

1868 ROS

03021

**Gioachino Rossini**

**L'italiana in Algeri**



1813

## **L'italiana in Algeri**



**Gioachino Rossini**

## **L'italiana in Algeri**

Dramma giocoso per musica  
in due atti  
Text von Angelo Anelli  
Musik von Gioachino Rossini

Uraufführung:  
Venedig, Teatro di San Benedetto  
22. Mai 1813

Denn das Verhältnis des Ernsten und Heiteren von Kunst unterliegt einer historischen Dynamik. Was irgend heiter an ihr genannt werden darf, ist ein Entsprungenes, undenkbar in archaischen Werken oder solchen strikt theologischen Orten. Das Heitere an Kunstwerken setzt etwas wie städtische Freiheit voraus, nicht erst im frühen Bürgertum wie Boccaccio, Chaucer, Rabelais, der Don Quixote, sondern bereits als das, was späteren Epochen klassisch hieß, von der Archaik sich sondert. Womit Kunst dem finster-aweglosen Mythos sich entringt, das ist wesentlich Prozeß, keine unveränderlich zugrunde liegende Wahl zwischen ernst und heiter. Im Heiteren der Kunst wird Subjektivität ihrer selbst inne und bewußt. Durch Heiterkeit zieht sie aus dem Verstrickten sich auf sich selbst zurück. Das Heitere hat etwas von bürgerlicher Freizügigkeit, gerät allerdings damit auch in die geschichtliche Fatalität des Bürgertums. Was einmal Komik war, stumpft unwiederbringlich sich ab; die spätere ist verderbt zum schmatzend einverstandenen Behagen. Am Ende wird sie unerträglich. Wer jedoch könnte danach noch über den Don Quixote lachen und den sadistischen Spott über den, welcher vorm bürgerlichen Realitätsprinzip versagt? Was gar an den heute wie damals genialen Komödien des Aristophanes komisch sein soll, ist zum Rätsel geworden, die Gleichsetzung des Derben mit dem Komischen nur noch in der Provinz nachzufühlen. Je gründlicher die Gesellschaft jene Versöhnung schuldig bleibt, die der bürgerliche Geist als Aufklärung des Mythos versprach, um so unwiderstehlicher wird Komik in den Orkus gerissen, Lachen, einst Bild von Humanität, zum Rückfall in die Unmenschlichkeit.

Theodor W. Adorno, *Ist die Kunst heiter?*

# Inhalt

Handlung	6
<i>Carl Dahlhaus</i> Rossini und die Restauration	10
<i>Rodolfo Celletti</i> Rossinis Vorstellungen von Melodie und Gesang	16
<i>Michael Walter</i> Opernbetrieb und Politik	21
<i>Richard Osborne</i> Formale Meisterschaft im komischen Stil	34
Aus den Briefen Gioachino Rossinis	41
<i>Katrin Schilling</i> Probenfotos	50
Textbuch Wörtliche Übersetzung aus dem Italienischen von Karl-Dietrich Gräwe	63

# Handlung

## Erster Akt

*Nr. 1 Introduction.* Im Kreise des Serails klagt Elvira, Hauptfrau Mustafäs, des Beys von Algier, über die sexuelle Inaktivität ihres Mannes. Ihre vertraute Sklavin Zulma und die Damen des Serails mahnen, das Joch der Ehe in Demut zu tragen. Von Haly angekündigt erscheint Mustafä. Animiert von Zulma unternimmt Elvira einen lustlosen Verführungsversuch. Der Streit des Ehepaars eskaliert.

Mustafä eröffnet Haly, daß er sich von seiner Frau, der er sich entfremdet fühlt, trennen möchte. Er will ihre Zukunft sichern, indem er sie mit seinem italienischen Liebessklaven Lindoro verheiratet, der sie als freier Mann in seine Heimat führen soll. Aber nicht nur Elvira nicht, keine der Haremsdamen vermag ihn zu befriedigen. Er träumt von einer Italienerin. Die soll Haly ihm beschaffen.

*Nr. 2 Kavatine.* Lindoro denkt an seine Geliebte in der fernen Heimat und singt von den Entbehrungen der Sklaverei.

*Nr. 3 Duett.* Mustafä überrascht Lindoro mit einem Geschenk: er dürfe mit einer schönen Frau die Ehe vollziehen.

*Nr. 4 Chor und Kavatine.* Aus der Havarie eines im Sturm zerschellten Schiffes bemächtigen sich algerische Korsaren der Güter und Überlebenden. Eine gutaussehende, unter Schock stehende Frau wird als Sklavin für den Bey aussortiert.

Ein Gefangener wird beim Fluchtversuch gestellt. Im Verhör durch Haly stellt sich heraus, daß er und die Frau sich kennen: die beiden geben sich als Onkel und Nichte aus und behaupten, aus Livorno zu stammen. Haly prophezeit der Italienerin eine Karriere als Hauptfrau des Serails.

Alleingelassen wehrt diese die Sorgen, die sich ihr Liebhaber Taddeo um sie macht, kurz angebunden ab. Taddeo glaubt zu spüren, daß Isabellas wahre Liebe noch immer seinem Vorgänger in ihrer Gunst gilt. Die Sehnsucht nach diesem Lindoro sei auch das eigentliche Motiv für ihre Anregung einer gemeinsamen Kreuzfahrt gewesen.

*Nr. 5 Duett.* Gereizt weist Isabella Taddeos Eifersucht als grundlos zurück. Dieser will ihre Untreue nicht länger ertragen. Beiden fehlt die Kraft zur Trennung. Das gemeinsame Unglück kettet sie noch fester aneinander.

Lindoro und Elvira glauben, ihrer Verheiratung aus dem Weg gehen zu können. Doch Mustafas Angebot, Lindoro mit einem abfahrbereiten Schiff an der Hand Elviras als reichen Mann in seine Heimat zu entlassen, bricht dessen Widerstand.

*Nr. 6 Arie.* Halys Nachricht von der Gefangennahme einer Italienerin ruft in Mustafâ Gefühle wach, die ihn in einen Rausch versetzen, der ihm die Kraft zur längst fälligen Scheidung von seiner Frau gibt.

*Nr. 7 Finale I.* Die von seiner unerwarteten Konsequenz überraschten Damen des Serails feiern Mustafâ als »Geißel der Frauen«.

Isabella wird vor Mustafâ geführt. Ein aus Angst und Faszination geborenes Verführungsspiel Isabellas beginnt. Mustafâ entdeckt die Liebe.

Taddeo stürzt in verzweifelter Sorge um die geliebte Frau herein und findet sie in den Armen eines andern. Mustafâ gibt Haly den Befehl, den Eindringling zu pfählen. Zutiefst erschrocken vermag Isabella die Begnadigung ihres ›Onkels‹ zu erwirken.

Elvira, Zulma und Lindoro wollen Abschied nehmen.

Lindoro und Isabella stehen sich fassungslos gegenüber. Keiner der Anwesenden weiß ihre Verwirrung zu deuten.

Isabella fordert von den Männern Rechenschaft über die Frau an der Hand Lindoros. Sie erfährt, daß es sich um Mustafas Ehemalige und Lindoros Zukünftige handelt. Wütend fordert sie, Mustafâ müsse die Scheidung für ungültig erklären und ihr den Freigelassenen als Sklaven zum Geschenk machen.

Mustafâ fürchtet um seinen Verstand.

Isabellas Raserei reißt alle in einen Taumel.

## Zweiter Akt

*Nr. 8 Introduction.* Im Serail herrscht Schadenfreude über Mustafas Leidenschaft für die Fremde.

Elvira und Zulma tauchen im Harem unter und warten auf bessere Zeiten.

Mustafâ möchte sich bei Isabella zum Kaffee einladen und befiehlt seinen Frauen, ihr seinen Besuch anzukündigen.

Lindoro will sich Isabella gegenüber für sein Verhalten rechtfertigen, doch diese unterbricht seine Unschuldsbeteuerungen und fordert ihn zur gemeinsamen Flucht auf.

*Nr. 9 Kavatine.* Lindoro kann hoffen, Isabellas Zorn besänftigt zu haben.

Taddeo fleht bei Mustafâ um Gnade: ihn verfolgt immer noch Haly, der ›Pfahl-Freund‹. Mustafâ klärt das Mißverständnis auf: er selbst habe zum Zeichen der Hochschätzung seiner Nichte Taddeos Ernennung und Ehrung als Kaimakan angeordnet.

*Nr. 10 Chor, Rezitativ und Arie.* Haly und seine Leute terrorisieren Taddeo, da dieser zu lange gezögert hat, die zweifelhafte ›Statthalter-Würde‹ anzunehmen. Taddeo läge jetzt gern als Leiche auf dem Meeresgrund.

In Begleitung von Zulma überbringt Elvira die Anmeldung Mustafàs zum Kaffee. Isabella bezeichnet Elviras Verhalten als würdelos, verspricht Belehrung darüber, wie eine Frau ihren Mann zu erziehen habe, und schickt sie ins Nebenzimmer.

*Nr. 11 Kavatine.* Geblendet von Isabellas Schönheit verharren Mustafà, Taddeo und Lindoro. Die Voyeure wissen nicht, daß sie es sind, die von Isabellas Blick im Spiegel gemustert werden. In einem Gebet an Venus bittet Isabella die ›Mutter der Liebe‹ um Erkenntnis, welcher der drei es sei, den sie liebe. Sie zieht sich zurück.

Mustafà instruiert Taddeo, ihn mit der Italienerin allein zu lassen, sobald er niese, und schickt Lindoro, sie zu holen. Isabella fällt diesem heimlich in die Arme und tritt dann vor Mustafà.

*Nr. 12 Quintett.* Mustafà überreicht sein Gastgeschenk: Der Anblick von Taddeo-Kaimakan beschämt Isabella tief. Lindoro versichert Mustafà, die Italienerin sei nun zu allem bereit.

Als Isabella Mustafà schmachkende Blicke zuwirft, beginnt dieser zu niesen, doch Taddeo beschließt todesmutig, nicht von Isabellas Seite zu weichen.

Isabella befiehlt ihrem ›Sklaven‹, Kaffee aufzugießen, und holt ein Gegengeschenk aus dem Nebenzimmer: die von Mustafà fast schon vergessene Elvira, die sich verzweifelt an ihren Mann klammert.

Ein Zornausbruch Mustafàs verpufft folgenlos.

*Nr. 13 Arie.* Haly zieht aus seinen Beobachtungen die Lehre, sich nie mit einer Italienerin einzulassen.

Im vertraulichen Gespräch über die geplante Flucht offenbart Taddeo dem ›Sklaven‹ Isabellas seine wahre Identität: er ist nicht ihr Onkel, sondern ihr Liebhaber. Isabellas Verhalten dem Bey gegenüber hat sein Mißtrauen, auch das einen gewissen Lindoro betreffend, als unbegründet erwiesen.

Lindoro konfrontiert Mustafà mit der Neuigkeit, daß Isabella ihn wahrhaft liebe und ihn daher in den Rang eines Pappataci erheben wolle.

*Nr. 14 Terzett.* Mustafà bedankt sich, möchte dann aber wissen, was das Wort bedeutet. In Italien, so Lindoro und Taddeo, werde diese Auszeichnung nur jenen unermüdlichen Liebhabern verliehen, die sich rückhaltlos den Genüssen der Liebe, des Essens, Trinkens und Schlafens auslieferten.

Taddeo erfährt von Lindoro, Isabella habe von Mustafà die Teilnahme der italienischen Sklaven am Pappataci-Zeremoniell erwirkt.

*Nr. 15 Chor, Rezitativ und Rondò.* Isabella ist mit der entfesselten Gewalt der italienischen Sklaven konfrontiert. Ihren Lippen entringt sich ein leidenschaftlicher patriotischer Appell – ein chiffriertes Liebesbekenntnis zu Lindoro, dessen Namen sie als Frau an der Seite Taddeos nicht aussprechen darf. Isabella gelingt es, die italienischen

Sklaven für ihren Fluchtplan zu gewinnen und die Eskalation von Waffengewalt zu verhindern.

*Nr. 16 Finale II.* Mustafà bittet die italienischen Sklaven um Aufnahme in den Orden der Pappataci. Ohne Zögern ist er bereit, mit seinen Kleidern seine alte Identität abzulegen.

Isabella erscheint und nimmt dem Kandidaten den Schwur ab, alles zu tun, was man von ihm verlangen wird.

Lindoro läßt Taddeo die Satzung verlesen, die der Kandidat nachsprechen muß.

Taddeo-Kaimakan und Pappataci-Mustafà werden an einen Tisch gesetzt, wo sie zu essen, zu trinken und zu schweigen haben.

Pappataci gelingt es noch nicht gleich, seine Regungen beim Anblick des sich liebenden Paares in den Griff zu bekommen. Bereitwillig wiederholt Kaimakan die Lektion.

Das junge Paar geht an Bord des abfahrbereiten Schiffes. Als Isabella endlich den Namen ihres Geliebten herausschreien darf, realisiert Taddeo in Verzweiflung die erlittene Schmach. Im Niemandsland zwischen Algerien und Italien reibt er sich auf.

Mustafà gelingt es nicht, die auftretenden Gestalten aus seinem früheren Leben zu bannen.

Die auf ihn gerichteten Gewehrläufe der Italiener treiben ihn an die Seite Elviras zurück.

Die Italiener haben freies Geleit.

## Rossini und die Restauration

Carl Dahlhaus

Das 19. Jahrhundert ist musikalisch in seiner ersten Hälfte ebenso das Zeitalter Beethovens und Rossinis gewesen, wie es in seiner zweiten durch Wagner und Verdi geprägt wurde. So heftig aber die Kontroversen waren, in denen der Einfluß Wagners auf Verdi abwechselnd behauptet und geleugnet wurde, so schweigsam zeigten sich die Musikhistoriker angesichts der Gleichzeitigkeit von Rossinis Œuvre und Beethovens Spätwerk, einer äußeren Gleichzeitigkeit, die durch innere Ungleichzeitigkeit zum geschichtlichen Rätselbild wurde.

Urteile allerdings, die von der Würde der musikalischen Gattungen, der Symphonie einerseits und der opera buffa andererseits, ausgehen, um den Komponisten des *Barbiere di Siviglia* neben dem der *Neunten Symphonie* zu einem Spaßmacher neben einem Titanen schrumpfen zu lassen, sind haltlos und hinfällig, weil die flüchtigste, von nationalen Vorurteilen abstrahierende Reflexion genügt, um sie als unhistorisch zu erweisen. Einmal war Rossini, wie bereits Paisiello und Cimarosa, deren musikalische Erbschaft er antrat, keineswegs ein bloßer Buffonist, sondern in mindestens gleichem Maße ein Komponist der opera seria: und die Rossini-Renaissance der letzten Jahre bestand denn auch im wesentlichen in einer Wiederentdeckung des Seria-Komponisten, dessen *Maometto II* (1820), *Otello* (1816) und *Mosè in Egitto* (1818) zu Unrecht in den Schatten geraten waren, den der Publikumserfolg des *Barbiere* (1816) warf. Zum anderen gehörte nach dem Urteil der Zeitgenossen, über das sich ein Historiker nicht ohne weiteres hinwegsetzen darf, die italienische Oper – als opera seria, semiseria oder buffa – neben der deutschen Instrumentalmusik, der Symphonie und dem Streichquartett, zu den herausragenden, ästhetisch herrschenden musikalischen Gattungen des Zeitalters, eines Zeitalters, in dem die Wiener Klassik – die trotz Mozarts Opern vor allem als Klassik der Instrumentalmusik galt – nicht die Musikkultur als Ganzes repräsentierte, sondern eine bloße Teilkultur neben anderen darstellte. Schließlich standen gerade bei Mozart, der von Rossini ebenso bewundert wurde wie von Beethoven, Symphonie und opera buffa noch ästhetisch gleichberechtigt nebeneinander, so daß zu fragen wäre, wie es möglich war, daß nach wenigen Jahrzehnten aus einer gemeinsamen Erbschaft Konsequenzen gezogen werden konnten, die so schroff divergierten, daß am Ende des Jahrhunderts den Ästhetikern, die der Idee eines »Zeitalters der deutschen Musik« anhängen, ein Vergleich zwischen Beethoven und Rossini so absurd erschien wie einer zwischen Wagner und Offenbach.

Bezeichnete sich Rossini 1854 in einem Brief an den Grafen Fay als »letzten unter den Klassikern«, so wurde Beethovens Name bereits zu Anfang des Jahrhunderts von Zeitgenossen wie Reichardt und E.T.A. Hoffmann mit denen von Haydn und Mozart gekoppelt. Und wenn in der inneren Ungleichzeitigkeit ein Stück Gleichzeitigkeit verborgen liegt, das die äußere Zeitgenossenschaft weniger rätselhaft erscheinen läßt, so müßte es in der Form bestehen, in der sich Komponisten, die einerseits als »letzte Klassiker« apostrophiert wurden und andererseits Gründer zweier ein Jahrhundert beherrschender »Kulturen der Musik« waren, mit der Tradition auseinandersetzten. Ein aus der geschichtlichen Situation verständliches Moment, von dem man sagen kann, daß Beethoven es mit Rossini teilte, war der Grad von Reflektiertheit, der sich in den kompositorischen Methoden und in der Beziehung zum musikalischen Material zeigte. Es ist, als wäre eine Unmittelbarkeit des Verhältnisses zur Musik, die um 1800 noch ungebrochen war, in der nachrevolutionären Zeit verlorengegangen. Rossini wie der späte Beethoven schrieben, pointiert ausgedrückt, Musik über Musik: Musik zweiten Grades. Musik zu machen, war gewissermaßen nicht mehr selbstverständlich: weder für Beethoven und Rossini noch später für Berlioz, Wagner oder Verdi, die sämtlich in Krisenjahre gerieten. Und so wenig Beethovens Verstummen um 1816 mit dem Rossinis nach 1829 psychologisch vergleichbar sein mag: Daß überhaupt ein Komponist sich dem musikalischen Ausdruck, der seine Daseinsform war, entfremdet fühlen konnte, war ein ungewöhnliches Phänomen, das sich zuerst bei Beethoven und Rossini zeigte, um dann im 19. Jahrhundert gerade bei bedeutenden Komponisten wiederzukehren. Der Unterschied, daß sich Rossini zum Geist oder Ungeist der Restaurationszeit eher unkritisch gelassen, Beethoven dagegen kritisch gereizt verhielt, hebt die Tatsache nicht auf, daß beide an einem Zeitgeist teilhatten, der durch resignierte Distanzierung von der Umwelt gekennzeichnet war, durch einen heiter-skeptischen oder melancholisch-grüblerischen Abstand, den man zwischen sich und die Menschen oder Dinge legte.

Wenn in der Literatur immer wieder vom Spielcharakter Rossinischer Werke und von der Ironie in Rossinis musikalischem Tonfall die Rede ist, so kann die vage, allzu allgemeine Formel dadurch präzisiert werden, daß man sie als Versuch versteht, das Gefühl eines Zwiespalts in Worte zu fassen: das Gefühl, daß sich Rossini von der Musik, die er schrieb, zugleich distanzierte, und zwar in einer Weise, die selbst wiederum Musik geworden ist. Und das ästhetische Phänomen eines Bruchs oder Risses in der Komposition, durch den der Eindruck von Musik über Musik entsteht, läßt sich in kompositionstechnischen Kategorien als Umkehrung der gewohnten Hierarchie der Parameter oder Dimensionen des Tonsatzes bestimmen.

Das entscheidende Moment in Rossinis Musik und der Wirkung, die von ihr ausgeht, ist nicht die Substanz, die ihr zugrunde liegt, sondern der Wirbel und Rausch, in den sie hineingezogen wird. Gerade aus nahezu nichtigen Anlässen und Ursprüngen erwächst – ähnlich wie später in den Possen von Labiche, in denen der Regisseur Peter Stein ein Stück Krankheitsgeschichte des 19. Jahrhunderts entdeckte – allmäh-

lich und unversehens eine Turbulenz, die in wachsendem Maße inmitten des Späßes, den sie entfesselt, katastrophische Züge annimmt, bis sie sich schließlich abrupt in ein Nichts auflöst, das nicht ganz geheuer ist.

Wer mit den Kategorien der deutschen musikalischen Tradition, die von Bach bis zu Schönberg reicht, aufgewachsen ist und von ihnen nicht zu abstrahieren vermag, müßte sagen, daß bei Rossini das Verhältnis zwischen dem musikalischen Gedanken und dessen formaler Darstellung gestört und aus dem Gleichgewicht geraten ist: das Verhältnis zwischen den melodischen Motiven, die nicht selten rudimentär oder sogar armselig sind, und den unwiderstehlichen, überwältigenden Crescendi, in die sie hineingerissen werden. Die Kategorien Gedanke und Darstellung, die den ästhetischen Primat der Substanz gegenüber der Präsentation unausgesprochen immer schon voraussetzen, sind jedoch unangemessen und müssen durch Begriffe wie Substrat und Aktualisierung des Substrats ersetzt werden, wenn der Rossinischen Kompositionstechnik ästhetisch-historische Gerechtigkeit wiederfahren soll.

Daß bei Rossini der Rhythmus gegenüber der Diastematik, die Instrumentation und die Koloratur gegenüber der melodischen Zeichnung und die Methode der steigenden Wiederholung gegenüber dem repetierten Motiv nicht selten den Vorrang erhalten, daß also in der Hierarchie der Parameter das Untere nach oben gekehrt wird, leuchtete dem musikalischen Publikum – nach anfänglichem Stutzen, als dessen Ausdruck der bald revidierte Premieren-Mißerfolg des *Barbiere di Siviglia* aufgefaßt werden kann – rasch ein, befremdete jedoch die Ästhetiker, die angesichts der Umstülpung von einer »Wirkung ohne Ursache« sprachen, als wäre es selbstverständlich, daß Instrumentation, Koloratur und Repetitionstechnik in einer tragenden melodischen Substanz »begründet« sein müssen.

Rossinis Melodik mit Mozartschem Maß zu messen, ist inadäquat und führt in die Irre. Daß bei einer »Dekolorierung«, bei einem Versuch also, durch Abstraktion von den Koloraturen das melodische Gerüst zu rekonstruieren, manchmal nichts übrigbleibt, was einem musikalischen Gedanken ähnlich sähe, sollte nicht als ästhetisch-kompositionstechnischer Mangel beklagt, sondern als Tatsache hingenommen werden, die lediglich besagt, daß die Prämisse, die melodische Zeichnung bilde die Substanz und die Koloratur – als Paraphrasierung – ein bloßes Akzidens der Musik, bei Rossini nicht selten ins Leere geht. Die scheinbare Verbrämung erweist sich, formal wie expressiv, als das Wesen, das an der Oberfläche liegt, statt im Inneren versteckt zu sein.

Die Trivialität des melodisch-harmonischen Substrats, die Prägnanz des Rhythmus, die das Banale als Pointe erscheinen läßt, die unbekümmerte Simplizität des formalen Arrangements und die Unaufhaltsamkeit und Stringenz eines Crescendo, das die rudimentäre Thematik ergreift und in einen Wirbel hineinzieht, verhalten sich komplementär zueinander und bilden eine ästhetisch-kompositionstechnische Konfiguration, in der Raffinement und Primitivität in einer Weise miteinander verschränkt sind, daß das eine Moment vom anderen zehrt, statt seine Wirkung zu durchkreu-

zen. Gerade weil die Diastematik – die »Substanz« der Melodik – unentwickelt bleibt, gerät die fest umrissene rhythmische Prägung zur musikalischen Pointe: und gerade weil die Thematik sich auf motivische Gesten beschränkt, die sich nachdrücklich präsentieren, ohne bedeutungsvoll zu erscheinen, kann eine Technik der unablässigen, geradezu obsessiven Repetition, ohne in Monotonie zu verfallen, einen Rausch der Turbulenz hervorbringen. Die »Mängel« der Rossinischen Musik sind das Fundament ihres »Effekts«.

»Rossinis Musik«, schrieb Heine 1837, indem er Rossini mit Meyerbeer, dem musikalischen Repräsentanten der Julimonarchie, verglich, »war angemessener für die Zeit der Restauration, wo, nach großen Kämpfen und Enttäuschungen, bei den blasierten Menschen der Sinn für ihre großen Gesamtinteressen in den Hintergrund zurückweichen mußte, und die Gefühle der Ichheit wieder in ihre legitimen Rechte eintreten konnten« (in dem Ausdruck »legitim« durchkreuzen sich Sympathie für die »Ichheit« und Antipathie gegen die Restauration). Die »Gefühle der Ichheit« aber, die »individuellen Freuden und Leiden des Menschen: Liebe und Haß, Zärtlichkeit und Sehnsucht, Eifersucht und Schmollen«, äußern sich musikalisch in der Melodie. »Charakteristisch ist daher in der Musik Rossinis das Vorwalten der Melodie, welche immer der unmittelbare Ausdruck eines isolierten Empfindens ist.«

Die Rossinische Melodie, die ein ganzes Zeitalter in Enthusiasmus versetzte, abstrakte Geister wie Hegel nicht ausgenommen, ist von Wagner in *Oper und Drama* als »enge Melodie«, die immer nach wenigen Takten abbricht, statt sich wie die Beethovens ins Unendliche fortzuspinnen, denunziert worden. Und das Vorurteil, sie sei aus Momentaneffekten zusammengestückt, die beziehungslos nebeneinanderstehen, behauptet sich um so hartnäckiger, als die Polemik der Rossini-Gegner die Kehrseite einer ungenügenden, im musikalischen Augenblick befangenen Rezeption durch die Anhänger darstellt. Von musikalischer Form ist in der Rossini-Kritik kaum die Rede, als gäbe es über das Band, das die musikalischen Gedanken zusammenhält, nichts zu sagen: und insgeheim ist man, wie es scheint, davon überzeugt, es handle sich um eine Art Potpourri (wobei die Vokabel als bloßer Ausdruck von Geringschätzung dient, ohne daß man fragte, durch welche Prinzipien sich eigentlich ein geglücktes Potpourri von einem mißlungenen unterscheidet).

Daß ein Sonatensatz musikalisches Formhören verlangt, wird sogar von einem Konzertpublikum konzediert, das dazu nicht fähig ist. In der Oper aber, besonders in der italienischen, erscheint das Postulat des Formhörens als Zumutung, gegen die man sich sperrt, obwohl es dringlich wäre, sie zu erfüllen. Denn Rossinis Opern bestehen – entgegen dem Wagnerschen Vorurteil, das die Rezeptionsgeschichte tiefgreifend beeinflusste – über weite Strecken, wenn auch nicht durchgehend, aus »großen Formen«. (...)

Das Verhältnis zwischen opera seria und opera buffa ist bei Rossini zwiespältig, denn die rezeptionsgeschichtliche Tatsache, daß der *Barbiere di Siviglia* den Ruhm des Komponisten begründete, steht gewissermaßen der kompositionsgeschichtlichen

entgegen, daß sich in Rossinis Œuvre zwischen 1813 und 1829 der Akzent allmählich von der opera buffa auf die opera seria verlagerte. (*La gazza ladra* von 1817, die letzte opera buffa, gehört dem Genre der musikalischen comédie larmoyante an.) Und wenn Rossini in der Geschichte der opera buffa ein Ende markierte – *Don Pasquale* (1843) von Donizetti ist ein »Nachzügler«, und Verdis einzige opera buffa vor *Falstaff*, *Un giorno di regno* (1840), war ein Fiasko –, so setzte er in der Entwicklung der opera seria, die um 1810 in Erstarrung und Verfall geraten war, einen neuen Anfang, der sich ein Jahrhundert lang, bis zu Puccini, als tragfähig erwies.

Der Anteil der Stoffwahl an der Renaissance der opera seria scheint insofern gering zu sein, als Rossini – der sich erst im *Guillaume Tell* (1829) um musikalische couleur locale bemühte – über die Differenz zwischen »klassischen« und »romantischen« Sujets hinwegmusizierte. Dennoch bleibt es auffällig, daß ein Komponist, der sich selbst als »letzten unter den Klassikern« apostrophierte, in der opera seria die »klassischen« Stoffe aus der antiken Geschichte und Mythologie fast immer umging (*Semiramide* [1823] ist unter den späteren Opern die Ausnahme) und statt dessen zu Sujets tendierte, die nach den Begriffen des frühen 19. Jahrhunderts aus der »romantischen« Literatur stammten: *Tancredi* (1813) nach Ariost, *Otello* (1816) nach Shakespeare, *Armida* (1817) nach Tasso, *La donna del lago* (1819) nach Scott, *Bianca e Falliero* (1819) nach Manzoni. (Der Plan einer »Faust«-Oper wurde fallengelassen, doch bleibt es seltsam genug, daß er überhaupt erwogen wurde.)

Noch verwickelter als die äußere, entwicklungs- und rezeptionsgeschichtliche Konfiguration, in der opera seria und buffa zueinander stehen, ist jedoch der innere, ideen- und kompositionsgeschichtliche Zusammenhang zwischen den Gattungen. Das auffälligste Merkmal, durch das sich Rossinis Buffostil – und zwar in der unvermischt buffonesken Farsa (*L'italiana in Algeri*) ebenso wie in der opera buffa mit parti serie (*Il barbiere di Siviglia*) und im Rührstück (*La gazza ladra*) – von der durch Paisiello und Cimarosa repräsentierten Tradition unterscheidet, ist ein forcierter Ton, der eine verborgene Härte in der Eleganz des musikalisch-dramatischen Spiels fühlbar macht: ein Ton, der es immerhin verständlich erscheinen läßt, daß Antonio Amore, in schroffem Gegensatz zu Heine, aus Rossinis Musik nicht den Geist der Restauration, sondern den der Revolution heraushörte (*Brevi cenni critici*, 1877). Durch Forcierung erhält die opera buffa, deren Späße nicht mehr geheuer sind, sobald sie ins Extrem getrieben werden, einen dämonischen Zug, der einen Biedermann wie Ludwig Spohr, als er 1816 *L'italiana in Algeri* hörte, erschreckte und abstieß.

Wird in der aggressiven, manchmal hart zugreifenden Rhythmik, in der man den Einfluß der französischen Revolutionsoper auf Rossini erkennen kann, eine gewisse innere Nähe der opera buffa zur opera seria fühlbar, so werden andererseits Merkmale der opera buffa, die zu deren Spielcharakter gehören, von Rossini offenbar unbekümmert, als male er in entgegengesetzten Genres mit gleichen Farben, auf die opera seria übertragen. In Situationen, die von drückender Stimmung oder tragischem Pathos erfüllt sind, scheint manchmal, vor allem in den Cabalette, die Musik

einen Ton anzuschlagen, als setze sie sich achtlos über die handelnden Personen und das, was ihnen widerfährt, mit melodischem und geradezu heiterem Brio hinweg.

Die Übergänge zwischen den Gattungen, die an der Oberfläche als bedenkenlose Stilmischungen wirken, werden jedoch von innen heraus verständlich, wenn man, ohne unerlaubt zu psychologisieren, Rossinis Musik als Ausdruck der geschichtlichen Situation begreift, aus der sie hervorging: einer geschichtlichen Situation, die zugleich eine seelengeschichtliche war. Was in der opera buffa als Forcierung des Tons wirkt, die das Buffoneske einen Augenblick lang (auf den es ankommt) ins Dämonische umschlagen läßt, ist insgeheim gleichen Wesens wie die Verkapselung des Pathos in eine Musik, die es auf beunruhigende Weise offenläßt, ob die Distanziertheit, die sie zur Schau trägt, aus dem Geist musikalischer Selbstgenügsamkeit oder aus einem verhohlenen Trübsinn stammt, der auf dem Grunde der Tragik deren mechanisches Räderwerk erkennt. Die Extreme berühren sich: Das Possenhafte, das in der Turbulenz katastrophische Züge annimmt, und das Tragische, in dessen hoffnungslosen Augenblicken die Marionettenfäden sichtbar werden, an denen die Personen hängen, erweisen sich dem Blick des Skeptikers, dessen Heiterkeit die Kehrseite einer Melancholie ist, die eine Zeitkrankheit und zugleich eine individuelle war, als komplementär.

# Rossinis Vorstellungen von Melodie und Gesang

*Rodolfo Celletti*

Immer wieder spricht man von einer »Rossinischen Reform« in Zusammenhang mit der Tatsache, daß der Komponist, indem er eigenhändig die Koloraturen ausschrieb, den Sängern die Möglichkeit nahm, zu improvisieren oder Passagen, Ornamente und Kadenzen hinzuzufügen. Aber abgesehen davon, daß die Dinge nicht ganz so lagen, muß der Reformbegriff auch – und vor allem – auf weitere Bereiche von Rossinis Operschaffen ausgedehnt werden. Tatsächlich erneuerte Rossini sowohl die komische, als auch die ernste Oper: Erneuerte sie durch den Zauber, den weiten Atem, den Erfindungsreichtum und den rhythmischen Schwung seiner Melodien; durch die Schärfe seiner paradoxen Konzeptionen von Komik in Singstimme, Chor und Orchester und darüber hinaus durch die neuen, kräftigen und leuchtenden Farben seiner Instrumentation und die Angleichung von komischer und ernster Oper, die er erreichte, indem er der »seria« die Beschwingtheit von Gesangsnummern und Akt-schlüssen der »buffa« gab, und dieser umgekehrt die ausgezierte, prunkende Sprache der »seria«. Was die rein vokalen Aspekte betrifft, so brachte die Ära Rossinis hauptsächlich die Verbreitung bestimmter Gesangstechniken in allen europäischen Ländern; wobei in Frankreich sogar während einiger Zeit Interpreten hervortraten, die mit den italienischen Sängern durchaus konkurrieren konnten. Die Periode von 1820 bis 1840, die am stärksten von Rossini geprägt war, stellt denn auch, genau wie hundert Jahre früher die zwei Jahrzehnte zwischen 1720 und 1740, eine goldene Zeit für die Gesangskunst dar.

Rossinis Gesang spiegelt seine Konzeption von Melodie, von Oper und von Musik im allgemeinen. Die Musik, so Rossini, ist eine ideale Kunst, weil sie – anders als die Malerei und die Bildhauerei – die Imitation nicht nötig hat.

»Gewiß werden Sie bemerkt haben, scharfsinniger und hochverehrter dottor Filippi, daß ich in der Betrachtung über die italienische Musik, die ich Ihnen zuhänden junger Komponisten gab, mit Vorbedacht das Wort ›Imitation‹ vermieden und ›nur‹ Melodie und Rhythmus erwähnt habe. An meiner Überzeugung, daß die italienische Musik (insbesondere die Vokalmusik) einzig ›ideal und expressiv‹, nie aber ›imitativ‹ sei, wie es gewisse materialistische ›Denker‹ wahrhaben möchten, werde ich zu jeder Zeit unumstößlich ›inébranlable ...‹ festhalten. Erlauben Sie mir noch hinzuzufügen, daß die Regungen des Herzens sich zwar ausdrücken, nicht aber ›nachahmen‹ lassen« (Brief an Filippo Filippi, 16. August 1868). Und an anderer Stelle: »Die Musik ist eine erhabene Kunst, gerade weil sie sich in Ermangelung der Mittel, die Wirklichkeit nachzuahmen, über die gewöhnliche Natur in eine ideale Welt erhebt.«

Oder: »Merkt euch, daß Ausdruck in der Musik nicht dasselbe ist, wie in der Malerei, daß es nicht darum geht, die äußeren Anzeichen seelischer Vorgänge möglichst wahrheitsgetreu darzustellen, sondern darum, diese Anzeichen bei dem hervorgerufenen, der zuhört.« Und: »Er [der Komponist] wird sich mit den Wörtern nicht aufhalten, es sei denn, um den Gesang darauf abzustimmen; ohne jedoch abzuweichen vom allgemeinen Charakter der Musik, den er so wählt, daß eher das Wort der Musik, als die Musik dem Wort dient. Der Text einer pathetischen oder erschreckenden Szene kann entweder heiter sein oder traurig, hoffnungsfroh oder voller Angst, bitend oder drohend, je nach der Ausrichtung, die der Dichter der Handlung geben wollte. Versucht nun der Musiker auf Schritt und Tritt dem Sinn der Worte zu folgen, wird er eine Musik komponieren, die nicht aus sich selbst heraus expressiv, sondern armselig und gewöhnlich ist, ich möchte sagen, wie ein Mosaik zusammengestellt, inkongruent, lächerlich.«

Rossini hielt sich also nicht an jene Prinzipien, die mit den ersten Melodrammen entwickelt und in seinen Anfängen auch von Monteverdi bestätigt worden waren (die Musik sei Dienerin der »oratione«, d. h. des Texts), und die über Gluck wieder Gültigkeit erhalten sollten auch für das Musikdrama. »L'union doit être si étroite entre les paroles et le chant que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème« [Die Verbindung zwischen Text und Gesang soll so eng sein, daß das Gedicht nicht weniger auf die Musik gereimt, als die Musik zu dem Gedicht komponiert erscheint]. In gewisser Hinsicht läßt sich die Konzeption Rossinis mit dem barocken Prinzip der alles beherrschenden Phantasie vergleichen. Bei ihm ist es die Melodie, die alles beherrscht, indem sie von der allgemeinen, eine bestimmte Situation oder Konstellation der Handlung festlegenden Aussage der Verse ausgeht, aber – als eine von den Modulationen und Akzenten der gesprochenen Sprache befreite Gesangsmelodie – mit rein musikalischen Mitteln von den Personen und von deren Gefühlen ein Bild suggeriert. Oder anders gesagt: Das Bild, das die Melodie von einem Gemütszustand oder einer Empfindung vermitteln kann, ist evokativer und nicht deskriptiver Art. Die Melodie stimuliert unsere Vorstellung von den menschlichen Leidenschaften mit einer stilisierten oder gar sublimierten (oder »idealisierten«) Sprache; und diese Sprache folgt ihren eigenen Gesetzen, um beim Zuschauer Emotionen auszulösen, der Worte bedient sie sich ausschließlich zur Orientierung – oder besser – als Bildlegende.

In diesem Punkt geht Rossini noch weiter als die barocken Komponisten, die zwar in ihren Opern oft und gern die Imitation einer Leidenschaft oder eines Naturphänomens verwendeten, die jedoch, so stilisiert die Nachahmung auch sein mochte, stets vom wortwörtlichen Sinn der Vokabeln ausgingen, um ihn gewissermaßen graphisch zu reproduzieren. Freilich hatte die Musik seither einen langen Weg zurückgelegt; am Anfang des 19. Jahrhunderts standen sowohl der vokalen als auch der instrumentalen Melodie in den expressiven und evokativen Belangen mehr Möglichkeiten offen. In der Musik, die der Dichtung lediglich eine didaskalische Funktion zuge-

steht, wie sie Rossini vorschwebte, scheinen gerade auch bestimmte Charakteristika der Instrumentalmusik auf den Gesang übertragen. Trotzdem: bei Rossini bleibt eine Beziehung zwischen Melodie und Text, nur hat sie sich, verglichen mit den platonischen Vorstellungen der Florentiner Camerata und des ganz frühen Monteverdi oder mit denen Glucks und der romantischen Opernkomponisten, ins Gegenteil verkehrt. Dort entsteht der Gesang aus dem Wort, aber der Respekt vor den Akzenten und Modulationen der Sprache verhindert eine Entfaltung der Melodie. Bei Rossini hingegen entfaltet sich die Melodie und in ihrer Evolution spiegelt sich das Wort. *I m T h e a t e r* müssen die Emotionen des Hörers ja von etwas stimuliert werden, das direkt mit dem Geschehen auf der Bühne zusammenhängt. Eine signifikante Melodie macht also auch aus Wörtern, die es an und für sich nicht wären, einen signifikanten Text.

Die Konsequenz von Rossinis Abneigung gegenüber einem realistischen Gesang war im Prinzip eine Rückkehr zu bestimmten barocken Vorstellungen vom Gesang, aber über anders geartete Melodien und Orchestersätze. In diesem Zusammenhang könnte man von Rossinischer Abstraktheit sprechen – allerdings vorwiegend die *Opera seria* betreffend. Rossinis pathetische Melodie neigt stets zu einer Idealisierung der handelnden Person. Was dem Hörer unserer Zeit bei seinen ersten Opern oft wie eine Schranke vorkommt, die ihm den Zugang erschwert (die jedoch im letzten Jahrzehnt zunehmend überwunden werden konnte), ist darauf zurückzuführen, daß das Verhalten der Personen geradezu statuarisch steif erscheint: als stünden sie auf einem Piedestal. 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, aber immer mit Verachtung für die gewöhnlichen, die alltäglichen Reaktionen erzürnter oder trauriger Menschen. Die außergewöhnliche Reinheit gewisser Melodien und ihres instrumentalen Rahmens entsteht gerade durch diese geläuterte Darstellung der Leidenschaften, der zwar nicht die Hingabe und die Aufschwünge fehlen, ganz und gar aber jene übertrieben zur Schau gestellte Emphase, jene höchste Erregtheit und jener Mangel an Haltung und Maß, die einem Verdi gelegentlich unterlaufen, und die im Grunde darum zu einer allzu simplen und repetitiven Melodik führen, weil der Komponist von einer realistischen Wiedergabe ausgeht, die ihn zwar als ein rein (oder vorwiegend) szenischer Effekt befriedigt, gleichzeitig jedoch daran hindert, den musikalischen Effekt zu verfeinern.

Für Rossini war der Gesang mehr noch als für andere Melodiker, da er ja selbst Sänger gewesen war, eines der wichtigsten Elemente, um den Einfall des Komponisten verständlich zu machen. Sein Gesangsideal sah er in den Kastraten verkörpert; er hielt sie nicht nur für Sänger, die Wunder an Virtuosität vollbrachten, sondern vor allem auch für Interpreten von unerreichter Expressivität. Klangliche Schönheit und eine makellose Ausführung virtuoser Stellen gehören in Rossinis Gesangskonzeption unabdingbar zum ausdrucksvollen Vortrag. Daher seine Ablehnung einer bestimm-

ten, romantischen Art von Gesang, bei der häufig auf einen schönen Ton und eine saubere Ausführung, zugunsten eines Ausdrucks, verzichtet wurde, der darin bestand, »nach der gerade herrschenden Mode zu heulen« (Brief an Torquato Antaldi vom 15. Juni 1851). Oder: »Einen gewissen Verfall der Gesangskunst kann ich nicht leugnen, neigen doch die, die sie neuerdings pflegen, eher zu Wasserscheu, als zum ›Italo dolce cantare che nell'anima si sente‹ [zum süßen italienischen Singen, das uns die Seele anrührt]« (Brief an Filippo Filippi vom 26. August 1868). Und auch in einem Brief an Francesco Florimo, den Radiciotti zitiert, heißt es: »Die heutige Gesangskunst ist auf die Barrikaden gestiegen; den alten, ausgezierten Gesang ersetzte man durch den nervösen, den feierlichen durch Schreie, die man sonst französisch nannte, das Herzlich-Sentimentale durch eine leidenschaftliche Scheu vor Tränen.« Um die Bedeutung, die Rossini dem Vortrag beim Gesang zumaß, klar zu machen, mußte man eigentlich nur daran erinnern, daß in seinem 1860 mit Wagner geführten Gespräch (von dem uns Edmond Michotte ein beinahe stenographisches Protokoll hinterließ), der Verfall der Gesangskunst sogar als einer der Gründe erwähnt wird, weshalb Rossini nach *Guillaume Tell* keine weiteren Opern mehr komponierte: »l'art du chant avait sombré«. [... die Gesangskunst war untergegangen.]

In gesangstechnischer Hinsicht entsprach dem Ideal Rossinis eine Phonation, die stets den spontanen, flüssigen und weichen Ton suchte. Der Altistin Marietta Alboni, die einige Zeit von ihm unterrichtet wurde, brachte er einen wahren Horror vor erzwungenen und harten Tönen bei. Gleichzeitig bevorzugte er jedoch den voluminösen und sonoren Gesang. Edmond Michotte erklärte er, die (einer von den romantischen Sängern eingeführten Mode entsprechende) Ausführung virtuoser Passagen mit nur halber oder affektierter Stimme könne der Bedeutung der Koloratur nie wirklich gerecht werden, denn nur eine Vokalisation mit voller Stimme, wie sie die Virtuosen zu seiner Zeit gepflegt hatten, bringe »die unter dem Schleier der Fiorituren versteckten Akzente« voll zur Geltung.

Damit ist einer der wichtigsten Punkte von Rossinis Gesangskonzeption angesprochen. Lange Zeit galt der virtuose Gesang Rossinis lediglich als ärgerliche, oberflächliche Gesangs-Rhetorik – erfunden vor allem, um dem Sänger mit sterilen Virtuositäten den raschen Applaus des Publikums zu sichern. Diese Meinung vertreten auch Biographen und Rossini-Forscher wie Radiciotti und Roncaglia, die in verschiedener Hinsicht zwar durchaus Verdienstvolles leisteten, aber noch dem Kult und all den Vorurteilen anhängen, die die Ästhetik des Musikdramas gebracht hatte.

Merkwürdig ist jedoch Folgendes: Einerseits bezeichnete die idealistische Geschichtsschreibung die Initiative Rossinis, Vokalisen, Ornamente und Kadenzen eigenhändig auszuführen, um den Sängern die Freiheit der Improvisation zu nehmen, stets als fundamentalen Schritt. Andererseits taxierte sie seine Vokalisen, Ornamente und Kadenzen vom ästhetischen Standpunkt her als unbedeutend, unangemessen und nur komponiert, um der Eitelkeit der Interpreten zu schmeicheln. Bleibt die Frage, was diese Rossinische Initiative denn überhaupt so wichtig gemacht hat.

Freilich ist die Wahrheit woanders zu suchen. Wir müssen auch hier von dem Verhältnis zwischen Wort und Melodie ausgehen. Die Vokalmusik, die im Dienst des Wortes steht, gehört im Grunde zum Ballast des musikalischen Dramas, wenn das Konzept wirklich streng genommen und mit teutonischer Gründlichkeit durchgeführt ist; und wird es noch mehr, wenn der Text von Librettisten stammt, denen der Sinn für das Wesen des Theaters abgeht, von wortreichen, eitlen, aufgeblasenen Schwätzern, wie Calzabigi und – nicht selten – sogar Wagner, der sich auf alle Fälle kaum je als ein großer Dichter erweist. Eines ist sicher, wenn die Phantasie nicht ausreicht, um die Aussage einer Vokalmelodie zu erfassen, die ohne Worte, oder lediglich abgestützt auf Wortfragmente komponiert ist, dann kann die Vokalise – ob virtuosistisch oder nicht – bedeutungslos scheinen. Vor allem aber wird man dann nicht begreifen, daß die Vokalmelodie ohne Worte gelegentlich eine sublimierende Kraft haben kann, die der im Dienst des Wortes stehenden Melodie immer abgehen wird – »... wie als ich von Marie Antoinette träumte und von einem Lied, das ich ihr in der Tragödie, die ich damals entwarf, in den Mund legen wollte; ein Lied, das man, um jene Affekte auszudrücken, die mir vorschwebten, überhaupt nur als Musik ohne Worte machen konnte.« (Giacomo Leopardi, *Memorie e disegni letterari*)

Oder: »Die Koloratur ist die höchste Ausdrucksform der Kunst, sie ist die Arabeske, die das schönste Gemach in der ganzen Wohnung ziert: ein wenig darunter, und wir haben nichts, ein wenig mehr, und alles ist verwirrt. Geladen mit der Kraft, die tausend schlummernden Möglichkeiten in unserer Seele zu erwecken, schwingt sie sich auf und durchschwebt den Raum, überall die luftigen Samen hinsäend, die, aufgesogen vom Gehör, im Grunde des Herzens Blüten treiben. [...] Es ist beklagenswert, daß die vulgäre Masse die Musiker gezwungen hat, die Äußerungen ihrer Kunst an Worte zu heften, an allerhand Fakten und Äußerlichkeiten. Aber leider ist es richtig: sie würden sonst nicht von der Masse verstanden werden. Die Koloratur ist daher das einzige, was den Freunden der absoluten Musik, den Liebhabern fleckenlos nackter Kunst, noch geblieben ist.« (Honoré de Balzac, *Massimila Dont*)

Genau diese Vorstellung spiegelt sich in Rossinis Gesang: Ornament und Vokalise sind eine Emanation der als ideale Kunst verstandenen Musik; einer Musik also, die sich auch jenseits der realistischen Imitation, die dem Wort auf den Fuß folgt, mit Hilfe der geheimnisvollen »versteckten Akzente« ausdrücken kann. So gesehen ist der ausgezierte Gesang sogar die konzentrierteste Form von Ausdruck; ein Element, das Gefühle und Leidenschaften verstärkt, ob es dabei um verklärte oder körperliche Liebe geht, um Sehnsucht, Zorn, Verzweiflung oder Freude. Damit wird auch verständlich, weshalb Rossini sich schließlich entschloß, einen großen Teil der Koloratur selbst zu schreiben, und das Feld für ein Eingreifen des Interpreten zu beschneiden: Bei ihm entstand die Melodie bereits verziert, war die Vokalise ein integrierender Bestandteil des Ausdrucks und nicht eine äußerliche Garnitur.

# Opernbetrieb und Politik

Michael Walter

Über Rossini kursierten schon zu Lebzeiten manchmal amüsante, manchmal böswillige Gerüchte und Anekdoten. Darüber entstand vor allem in Deutschland ein merkwürdiges Zerrbild des Komponisten, das sich bis ins 20. Jahrhundert hinein gehalten hat. Noch vor wenigen Jahrzehnten schienen gerade Rossinis kurze Kompositionszeiten ein Musterbeispiel dafür zu bieten, wie bedenkenlos, um nicht zu sagen skrupellos der Komponist seine Werke fabrizierte. Mittlerweile haben die Forschungen Philip Gossetts, John Rossellis und anderer dazu geführt, daß wir uns ein sehr viel genaueres Bild von Rossini und den sozialhistorischen Bedingungen, unter denen er arbeitete, machen können.

Tatsächlich war die Kompositionszeit von *L'italiana in Algeri* kurz: Nach einer Notiz im *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico* betrug die Zeitspanne von der Auftragserteilung bis zur Uraufführung 27 Tage; ein Korrespondent der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* behauptete, von Rossini gehört zu haben, er hätte nur 18 Tage für die Komposition der Oper benötigt. Wahrscheinlich stimmen beide Angaben. Die Differenz zwischen den Zahlen ergibt sich aus der Notwendigkeit, nach Fertigstellung der Komposition noch Proben abzuhalten und die Bühneneinrichtung vorzunehmen. Trotzdem scheint der Kompositionszeitraum von nicht einmal drei Wochen sehr kurz.

Gewiß, es kann nicht daran gezweifelt werden: Rossini war ein schneller Arbeiter. Doch stand er damit nicht allein: Donizetti, um nur ein anderes Beispiel zu nennen, komponierte mehrere seiner berühmtesten Opern im Zeitraum von acht Tagen bis drei Wochen. Solche kurzen Zeiträume ergaben sich nicht infolge der ästhetischen Leichtfertigkeit der Komponisten, sondern aufgrund des italienischen Opernbetriebs: schon die Verträge der Komponisten sahen häufig nur kurze Kompositionszeiten vor, nicht selten erhielten Komponisten das Libretto zu spät (was die zur Verfügung stehende Kompositionszeit weiter reduzierte), manchmal trat einer der vielen Vorfälle ein, die das italienische Theaterleben zu einem immerwährenden Hazard-Spiel der Impresari und Komponisten machten, z.B. das Verbot eines Librettos durch die Zensur (was umfangreiche Änderungen oder sogar die kurzfristige Neukomposition eines anderen Librettos nötig machen konnte).

Auch die Komposition von *L'italiana in Algeri* geht auf eine der typischen Notlagen eines Impresario zurück, die zudem den damals schon unüblichen Gebrauch eines bereits von einem anderen Komponisten vertonten Librettos verursachte: unter normalen Bedingungen schloß ein Komponist wie Rossini rechtzeitig mit einem

Impresario einen Vertrag über eine zu komponierende Oper ab. Üblicherweise wurde in einem solchen Vertrag nur die Gattung genannt – also opera seria oder opera buffa –, nicht aber das Sujet. Der Impresario beauftragte einen Librettisten, einen Operntext zu verfassen. Auf das Sujet konnte der Komponist in der Mitte der zehner Jahre noch wenig Einfluß ausüben. Vielmehr wurde es vom Impresario nach der vermuteten Erfolgsträchtigkeit gewählt. Der Vertrag zum 1816 uraufgeführten *Barbieri di Siviglia* enthält zum Beispiel eine Bestimmung, die ausdrücklich besagte, Rossini müsse jedes Libretto, das ihm der Impresario übergebe, komponieren. Wie alle seine Komponistenkollegen akzeptierte Rossini die ihm überreichten Libretti. Der Librettist war meist ortsansässig (worauf die italienischen Komponisten bis hin zu Verdi auch großen Wert legten), so daß eventuelle Änderungswünsche des Komponisten schnell besprochen und geklärt werden konnten. (Aber solche Änderungswünsche hatten bei Rossini noch nicht das Ausmaß wie später bei Bellini, Donizetti oder Verdi.) Verträge mit den Impresari wurden relativ kurzfristig abgeschlossen. Gerade bei einer opera buffa standen den Komponisten nur wenige Wochen für die Komposition zur Verfügung. So hatte Rossini am 15. Dezember 1815 den Vertrag zum *Barbieri* unterzeichnet; die Uraufführung der Oper sollte schon am 5. Februar 1816 stattfinden.

Im Falle von *L'italiana in Algeri* waren die Termine noch kurzfristiger. Leider hat sich Rossinis Vertrag nicht erhalten; vielleicht hatte es aufgrund der besonderen Umstände auch keinen gegeben. Denn der Impresario des Teatro San Benedetto baute auf Rossinis Beliebtheit bei den Venezianern. Immerhin wurden gerade in drei verschiedenen Opernhäusern Venedigs drei verschiedene Opern Rossinis (darunter zwei neu komponierte) aufgeführt. An dieser Erfolgswelle wollte Giovanni Gallo, der Impresario des Teatro San Benedetto, natürlich partizipieren. Und so kündigte er für die am 19. April 1813 beginnende *stagione* nicht nur eine neue Oper von Carlo Coccia an, sondern auch die venezianische Erstaufführung von Rossinis *La pietra del paragone*. Unglücklicherweise hatte er sich mit beiden Opern verkalkuliert. *La pietra del paragone* fiel durch. Daraufhin ließ der Impresario statt dessen Stefano Pavesis *Ser Mercantonio* spielen. Aber auch der Erfolg dieser Oper scheint nicht seinen Erwartungen entsprochen zu haben, weshalb schließlich der erste Akt von Pavesis Oper mit dem zweiten Akt von Rossinis Oper kombiniert wurde.

Eine solche Maßnahme erscheint heute skandalös. Doch muß man bedenken, daß die Aufführung einzelner Opernakte damals nicht unüblich war. Und Impresari, die in Nöten waren, griffen manchmal auf ganz andere Mittel zurück. So ließ etwa 1828 der Impresario des Teatro Ducale in Parma, der – aus welchen Gründen auch immer – über keinen ersten Tenor verfügte, Mercadantes *Donna Caritea* kurzerhand ohne ersten Tenor aufführen. Dasselbe stieß wenige Jahre später an einem anderen Theater Bellinis *La sonnambula* zu. So gesehen war also die Zusammenstellung zweier Opernakte eine Bagatelle und dürfte weder Rossini noch das venezianische Publikum verstört haben.

Damit waren aber die Probleme für den Impresario des Teatro San Benedetto noch nicht gelöst: Denn Coccia verspätete sich mit seiner dringend benötigten Oper. In seiner Not rief der Impresario Rossini zu Hilfe und beauftragte ihn mit der Komposition einer neuen Oper. Da man nun sehr schnell ein Libretto benötigte, wurde kurzerhand Angelo Anellis *L'italiana in Algeri* ausgewählt. Wahrscheinlich kam noch ein weiterer Grund für diese Auswahl hinzu: angesichts nicht existierender Urheberrechtsbestimmungen kostete den Impresario das Libretto nichts. Librettisten erhielten zwar ohnehin nur ein geringes Honorar; noch geringer aber war es, wenn man einen Dichter mit der bloßen Umarbeitung betraute. In der sicherlich angespannten finanziellen Situation, in der sich der Impresario befand, dürfte dieses Argument eine gewisse Rolle gespielt haben. Vielleicht hat aber auch Rossini selbst Anellis Libretto vorgeschlagen, denn es gibt Anzeichen dafür, daß er dessen Libretti schätzte.

Vor dem skizzierten Hintergrund waren die 18 Tage, in denen Rossini *L'italiana in Algeri* komponierte, zwar aufgrund der Umstände knapp bemessen, aber nicht exzeptionell kurz. In einer zeitlichen Zwangslage war nicht der Komponist Rossini, sondern der Impresario, der unbedingt in der laufenden *stagione* eine neue, attraktive Oper aufführen mußte. Es ist eher naheliegend als abwegig zu vermuten, daß Rossini die Situation für sich genutzt hat.

Die Honorare für Opern richteten sich üblicherweise nach dem aktuellen ›Marktwert‹ der Komponisten. Man kann das an den Verhandlungen zum im gleichen Jahr wie *L'italiana in Algeri* aufgeführten *Tancredi* erkennen: In Auftrag gegeben worden war die Oper vom Impresario des großen und renommierten Teatro La Fenice in Venedig. Dieser bot Rossini 400 Francs für die Oper, Rossini hingegen forderte 600 Francs. Schließlich einigte man sich auf 500 Francs. Das war immerhin bereits das Doppelte des Betrags, den Rossini am Teatro San Moisè für eine *farsa* erhielt. Für *L'italiana in Algeri* konnte Rossini jedoch 700 Francs herausschlagen, ein Honorar, das noch einmal 200 Francs über dem für *Tancredi* lag (und überdies vom wahrscheinlich wenig finanzkräftigen Impresario eines im Vergleich zum La Fenice kleineren Theaters gezahlt werden mußte). Einem Komponisten, der Karriere machen wollte, blieb gar nichts anderes übrig, als geschäftstüchtig zu sein. Noch im gleichen Jahr erhielt Rossini vom Impresario der Mailänder Scala für die opera seria *Aureliano in Palmira* 800 Francs, und im Frühjahr 1814 wurden ihm ebenfalls von der Scala wieder 800 Francs für *Il turco in Italia* zugesagt. Hier wirkte sich nicht nur das bereits erhöhte Honorar am Teatro San Benedetto aus (auf das Rossini den Impresario der Scala während der Vertragsverhandlungen hingewiesen haben dürfte), sondern auch die beginnende Popularität (und damit der Erfolg) von *Tancredi* und *L'italiana in Algeri*. Die Höhe des Honorars in Mailand spiegelte den Erfolg der jeweils vor dem Vertragsabschluß aufgeführten letzten Opern Rossinis. Diese Balance zwischen Auführungserfolg und Honorar konnte aber auch zuungunsten des Komponisten verändert werden: Die beiden Mailänder Opern (*Aureliano in Palmira* und *Il turco in Italia*) waren nicht sehr erfolgreich: die opera seria wurde 14 mal, die opera buffa

12 mal gespielt. Dieser geringe Erfolg wirkte sich schon im Herbst 1814 aus, als Rossini für das Teatro La Fenice die opera seria *Sigismondo* komponieren sollte: der Impresario zahlte nur 600 Francs, also immerhin 200 Francs weniger als die Scala.

Schon die durch diese Zahlen belegte wechselseitige Bedingung von Aufführungserfolg und Honorar können den Verdacht widerlegen, Rossini habe, selbst wenn er nur wenig Zeit zum Komponieren hatte, nachlässig gearbeitet. Das konnte er sich als junger Komponist in ganz wörtlichem Sinne nicht leisten. Im Jahr 1813 erhielt Rossini insgesamt an Honoraren für seine Opern 2250 Francs. Die Bewertung dieser Einnahmen ist sehr schwierig. Man stößt in der Literatur über die italienische Oper häufig auf die im allgemeinen mit Empörung vorgetragene Behauptung, der Komponist sei im Vergleich zu den Sängern seiner Opern miserabel bezahlt gewesen. Dies scheint auf den ersten Blick eine gewisse Berechtigung zu haben. So erhielt eine Primadonna am Teatro San Carlo in diesen Jahren um die 4000 Francs im Monat, konnte also in einem Jahr unter günstigen Bedingungen bis zum Zwanzigfachen dessen verdienen, was Rossini 1813 eingenommen hatte. Die günstigen Bedingungen, wie sie in Neapel herrschten – praktisch gab es kaum eine Lücke zwischen den verschiedenen *stagioni* –, herrschten aber nicht überall. In den Wochen oder Monaten zwischen den *stagioni* verdienten die Sänger nichts; und in den weniger wichtigen *stagioni* (also alle außer der am 26. Dezember beginnenden Karneval-*stagione*) wurden ihre Gagen deutlich verringert. Die beiden entscheidenden Gründe für den Unterschied zwischen der Gage einer Primadonna an einem der größten Theater Neapels und den Honoraren Rossinis waren, daß einerseits Rossini ein Newcomer war, von dem sich zwar vermuten ließ, aber noch keineswegs feststand, daß seine Werke die Kassen der Impresari füllen würden. Zum anderen engagierte das San Carlo natürlich nur die renommiertesten Sängerinnen der Zeit, die auf dem Höhepunkt ihrer Karriere standen. Das Publikum verlangte nach solchen Sängerinnen, die darum die Preise diktieren konnten. Ein Tenor hingegen oder ein *contralto* mußte sich mit einem monatlichen Salär von 1000 bis 1500 Francs begnügen. Aber auch hier handelte es sich noch um Spitzenkräfte. Vergleichen kann man Rossinis Honorar mit der Gage eines Sängers der am besten bezahlten Comprimari-Rollen an einem großen Theater; die beiden Summen dürften nur wenig voneinander abweichen. Schon schlecht bezahlte Comprimari-Sänger hatten im Jahr Einnahmen, die weit weniger als die Hälfte dessen ausmachten, was Rossini 1813 verdient hatte. Für einen Komponisten, der gerade die Zwanzig überschritten und einige lokale Erfolge aufzuweisen hatte, aber noch keineswegs zu den etablierten oder gar berühmten Komponisten seiner Zeit gehörte, war also das Gesamthonorar des Jahres 1813 von durchaus zufriedenstellender Höhe.

Zurück zu *L'italiana in Algeri* und ihrer Kompositionszeit. Im Sprachgebrauch der Zeit war eine Oper »fertig«, wenn die Partitur in den Grundzügen festgelegt worden war. Der Komponist trug zunächst die Baßstimme und die Gesangslinien in das Autograph ein sowie einige wichtige instrumentale Linien, die Anhaltspunkte für die spä-

ter auszuführende Instrumentation gaben. Im Grunde handelte es sich hierbei um ein Partitur-Skelett. Da die wichtigsten Instrumentationsdetails festgelegt waren (z.B. durch das Notat einer Streicherkantilene oder eines Oboensolos), war die eigentliche Instrumentationsarbeit im wesentlichen mechanische Handwerksarbeit – mehr Schreibarbeit als Kompositionsarbeit.

Anekdoten, nach denen Rossinis sich mit Freunden unterhalten und gleichzeitig komponieren konnte, dürften sich in Wahrheit auf dieses mechanische Ausschreiben der Partitur beziehen. Die folgende Darstellung Stendhals, dessen Rossini-Biographie im Detail häufig ungenau und alles andere als zuverlässig ist, entspricht jedenfalls eher einer romantischen Vorstellung denn der Wirklichkeit (es war übrigens gar nicht lange her, daß man begonnen hatte, über Mozart ähnliche Anekdoten zu verbreiten, die Stendhal vielleicht kannte):

»Drei Wochen vor der Erstaufführung, wenn er die Stimmen seiner Sänger genau kennt, beginnt Rossini endlich zu schreiben. Er steht spät auf, komponiert, während sich seine neuen Freunde um ihn herum unterhalten, die ihn den ganzen Tag über, was immer er auch tun mag, keinen Augenblick verlassen. Er ißt mit ihnen mittags und oft auch abends in der *Osteria*; er kommt erst spät nach Hause, und seine Freunde begleiten ihn bis an die Tür und singen dabei aus vollem Hals Melodien, die er improvisiert, bisweilen auch ein *Miserere* zum großen Ärgernis der Frommen im Stadtviertel. Endlich kommt er dann nach Hause, und zu dieser Zeit, gegen drei Uhr morgens, hat er seine glänzendsten Einfälle. Ohne sie auf dem Klavier auszuprobieren, schreibt er sie eilig auf kleine Zettel, und am nächsten Tag arrangiert er sie, d.h. er *instrumentiert* sie, um in seiner Sprache zu sprechen, während er sich mit seinen Freunden unterhält.«

Ganz so einfach und lustig war das Komponistenleben nicht. Zwar wird mehrfach berichtet, Rossini habe gelegentlich im Bett komponiert (aber war es nicht genauso verrückt, Opern in altdeutscher Verkleidung zu komponieren, wie ein bekannter deutscher Komponist?), natürlich mußte er auch die Stimmen der Sänger kennen, und mit großer Wahrscheinlichkeit dürfte der junge Rossini auch mit Freunden gelegentlich auf eine Zechtour gegangen sein. Allein – die von Stendhal geschilderte Kombination all dessen läßt sich heute schon durch unser Wissen über Rossinis Kompositionsprozeß entlarven: Rossini benutzte keine Skizzen (»kleine Zettel«) zum Komponieren, und selbst wenn er es getan hätte, wäre es unwahrscheinlich, daß er diese angeblichen Zettel ausgerechnet als Grundlage für die Instrumentationsarbeit benutzte. Stendhal widerlegt sich im übrigen selbst: schließt man den Rossinischen Tagesablauf, wie ihn der französische Schriftsteller schildert, hätte Rossini morgens zu gleicher Zeit instrumentiert und komponiert. Beides waren aber für einen Komponisten seiner Generation Tätigkeiten mit höchst unterschiedlicher Wertigkeit, die zudem sukzessive und nicht simultan ausgeführt wurden. Nein, Rossini hat von seinen Opern sofort Reinschriften in dem üblichen großen Partiturformat angefertigt. Er hat wohl nach Möglichkeit in ruhiger Umgebung komponiert (und im Bett zu liegen, garantierte eben dies); er mag sich anfangs durch eine gewisse Leichtigkeit von älteren

Komponisten unterschieden haben, aber ansonsten waren die Differenzen zu seinen Kollegen im Verhalten und in der Kompositionstechnik gering.

Da es nur wenige Orchesterproben unmittelbar vor der Uraufführung gab und die Kopisten die autographe Partitur häufig erst spät erhielten, konnte sich das Ausschreiben der Instrumentation manchmal bis kurz vor die Generalprobe hinziehen. Die Sängerstimmen hingegen waren schon vorher aus der Partitur herausgeschrieben worden (in sogenannten *particelle*), so daß die Sänger-Proben bereits begonnen werden konnten. Es war nicht unüblich, diese Proben beim Komponisten oder der Primadonna zuhause abzuhalten; während dieser Proben konnte es noch zu Veränderungen der Partitur kommen. Erklärt sich also die kurze Kompositionszeit Rossinis und anderer Komponisten einerseits aus der Tatsache, daß sie eine Partitur als fertiggestellt betrachteten, die es im Sinne des späten 19. Jahrhunderts noch keineswegs war (der Vorwurf mangelnder Sorgfalt beruht also in der Regel auf einem Mißverständnis), so erklärt sie sich andererseits auch aus den Kompositionskonventionen der Zeit.

Die Komposition der Nummer einer Opernpartitur war weit weniger als am Ende des Jahrhunderts nur dem Willen des Komponisten unterworfen. Es gab Formen, Regeln, Topoi, architektonische Muster nach denen sich der Komponist auch deswegen zu richten hatte, weil das Publikum nach ihnen verlangte. Schon allein die damit verbundenen Wiederholungen beschleunigten das Geschäft des Komponierens. Häufig finden sich in autographen Partituren Takte, in denen durch Buchstaben, Zahlen oder auf andere Weise angedeutet wird, daß eine bestimmte, bereits ausnotierte Partie lediglich zu wiederholen ist. Der Kopist mußte dann in der Partitur zurückblättern, um die Wiederholungstakte auszuschreiben. Gerade Rossinis Reformen in den zehner und zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts führten nicht nur zu größerer architektonischer Klarheit (die mit dem Attribut des Klassizismus belegt wurde), sondern auch wegen der damit verbundenen Wiederholungen zu größerer Schnelligkeit im Komponieren bzw. dem Niederschreiben der Komposition. Das berühmte rossinische Crescendo wurde z.B. als Überleitungsmotiv in den Cabaletten der Arien häufig mechanisch angewandt. Einen Vorwurf gegenüber Rossini konnten daraus erst jene Kritiker konstruieren, für die die jeweilige individuelle, unverwechselbare und je neu zu definierende Originalität der Werke das wichtigste Kriterium der Opernkomposition war. Ein solches Kriterium begann jedoch erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts allmählich Geltung zu gewinnen.

Völlig konventionalisiert waren die Secco-Rezitative. Um diese zu komponieren bedurfte es lediglich eines handwerklich geschickten, noch nicht einmal begabten Komponisten. Rossini vertraute die Komposition der Secco-Rezitative (wie schon Mozart in *La clemenza di Tito*) von *L'italiana in Algeri* einem Mitarbeiter an. Von diesem Mitarbeiter stammt auch die Arie des Haly im zweiten Akt (»Le femmine d'Italia« / »Frauen aus Italien«) und möglicherweise die Lindoro-Arie »Oh, come il cor di giubilo« / (»Wie mein Herz vor Freude«, ebenfalls aus dem zweiten Akt). Gerade

Arien der *Comprimari* von geringer Bedeutung wurden nicht selten von einem Mitarbeiter komponiert (auch *La cenerentola* enthält Partien, die nicht von Rossini stammen). Ein solches Verfahren muß nicht unbedingt auf Zeitdruck, sondern kann auch auf Bequemlichkeit hinweisen (ein bei Rossini nicht auszuschließendes Motiv). Jedenfalls war das Verfahren nur möglich, weil es Konventionen gab, die die Kriterien und den Stil der Arien bestimmten.

Diese Bedeutung der Konventionen gilt auch für das Libretto. Um 1813 war die Mehrfachvertonung eines Librettos zwar schon die Ausnahme, aber das hing damit zusammen, daß die alten Metastasio-Libretti für die *opere serie* mittlerweile aus der Mode gekommen waren (sie wurden im 18. Jahrhundert insgesamt weit über tausend Mal komponiert) und ein moderner Librettist mit den Fähigkeiten Metastasios noch nicht aufgetaucht war. Wichtigstes Kriterium für ein Libretto waren die vom Dichter zu liefernden gut komponierbaren Situationen und Verse. Handwerk stand über Originalität. Das Libretto Angelo Anellis erfüllte diese Bedingung. Es hatte seine Eignung und Wirksamkeit bereits 1808 erwiesen, als es Luigi Mosca für seine (in der Scala uraufgeführte) *L'italiana in Algeri* benutzt hatte. Rossini ließ das Libretto für seine Zwecke wahrscheinlich von Gaetano Rossi umarbeiten (eine Beteiligung Anellis selbst an dieser Umarbeitung ist aber nicht mit Sicherheit auszuschließen). Erst hierbei wurde der Schluß des ersten Akts mit seinem »din, din, bum, bum« eingefügt. Die Überführung des üblichen, handlungstechnisch meist nicht sehr sinnvollen Schlusses des *finale centrale* zum kompletten Nonsens ging also auf Rossinis Anregung zurück. Schon früh hatte er ein *faible* für den Wortwitz einzelner Silben entwickelt, etwa in Pacuvios Arie »Ombretta sdegnosa« aus *La pietra del paragone* mit seinem berühmten »Mississipi, pípi, pípi« oder dem »son pentito, tito, tito« aus *Il Signor Bruschino*. Diese Silbenspiele waren ein solches Markenzeichen, daß auch Donizetti in einer frühen *opera buffa* – *L'ajo nell'imbarazzo* –, in der er den Rossinischen Stil imitierte, nicht darauf verzichtete. Das Finale des ersten Akts ist ein gutes Beispiel dafür, daß die Erfüllung von Konventionen – und das Finale entspricht diesen Konventionen durchaus – keineswegs konventionell klingen muß. Rossini stellt das allgemeine Unverständnis und die völlig verfahrenere Situation durch einen irrwitzig schnellen Schlußteil dar, in dem die einzelnen Personen bald nur noch Silben singen: die Frauen hören vor lauter Verwirrung in ihrem Kopf nur noch ein Glöckchen, das »din din« macht. Mustafä hört ein »bum bum« wie von Kanonenschüssen, in Lindoros und Halys Kopf hämmert es nur noch »tac tà«. Das Genre der *opera buffa* selbst wird hier bis zum Absurden überdreht; das typische Stillstehen der Handlung in der *Stretta* des Finales wird einerseits durch das musikalische Tempo aufgefangen und andererseits wird der an einer solchen Stelle ohnehin nichtssagende Text noch durch die Aussagelosigkeit der Silben pointiert. Ein renommierter Rossini-Forscher unserer Tage hat den Schluß des Finales denn auch als »komplett verrückt« (Philip Gossett) bezeichnet. Aber genau das sollte er auch sein. Stendhal berichtet jedenfalls, die Zuschauer in Venedig hätten sich totgelacht über dieses Finale.

Die Handlungen der opera buffa waren zwar meist absurd, aber in irgendeiner Weise hatten sie eine leicht verständliche Grundkonstellation zum Anlaß, die an das tägliche Leben erinnerte. Ein Figaro, der quasi qua Amt jeden in der Stadt, insbesondere aber die Damen, kannte, konnte – das war jedem einsichtig – natürlich leicht zum Intriganten und Kuppler werden.

*L'italiana in Algeri* hingegen scheint auf den ersten Blick keinen solchen Anknüpfungspunkt in der Realität zu haben; bestenfalls denkt man hier an die Weiterführung der *Turquerien* des 18. Jahrhunderts, wie etwa Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Gattungsgeschichtlich ist das sicher richtig, aber die Theaterzuschauer von 1813 scherte die Gattungsgeschichte vermutlich wenig. Wo also liegt der plausible Anknüpfungspunkt von *L'italiana in Algeri* in der zeitgenössischen Lebenswelt?

Wenn man dem *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico* Glauben schenkt, gab es ihn nicht. Am Tag vor der Uraufführung von *L'italiana in Algeri* hieß es in dieser Zeitung:

»Wenn jemand Sitten, Gebräuche oder Wahrheit der Handlung sucht, so wird er in diesem Libretto keine Spur von Wirklichkeitstreue finden. Nehmen wir jedoch von der Kritik das aus, was auf jede Nation zutreffen könnte, so sehen wir einen Aufschneider, der die Frauen mißhandelt und, seiner eigenen Frau müde, sich im Netz einer gewitzten Frau verfängt, die ihn zu ihrem Spielball macht, ihn täuscht und dann mit ihrem wahren Liebhaber flieht.«

Offensichtlich soll hier abgewiegelt werden. Denn wenn in *L'italiana in Algeri* keine »Spuren von Wirklichkeitstreue« enthalten waren – warum hätte man dann noch ausdrücklich darauf hinweisen müssen, daß dies so war? Warum hätte man, wie der Autor des Artikels in den folgenden Zeilen, ausdrücklich darauf hinweisen müssen, daß es auch so etwas wie die »Pappataci« in Wirklichkeit nicht gebe? Wahrscheinlich wollte der Autor dieser regierungsamtlichen Zeitung von vornherein den Bezug zu Gerüchten leugnen, die auf ein bestimmtes Kennzeichen der norditalienischen Führungsschicht in napoleonischer Zeit verwiesen und auf ein »außenpolitisches« Problem, das peinlicherweise vorläufig nicht in den Griff zu bekommen war. Viele Angehörige der neuen napoleonischen Führungsschicht, die wenig politischen, aber aufgrund ihres Reichtums großen wirtschaftlichen Einfluß hatte, waren Freimaurerlogen beigetreten. Das Initiationsritual der »Pappataci« scheint das Initiationsritual von Freimaurerlogen zu verulken. Wer mit den »Pappataci«, deren Tätigkeit nur im Essen, Trinken und Schlafen besteht, die also mit anderen Worten nicht arbeiten und trotzdem gut leben, gemeint war, konnte der zeitgenössische Zuschauer sich an den fünf Fingern einer Hand abzählen. Wenn hier eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe zur Zielscheibe von Spott wird, darf dies allerdings nicht als politische Kritik mißverstanden werden, sondern entsprach einer üblichen Praxis, bestimmte Personen oder Personengruppen zum Gegenstand des Scherzes zu machen.

Einen realen Hintergrund der Handlung von *L'italiana in Algeri* gab es auch in anderer Hinsicht. Algier war seit dem 16. Jahrhundert der Albtraum der Mittelmeer-schiffahrt und der Mittelmeeranrainer. Algier war kein eigentlicher Staat, sondern ein

von einem Bey regiertes Piratennest, in dem auch ein schwunghafter Sklavenhandel betrieben wurde; selbst der Bey von Algier war nicht so vermessen, seinen Herrschaftsbereich als Staat im europäischen Sinne zu bezeichnen. Erst 1830 räucherten die Franzosen dieses Piratennest aus (womit die französischen Kolonialabenteuer des 19. Jahrhunderts ihren Anfang nahmen). Die Entführung einer Italienerin durch algerische Seeräuber war also im Bereich des Möglichen. Tatsächlich kursierten darüber Geschichten. 1805 war die Mailänderin Antonietta Frapoli von algerischen Piraten entführt worden. Nach dem Aufenthalt in verschiedenen Harems kehrte sie ohne Lösegeldzahlung nach Italien zurück. Und Lord Byron schilderte in einer Anekdote, vor einigen Jahren habe jemand eine italienische Theatertruppe engagiert, diese in Italien einschiffen lassen, um dann die komplette Truppe in Algier zu verkaufen. Byron fügte hinzu, er habe eine der Sängerinnen aus dieser Truppe nach ihrer Rückkehr aus der Gefangenschaft 1817 in Venedig ausgerechnet in Rossinis *L'italiana in Algeri* singen gehört. Tatsächlich wurde Rossinis Oper zwar nicht 1817, aber im Frühjahr 1818 im Teatro San Luca in Venedig gespielt. Möglicherweise hat Byron sie dort sehen können. Trotzdem scheint seine Anekdote eher vom Geist der Romantik als dem Geist der Wahrheit umweht.

Aber beide Geschichten zeigen, was die Zuschauer um 1813 für durchaus plausibel halten mochten: daß nämlich eine junge Italienerin von algerischen Piraten entführt werden konnte, dann aber nach einer gewissen Zeit wieder heimkehrte. Genau in die Lücke zwischen die beiden Eckpunkte der ›Realität‹, nämlich in die Lücke zwischen Entführung und Heimkehr, stößt das Libretto. Die absurde Handlung Anellis füllt in phantasievoller Freiheit exakt den phantasieanregenden Bereich des Nicht-Wissens in den Gerüchten und Erzählungen aus. Durch die Idee der Handlung schlechthin wird also ein Bezug zwischen Lebenswirklichkeit und Oper hergestellt, und sei es nur, indem die Oper die umlaufenden Gerüchte anarchisch persifliert.

Einen solchen Bezug zur Lebenswirklichkeit hat man oft auch dort gesucht, wo er kaum vorhanden ist: auf der politischen Ebene. 1819 hatte die Zensur in Rom Isabellas »Pensa alla patria!« (»Denk an das Vaterland!«) aus dem zweiten Akt für eine Aufführungsserie in »Pensa alla sposa!« (»Denk an die Gattin!«) geändert. Im Umkehrschluß wurde von manchem Rossini-Forscher gefolgert, hier handele es sich um ein von Isabella geäußertes ›subversive sentiment‹ (Gossett). Schon Stendhal hatte dazu bemerkt:

»Diese Arie ist zugleich ein historisches Denkmal. Wie bitte? Ein historisches Denkmal im Finale einer opera buffa? – Leider ja, meine Herren, das mag zwar gegen die Regeln sein, das Phänomen existiert aber nichtsdestotrotz.

*Penso alla patria, e intrepido  
Il tuo dover adempi;  
Vedi per tutta Italia  
Rinascere gli esempi  
Di ardire e di valor.*

Napoleon hatte den Patriotismus gerade wiedererweckt, auf den seit der Eroberung von Florenz durch die Medici im Jahre 1530 zwanzig Jahre Kerker standen. Rossini erriet die geheimen Wünsche seiner Zuhörer und bereitete ihnen in ihrer Phantasie ein Vergnügen, nach dem sie sich sehnten. Darauf bedacht, daß sie sich nicht zu lange in denselben Träumereien ergehen, sorgt er, kaum daß er sie mit der Melodie

*Intrepido il tuo dover adempi*

zu den edelsten Gefühlen inspiriert hat, auch schon wieder für Entspannung mit den Worten:

*Sciocco, tu ridi ancora*

Hier wurde die Gemeinheit einer gewissen Partei, die gegen das Wiederaufleben tiefer, hochherziger Gefühle in Italien protestierte, durch den Gesang entlarvt.

*Vanne, mi fai dispetto*

*Rivedrem le patrie arene*

ist sanft und zart. Die Vaterlandsliebe nimmt hier den Ton der Liebe an.«

Die politische Interpretation dieser Arie, wie sie Stendhal bietet, geht auf eine spezifisch französische Tradition zurück und hängt mit der Politisierung der französischen Oper in der Revolutionszeit zusammen. Im übrigen entwirft Stendhal hier durch eine geschickte Zusammenstellung von durchaus nicht unmittelbar aufeinanderfolgenden Textstellen und eine kleine grammatikalische Manipulation, auf die noch zurückzukommen sein wird, ein patriotisches Bild der Arie, das der Handlung in der Oper nicht entspricht. Auch die Tatsache, daß ein römischer Zensor – wahrscheinlich mechanisch und ohne Überlegung (was in Rom häufiger der Fall gewesen zu sein scheint als andernorts) – »patria« in »sposa« änderte, darf nicht dazu verleiten; zu glauben, Rossini hätte hier ein politisches Manifest andeuten wollen.

Die italienischen Komponisten des 19. Jahrhunderts gaben ihren Opern bewußt einen unpolitischen Anstrich und beschränkten sich auch persönlich in eventuell politisch zu deutenden Äußerungen. Das gilt nicht nur für Rossini, sondern auch für Bellini, Donizetti und Verdi (die angebliche politische Bedeutung des *Nabucco* beruht auf der Rezeption der Oper ab Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, vor allem aber auf der Mystifikation der älteren Opernforschung). Opern ohne offensichtlich politisch zu deutende Inhalte waren in Italien schon deswegen notwendig, weil die Zensoren in den verschiedenen Städten und Staaten jeweils deutlich unterschiedliche Auffassungen davon hatten, was eine politische Manifestation war. Manchmal hatten sie (wie vermutlich der römische Zensor) auch gar keine Vorstellung von einem politischen Gehalt und entfernten darum einfach alles, was im Libretto nach Politik »riechen« mochte. Der unpolitische Anstrich der Opern war auch Resultat der politischen Wechselfälle, die Aufführung von Opern mit politischen Anspielungen gefährden konnten und denen die Komponisten im Italien des 19. Jahrhunderts gelegentlich mit einem gewissen Fatalismus, aber auch mit Raffinesse begegneten.

Eine von Rossini überlieferte Anekdote mag das illustrieren. Rossini hat sie zwar immer abgestritten, aber es gibt gute Gründe anzunehmen, daß die Anekdote auf Wahrheit beruht: Im März 1815 war Napoleon von Elba geflohen, was etliche politische Aktivitäten seines Schwagers Murat auslöste, der faktisch schon seit 1808 König von Neapel war. Am 5. April 1815 erklärte Murat in Rimini die Unabhängigkeit Italiens von Österreich. Das versetzte die Einwohner von Bologna wiederum in Begeisterung und führte dort zu einem vorübergehend erfolgreichen Aufstand. Um diesen Erfolg mit einer patriotischen Feier begehen zu können, beauftragte man den gerade anwesenden Rossini, einen *Inno dell'indipendenza* (»Sorgi, Italia, venuta è già l'ora«) von Giovanni Battista Giusti zu vertonen. Am 15. April 1815 wurde der von Rossini komponierte – und auch selbst gesungene – Hymnus in Anwesenheit Murats uraufgeführt und erhielt umgehend die Bezeichnung »italienische Marseillaise«. Wie das Unglück es wollte, wurde schon am nächsten Tag Bologna von den Österreichern zurückerobert. Daraufhin soll Rossini kurzerhand den Text in pro-österreichischem Sinne umgeschrieben, die Partitur mit gelb-schwarzen Bändchen verziert, sie dem österreichischen General Steffanini überreicht und sich umgehend aus dem Staub gemacht haben. Die Aktion half ihm freilich wenig: noch Jahre später wurde er als vermeintlicher Revolutionär von der österreichischen Polizei beobachtet.

Die Anekdote ist aber insofern bezeichnend, als sie zeigt, daß die politischen Überzeugungen italienischer Opernkomponisten so stabil waren wie ein Schilfhalm im Wind. Der Grund dafür ist einfach: ein Komponist war auf die Gunst der Mehrheit des Publikums angewiesen. Darum äußerte er sich in seiner Kunst nur dann politisch, wenn diese Mehrheit des Publikums das von ihm erwartete. Dies war, wie das Beispiel Rossinis zeigt, durchaus heikel, wenn man die politische Situation falsch einschätzte. Verdi hatte mit *La battaglia di Legnano* 1849 mehr Glück; aber bezeichnenderweise komponierte er diese entschieden patriotische Oper erst, nachdem man ihm mangelnden italienischen Patriotismus vorzuwerfen begonnen hatte.

Rossini, um auf ihn zurückzukommen, hat die zitierte Anekdote im Alter gleich zweimal abgestritten. Dummerweise stritt er sie einmal gänzlich ab und ein anderes Mal nur den zweiten Teil. Dies garnierte er mit dem Hinweis auf die Arie der Isabella »Pensa alla patria« im zweiten Akt von *L'italiana in Algeri* und meinte, an diesem Jugendwerk könne man sehen, welche tapfere und patriotische Seele er damals gehabt habe. Im übrigen sei er, als der österreichische General in Bologna eingetroffen sei, schon in Neapel gewesen.

Nun ist letzteres, wie wir wissen, nachweislich falsch. Selbst wenn es zutreffend wäre, würde dadurch lediglich belegt, daß Rossini beim ersten Anzeichen von österreichischen Soldaten blitzartig aus Bologna verschwunden wäre. Mit Rossinis Tapferkeit war es sowieso nicht weit her. Und der von ihm angeführte Text aus *L'italiana in Algeri* verschweigt schamhaft, daß Isabella ob der patriotischen Gefühle, die sie in Lindoro auslösen will, von Taddeo ausgelacht wird. Denn der Hinweis auf das Vaterland dient dazu, den angesichts des gewagten Fluchtplans angstvoll erlebenden

Lindoro an seine vaterländischen Pflichten als mutiger Italiener zu erinnern. Isabella muß das ganze zur Verfügung stehende Arsenal aufbieten, damit Lindoro von seiner Feigheit kuriert wird. Sie erinnert ihn an das Mitleid, das er mit ihrem Schicksal haben müsse, an ihre zärtliche Liebe, an Vaterland, Pflicht, Ehre und das Vorbild mutiger Italiener. Wenn man dann noch bedenkt, daß der Chor singt, man werde ja sehen, zu welchen Wagnissen Italiener fähig seien, aber ausgerechnet Lindoro eher durch Feigheit auffällt denn durch Mut hervorsteht, dann zeigt sich, daß hier keineswegs das Bild des mutigen italienischen Patrioten gezeichnet wird, sondern genau das Gegenteil. Von edlen vaterländischen Gefühlen, wie sie Stendhal zu sehen meinte, kann keine Rede sein. Stendhal mußte darum bei seinem Zitat auch etwas mögeln. Statt »Denk an das Vaterland« (»Pensa alla patria«) zitiert er fälschlich »Ich denke an das Vaterland« (»Penso alla patria«). Damit bezieht sich die ganze Arie nicht mehr auf Lindoro, sondern auf Isabella, die i h r e vaterländischen Gefühle äußert, statt die Gedanken an das Vaterland angesichts des verzagenden Liebhabers zu instrumentalisieren. Die ganze Arie erhält durch die kleine grammatikalische Änderung einen ganz anderen Sinn.

In Wahrheit parodiert Rossini in Isabellas Arie einen Text-Topos der opera seria. Im ebenfalls 1813 uraufgeführten *Tancredi* hatte Rossini selbst eine solche Arie vertont (»Oh patria! dolce, e ingrata patria! ... Tu che accendi«; am berühmtesten wurde die Cabaletta dieser Arie: »Di tanti palpiti, di tante pene«). Musikalisch allerdings unterschied sich Isabellas Arie von einer echten opera seria-Arie kaum. Der mangelnde stilistische Unterschied, wie er für Rossinis Opern dieser Zeit typisch ist, zwischen manchen großen Arien einer opera buffa und denen einer opera seria dürfte das Mißverständnis in der Interpretation der Isabella-Arie begünstigt haben.

1815 änderte Rossini selbst für eine Aufführung in Neapel, wahrscheinlich ebenfalls wegen Zensurschwierigkeiten, die Arie Isabellas und ersetzte sie durch die Arie »Sullo stil de' viaggiatori«. Das ist ein Anzeichen für Rossinis Willen, eine Operaufführung nicht an den Einwänden übervorsichtiger Zensoren scheitern zu lassen. Gerade in jungen Jahren war der Komponist gegenüber der Zensur äußerst zuvorkommend. Jacopo Ferretti, der Librettist von *La cenerentola*, berichtete beispielsweise, der römische Impresario Cartoni, Rossini und er hätten sich zwei Tage vor Weihnachten 1816 mit dem römischen Zensor getroffen, um über ein geplantes Libretto nach einer äußerst unmoralischen französischen Komödie zu sprechen. Solche Zusammenkünfte schon vor der Niederschrift des Librettos waren üblich. Ebenso üblich war, daß der Impresario von sich aus Vorschläge für zensurgenehme Änderungen machte. Im vorliegenden Fall hätten die Änderungen des Impresario und Zensors den Stoff ruiniert. Den Librettisten Ferretti verärgerte aber nicht nur dies, sondern vor allem Rossinis Verhalten: dieser stimmte nämlich den Zensureinwänden sofort zu. (Schließlich wurde der Stoff fallengelassen, und Ferretti verfaßte statt dessen das *La cenerentola*-Libretto.) Bei einem solchen Verhalten Rossinis ist es denkbar unwahrscheinlich, daß er drei Jahre zuvor eine patriotisch zu verstehende Arie in *L'italiana*

*in Algeri* einschmuggelte. Dies umso mehr, als der Zusammenbruch des napoleonischen Reiches sich 1813 zwar bereits abzeichnete, aber noch nicht feststand. Die meisten Italiener neigten in dieser unsicheren Situation nicht zu patriotischen Kundgebungen, sondern verhielten sich abwartend. Ein weiteres Argument gegen die angebliche politische Intention der Arie ist auch das Publikum des Opernhauses: zu einem nicht geringen Teil bestand es aus eben jener Oberschicht, die Napoleon erst zu dem gemacht hatte, was sie war. Mit einer patriotischen Arie hätte Rossini diese Schicht, auf die jeder Impresario aus politischen wie finanziellen Gründen angewiesen war, vermutlich verärgert (die auf denselben Personenkreis zielenden »Pappatacci« bewegten sich dagegen noch im Rahmen eines harmlosen Scherzes). Der weiteren Karriere waren solche politische Entgleisungen nicht förderlich, wie Rossini selbst aufgrund ungeschickter politischer Äußerungen seines Vaters wußte, die zu dessen zeitweiser Inhaftierung geführt hatten.

# Formale Meisterschaft im komischen Stil

Richard Osborne

Daß *L'italiana in Algeri* Rossinis erstes abendfüllendes komisches Meisterwerk werden konnte, verdankt es in nicht geringem Maß der guten formalen Organisation der Partitur wie auch Rossinis zunehmender Erfahrung mit dem Ineinanderspielen von musikalischen Stilen; diese Qualitäten treten ganz besonders hervor, wenn man Rossinis Behandlung des Textes von Anelli Stück für Stück neben Luigi Moscas Vertonung (Mailand 1808) stellt, die viel betriebsame Gefälligkeit, aber wenig stilistisches Bewußtsein und formale Kontrolle hat. Man nehme zum Beispiel die beiden Fassungen des Duetts Nr. 5 »Ai capricci della sorte / Den Launen des Schicksals« aus dem ersten Akt der Oper. Die Enthüllung von Haly, dem algerischen Piratenkapitän, daß Mustafà auf der Suche nach einem hübschen italienischen Mädchen ist, bringt Taddeo, Isabellas alternden Verehrer, außer sich vor Eifersucht. Isabellas Antwort ist eine gereizte Zurechtweisung. Sie beginnt mit einigen kapriziösen Bemerkungen über das Glück, den komischen Widersacher des grausamen Schicksals, das sie kurz vorher in ihrer Kavatine Nr. 4 (»Cruda sorte! / Grausames Schicksal!«) apostrophiert hatte. Rossinis Anlage des Duetts ist von Anfang an meisterhaft. Wir nehmen formale Eröffnungsmotive für selbstverständlich, aber während Mosca kurzatmig und dynamisch matt ist, haben Rossinis Anfangstakte sowohl Witz wie Knappheit.

Beispiel I

**Allegro**

*ff* *pp* [Vins. 1] *ff*

[Bsn.] *ff*

**ISABELLA**

Ai ca - pric - ci del - la sor - te

[Strs. pizz.] *p*

Es gibt hier Einzelheiten, ohne die die Musik zum Gemeinplatz würde, und die wichtige Charakteristika eines Haydn oder Rossini sind: die Pause auf der letzten Schlagzeit in Takt 1, das Ausdünnen und Durchlöchern von Lautstärke, Akkordik und Rhythmus in Takt 2, der komische, aber energische Einsatz des Fagott in Takt 3, die lebhaft Violinfigur (Figur a), die später die Funktion eines Rhythmusmotors übernehmen wird, und die absichtlich engen, verdrießlich klingenden Intervalle der Gesangslinie selbst. Aus solchen Einzelheiten wird große Komödie geschaffen. Anellis Libretto bestimmt die vokale Gestaltung; so etablieren Isabella und Taddeo ihre jeweiligen Positionen in formgerechten Stanzen. Streicher und Bläser unterstützen diskret diesen Austausch, aber es ist Figur a, die in der anschließenden schlagfertigen Wendung das Drama vorwärts treibt, bis Isabella mit der Wiederholung ihres Anfangsthemas (Beispiel 1, Takt 6ff.) das Murren Taddeos zum Schweigen bringt: Ein einfacher, genialer komischer Streich, bei dem theatralische und musikalische Elemente perfekt zusammenwirken. Obwohl ihre Ausdrucksweise keineswegs vornehm ist – »Scher dich zum Teufel!« –, gibt dieses Faktum der musikalischen Wiederholung ihrer Erwiderung Autorität: Schimpferei erhält durch formgerechte Wiederholung die ganze Autorität einer unumstößlichen Äußerung. Das ist eine brillante Taktik von Isabella wie von Rossini. In der Partitur von Mosca gibt es nichts Gleichwertiges. Nun könnte Wiederholung einen ungewollten Abschluß mit sich bringen, und tatsächlich bildet die Musik mit Hilfe eines einfachen Übergangsbogens der Violinen eine zweite Brücke, die nach B-Dur führt, als Selbstzweifel die Seelen der Widerstreitenden zu trüben beginnen. Der zeitliche Ablauf ist perfekt; als die Stimmung sich entspannt hat und Figur a nun die Rolle eines amüsierten Beobachters spielt, denken Isabella und Taddeo in sich überlappenden Selbstgesprächen über die möglichen Gefahren nach. Der Übergang zur Stretta ist im Libretto sehr deutlich zu erkennen: Wo Rossini mit olympischer Einfachheit der Mittel den Satzwechsel (»Donna Isabella? Messer Taddeo ...«) wie ein Katz- und Mausspiel behandelt, das von zarten Violinsextolen geleitet wird, bevor die Coda (Allegro vivace in G-Dur) anfängt, bringt Mosca in seiner Sucht nach neuen Effekten diese Stichomythie durcheinander. Der letzte Teil hat etwas Militärisches – Liebe als Schlachtfeld: eine alte Idee – mit schrillen Bläsern und komisch-heroischen Gesten, die in Koloraturgepränge abschweifen. Während Isabelas großer Kadenzschnörkel ist es für den armen Taddeo nahezu unmöglich, zu Wort zu kommen. Nachdem er an früherer Stelle im Duett schon durch eine Wiederholung zum Schweigen gebracht worden war, ist es nun Koloraturrhetorik, die seinen Weg versperrt. Es ist Rossinis spezielle Stärke, daß seine Späße musikalischer Natur sind.

Es wäre falsch zu behaupten, daß Rossini in *L'italiana in Algeri* den Stil der opera seria parodiert; eher erlaubt er seiner Heldin, diesen Seria-Stil als starke strategische Waffe in ihrem Arsenal einzusetzen. Darüber hinaus ist der Heroismus sorgsam durch mehrere leichtere, weiche Passagen abgefangen. Die Struktur von »Cruda sorte« (»Grausames Schicksal«, Nr. 4) ist der Kavatine Rosinas aus dem *Barbier* nicht

Beispiel 2a

**Andantino** LINDORO

(De - li - ro? Que st'è I - sa - bel - la!)

[Woodwinds]

ISABELLA

(Que-st'è Lin - do - ro!)

(Io ge - )

(Io pal - - - pi - to.)

- lo.)

unähnlich mit der heroischen Zurschaustellung und dem aufheiternden »Già so per pratica / Aus Erfahrung kenne ich«, ein Satz, der speziell für Rossinis Vertonung von Anellis Libretto eingerichtet wurde. Solche Hinzufügungen sind wegen des Lichts, das sie auf Rossinis Bedürfnisse und seine Vorlieben werfen, natürlich von Interesse. Besonders deutlich wird das, wenn in extremen Situationen für die Charaktere Verse erweitert oder verändert, neue alliterierende und lautmalerische Effekte hinzugefügt werden, wie zum Beispiel im Finale des ersten Aktes. Aber es gibt auch Weglassungen. Rossinis Vertonung enthält kein Liebesduett für Isabella und Lindoro. Das ist eine Streichung, die viel zu tun haben kann mit Rossinis Abneigung gegen Duette für Männer- und Frauenstimme. Verdis Frau, Giuseppina Strepponi, wertete dies als Zeugnis für Rossinis Mangel an Herz, den sie auch in seiner Psychopathologie entdecken zu können glaubte. In dieser Partitur wird Leidenschaft nur indirekt mitgeteilt. Am deutlichsten wird das in der verzückten und sinnlichen Kavatine Nr. 11 »Per lui che adoro / Für ihn, den ich anbet« im zweiten Akt, wo Isabella ihre Gefühle ausdrückt, wohl wissend, daß in der Nähe verborgene Zuhörer lauschen: der törichte Mustafà und ihre beiden gröblich beleidigten Verehrer, Taddeo und Lindoro, letzterer der wahre Gegenstand ihrer Zuneigung. Vor allem ist es das Finale des ersten Aktes – und darin eine Begegnungs- und eine Wiedererkennungsszene –, wo Isabella ihre Leidenschaft für Lindoro und als komische Entsprechung ihre Verachtung für Mustafà offenbart.

Die tonale Struktur des Finales braucht uns nicht aufzuhalten, obgleich sie repräsentativ ist für Rossinis Methode: ein C-Dur-Satz bildet den Rahmen für Episoden in den Paralleltonarten Es-Dur und As-Dur. Von besonderem Interesse ist allerdings eine frei modulierte Passage, die aus einem ergötzlichen, menuett-ähnlichen Andantino in der Dominante G-Dur erwächst. Mustafàs Frau Elvira, ihre Vertraute Zulma und Lindoro stehlen sich herein, um von Mustafà Abschied zu nehmen, der Lindoro seine Freiheit zugebilligt hat, vorausgesetzt, er nimmt Elvira mit. Das ist der Zeitpunkt, wo Lindoro und Isabella einander wiedererkennen. Es ist eine Binsenwahrheit, daß in der Hand eines Könners eine Erkennungsszene etwas ganz besonders Wirksames sein kann. Hier demonstriert Rossini seine Meisterschaft, indem er uns gelassen in moll führt und dann in eine Serie von hypnotisierend einfachen Modulationen versetzt (Beispiel 2a). Der Text umfaßt nicht mehr als neun Zeilen mit klischeehaften Ausrufen, und musikalisch ist die Stelle kaum mehr als eine Rückführung zur Grundtonart Es-Dur; diese Rückführung steht jedoch im Zentrum der Oper, wo die unterdrückte Glut der Liebenden auf berührende Weise über Mustafàs surrender, erdegebundener Benebelung liegt (Beispiel 2b).

In Augenblicken wie diesen beschämt Rossini, wie vor ihm Mozart, seine langatmigeren Nachfolger durch die Einfachheit seiner Mittel.

Der arrogante und herrische Mustafà wird schon zu Beginn der Oper durch groteske Intervalle und ausgiebige Koloraturen in der Introduzione Nr. 1 (»Delle donne l'arroganza / Weibliche Arroganz«, Andantino, 4/4-Takt, E-Dur) karikiert. Aber Ros-

Beispiel 2b

ISABELLA  
(Che mai sa - rà? A - mo - re, a -

LINDORO  
(Che mai sa - rà? A - mo - re, a -

- iu - ta - mi per ca - ri - tà.)

- iu - ta - mi per ca - ri - tà.)

MUSTAFÀ  
Con - fu - - si, con - fu - si,  
[pizz.]

sinis musikalische Charakterisierung ist in der Führung zum Finale des ersten Aktes sorgfältig ausbalanciert. Sobald Mustafà endgültig überzeugt ist, daß er seine Frau los ist, denkt er an neue erotische Abenteuer (Arie Nr. 6 »Già d'insolito ardore nel petto / Schon fühle ich in ungewohnter Glut die Brust«, Allegro, 4/4-Takt, B-Dur) in so derber Form, daß Sir John Falstoffs »Va vecchio John« in Verdis Oper vorauszuahnen ist. Mustafàs Zusammentreffen mit Isabella, die erste Begegnungsszene im Finale des ersten Aktes, ist nicht mehr komisches Pathos, sondern eine Burleske. Dem

geht ein Chor voraus, der auf Figaros »Non più andrai, farfallone amoroso« aus Mozarts *Figaros Hochzeit* anzuspielden scheint. Das ist nicht die einzige heimliche Bezugnahme in den Chorpässagen der Partitur; in einer späteren Nummer taucht die »Marseillaise« auf (Nr. 15, Chor der italienischen Sklaven). Die Anspielung auf Mozart setzt ein, wenn die zweiten Tenöre den Namen »Mustafà« intonieren, während die ersten Tenöre und Bässe Mustafà als »Geißel der Frauen« bezeichnen. Wenn das Zitat Absicht ist – und Rossini muß Mozart um eine Nummer beneidet haben, die er selbst gut hätte schreiben können –, dann ist das ein Geniestreich von komischer Anspielung. Bei Mozart erklärt Figaro Cherubino, daß seine Schäfertage vorüber sind; das ist exakt die Situation, auf die Mustafà unwissentlich lossteuert. Diese Anspielung auf Rossinis geschätztesten Komponisten ist einer seiner raffinierten kleinen Späße. Bei Isabellas Auftritt bricht die Musik ab und die Streicher spielen einen verstohtenen schrittweisen Anstieg von C bis Es, so, als ob sie Isabellas starrem Blick folgten, während er sich aufwärts zu Mustafàs Gesicht hebt. Eine langsame Runde beginnt mit den Worten »O che muso / Oh, diese Miene«. Was dann folgt, enthält auf wundervollste Weise das geheime Nebeneinander von Feierlichkeit und kaum unterdrücktem Lachen aufgrund von Rossinis Reichtum an komischen Einzelheiten im Orchester und seiner sicheren formalen Anlage; sie kann jedem Regisseur, der feinfühlig genug ist, um diese musikalische Gestalt in das sichtbare Medium zu übertragen, eine große Hilfe sein.

Das kostbare Finale schließt, wie allgemein bekannt, mit Rossinis tumultuarischer Stretta. Isabellas Wendung zu Mustafà versetzt die ganze Gesellschaft in ein Delirium, sie haben die Köpfe voller Glockentöne (»din din«, die Frauen), Hammerschläge (»tac tà«, Lindoro), Krähen (»crà crà«, Taddeo) und Kanonendonner (»bum bum«, Mustafà). Der Text ist eigens für Rossini geschrieben, er ruft eine brillante Wirkung hervor, vorausgesetzt, daß der Dirigent Rossinis genaue Anweisungen für extreme Lautstärken, wie sie in der Corghi-Ausgabe gedruckt sind, befolgt.

Wie oft bei Rossini fällt der zweite Akt im Vergleich mit dem ersten Akt etwas ab, obwohl er in *L'italiana in Algeri* einige unvergeßliche Stellen enthält: die Einweihung Taddéos in den gefälschten Orden von Kaimakan (Nr. 10), das berühmte Nies-Quartett (Nr. 12) und Mustafàs Einweihung in den Orden der Pappataci (Nr. 16), ein Nonsenswort, das nicht so sehr einen Hahnrei als vielmehr eine Art von duldsamem Ehemann meint; er wurde in Jacques Tatis *Les vacances de M. Hulot* durch den Galgenstrick, der für immer hinter seiner formidablen Frau herkriecht, unsterblich gemacht. Solche Einweihungsszenen gehören zum Repertoire der Komödien aus der Commedia-dell'arte-Tradition (man denkt an Molières *Le bourgeois gentilhomme*). Es wurde auch auf eine mögliche Satire auf die Freimaurerei hingewiesen. Wie dem auch sei, Mustafà wird dazu überredet, nichts anderes zu tun, als zu essen, zu trinken und zu schlafen. Das Finale des zweiten Aktes fängt vielversprechend an, drängt dann aber nach dem Quintett und Isabellas Rondo »Pensa alla patria / Denke an das Vaterland« (Nr. 15) sehr bald zum Ende.

*L'italiana in Algeri* ist so eine sehr reiche und überlegt gearbeitete Partitur. Formal betritt sie Neuland; dazu ist es eine Partitur ohne Selbstentlehnungen. Mindestens eine Nummer – Halys *aria del sorbetto* Nr. 13 »Le femmine d'Italia / Frauen aus Italien« – wurde zwar von einem Assistenten Rossinis geliefert, aber gerade solche Stücke, angenehm und dekorativ im Paisiello-Stil, dokumentieren sehr deutlich, wie glühend Rossinis eigene komische Erfindung in diesem bedeutenden Stück brannte, das Moscas frühere Arbeit so sicher überflügelte, wie in Kürze sein *Barbier* den Paisiellos.

## Aus den Briefen Gioachino Rossinis

*An Herrn Bandini, Pächter des Pergola-Theaters, Florenz*

Bologna, 18. August 1838

Verehrter Freund! Eine Zeile zum Dank für all die Liebenswürdigkeiten, die Ihr mir in Eurem geschätzten Brief gesagt habt. Betreffs der *Elisabeth*\* könnte ich Euch keine Anweisungen geben, da meinem Gedächtnis jede Erinnerung an Kostüme, Dekorationen usw. entfallen ist. Das sind Opern, die man in Ruhe lassen soll. Gebt dem Publikum, das die Neuheit liebt, moderne Musik und vergeßt nicht den alten Komponisten und Euren Freund.

*An Giuseppe Ancillo, Venedig*

Bologna, 13. März 1846

Lieber Narr! Ich benutze die Gelegenheit der Abreise von Brinis Vater, der sich nach Venedig begibt, um Dein geschätztes und scherzhaftes Schreiben zu beantworten. Mir vorschlagen, Musik zu komponieren! Du weißt doch, mein vielgeliebter Schlaupkopf, daß ich im Jahre 1828 meine Lyra in Paris zurückließ und sie nicht mehr stimmte. Ich wäre glücklich, wenn mein Unvermögen es nicht verböte, Dir und Deinem Freund, Herrn Camploi, gefällig zu sein, aber...

Empfehl mich der Frau Baronin Mulanzani. Dein allzeit ergebenster Freund.

*An Marquis Giuseppe Mazzacorati (gekürzt)*

Florenz, 18. Juni 1850

Ihr wißt, daß ich der Musik vor langer Zeit Lebewohl gesagt habe, und wenn sich zu meinen gewöhnlichen körperlichen und geistigen Unpäßlichkeiten noch ein weiterer Grund hinzugesellen könnte, um die Arbeit nicht wieder aufzunehmen, so könnt Ihr davon überzeugt sein, daß die gegenwärtige Disharmonie in Europa für mich ein derartiger unüberwindlicher Grund ist. Ich nehme also Eure Anregung als Ausdruck Eurer edlen Zuneigung zu mir und hoffe, daß Ihr gerecht genug seid, um meinem Widerstreben den geziemenden Wert beizumessen.

---

\* *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815). Rossini übernahm ein Jahr später das Vorspiel dieser opera seria für den Barbier.

An Domenico Donzelli (gekürzt)

Florenz, 30. Oktober 1852

Mein liebster Freund! Vincenzo, mein Diener, den ich nach Bologna schickte, um meinem Vertreter Gaetano Fabi bei dem Verkauf meiner Möbel behilflich zu sein, wird Dir diesen Brief überbringen. Er wird Dich von unserer Gesundheit in Kenntnis setzen, die mäßig ist. Was die Moral betrifft, so habe ich wenig Gutes zu berichten; die Menschen sind so ruchlos, daß es mir nunmehr unmöglich geworden ist, die letzten Tage meines Lebens heiter zu verbringen, wozu ich einer beständigen Ruhe bedürfte.

Du bittest mich in Deinem letzten Brief um ein Musikstück für Deine Tochter und für den *Barbier von Sevilla*. Hast Du denn, mein guter Freund, den Zustand der geistigen Ohnmacht vergessen, in dem ich lebe, und der sich immer zu verschlimmert? Glaube auch, daß ich, wenn mich nicht Feingefühl mehr als Eitelkeit gezwungen hätte, auf Ruhm und Geld zu verzichten, meine Lyra nicht so vorzeitig an den Nagel gehängt hätte. Die Musik erfordert frische Inspiration (*freschezza d'idee*); ich habe nur Mattigkeit und Wasserscheu. Bedenke, daß ich glücklich wäre, Dir meine Zuneigung durch eine Gefälligkeit beweisen zu können; aber glaube mir, ich kann es nicht.

An Graf Fay\*

Florenz, 14. Februar 1854

Edelster Graf und Herr! Es freut mich sehr, aus Ihrem Brief zu erfahren, daß Sie ein leidenschaftlicher Musikfreund sind und das Fortepiano mit ausgezeichnete Fertigkeit spielen. Nicht minder freut es mich, Ihren Zeilen zu entnehmen, daß Sie besondere Vorliebe für klassische Musik hegen. Ich, unter den Klassikern der letzte, folge der Natur und halte mich feierlichst und heilig an diesen einmal eingeschlagenen Weg; deshalb gab ich die komische Musik auf und wandte mich der tragischen und Kirchenmusik zu. Ebenso früh, als ich, ein kaum herangereifter Jüngling, zu komponieren angefangen, ebenso früh und früher, als es irgend jemand geahnt hätte, habe ich die Feder niedergelegt. Es ist nun einmal so! Wer früh beginnt, muß auch, den Gesetzen der Natur gemäß, früh enden. Übrigens zog ich auch die Zeit in Betracht, in der seltsame Dinge, um nicht zu sagen Schrecknisse, auf der Kunst lasten, die die besten Bemühungen zunichte machen. Jeder Einsichtsvolle muß es daher sehr leicht begreiflich finden, daß ich bloß darum verstummte, weil ich teils der modernen Kunstverwilderung nicht frönen, teils mit gutem Beispiele vorangehen wollte. So würde die Kunst, in ihre eigenen Grenzen zurückgewiesen, der Menschheit zum Nutzen

---

\* Dieser in lateinischer Sprache geschriebene Brief ist die Antwort an den ungarischen Grafen, der Rossini gebeten hatte, für sein Vaterland eine Oper oder ein Kirchenmusikwerk in der Art des *Stabat* zu schreiben.

gelingen und nicht durch außergewöhnliche Anstrengungen in Versuchung geraten, Unmögliches leisten zu wollen, indem sie durch solches Vorgehen den wahren ästhetischen Sinn mit Kot bewirft, ja sogar der Frivolität Vorschub leistet. Demnach gehört das, was Sie mir von dem Kaiser der Franzosen erzählen, in das Reich der Märchen, und das, was Sie so angelegentlich von mir verlangen, wird niemals in Erfüllung gehen, denn die musikalische Technik bewegt sich außerhalb ihrer Sphäre, und außerdem bin ich nicht gewillt, jenen zu schmeicheln, welche die Fruchtbarkeit der Kunst und ihre bestimmenden Gesetze zunichte machen.

Leben Sie wohl, Freund der Musik und der Musiker, und seien Sie überzeugt, daß mir jeder Ehrgeiz fremd ist und daß ich die Stadien der Musikgeschichte sehr genau zu bemessen und die Zeit zu berechnen weiß, zu der eine Änderung eintreten wird. Ihr, edelster Graf und Herr, ergebenster Diener Gioachino Rossini.

Nachschrift. Das Komponieren hat seine Zeit und das Studieren hat auch seine Zeit. Es gibt Perioden, in denen wir mehr empfinden als erkennen, dann sollen wir schreiben. Jetzt ist die Zeit gekommen, in der wir mehr denken als empfinden, und somit ist das Studium notwendiger. Betrachten Sie die Zeitverhältnisse, und Sie werden leicht einsehen, daß ich recht habe.

Übrigens stehe ich mit Wort und Tat jedem zu Diensten. Stets habe ich freudig jedermann mit aufrichtigem Rate geholfen. Ungarn hatte ich von jeher überaus lieb, denn der Tokaierwein fehlte womöglich nie auf meiner Tafel; jetzt hege ich aber aus zweifachem Grunde Liebe für dasselbe, weil auch Sie, mein Allerliebenswertigster, dort wohnen.

*An Maestro Giovanni Pacini*

Paris, 8. April 1864

Vielgeliebter Freund! Giorgione, Tizian, van Dyck und Velasquez hätten kein ähnlicheres Porträt von mir malen können als das, was Du am Anfang Deines lieben Briefes vom 2. ds. entworfen hast. Du vermutest, daß Deine Bitte, eine kleine Instrumentalkomposition für die (so sehr berühmte) Quartett-Gesellschaft in Florenz zu schreiben, ein Lächeln bei mir hervorrufen werde. Ich habe nicht darüber gelächelt, wohl aber eine Träne vergossen bei dem Gedanken, Deine schmeichelhafte Bitte nicht erfüllen zu können; und weil es mir ein Bedürfnis ist, Dir den Grund meiner Absage bekanntzugeben, »tue ich dies wie einer, der weint und sagt«: Ich beendete meine musikalische Laufbahn im Jahre 1829; infolge der langen Untätigkeit habe ich die Fähigkeit zu komponieren und die Kenntnis der Instrumente verloren. Jetzt bin ich ein einfacher Pianist vierten Ranges, und obschon ich mich, wie Du siehst, recht bescheiden bewerte, führen die Pianisten aller Nationen (die mich in meinem Hause feiern) einen stillen und scharfen Krieg (hinter dem Rücken) gegen mich, so daß ich keine Schüler finde trotz des mäßigen Preises von 20 Soldi. Ich kann auch nicht kon-

zertieren, weil es nicht mehr verlangt wird, und ich lebe daher (als Pianist) unter der Geißel der Öffentlichkeit... Mein Giovanni!... »Wenn Du nicht weinst, was kann Dich dann noch rühren«?! Nun habe ich es gesagt, nun habe ich es gesagt und schöpfe Atem.

Ich wußte gut, daß Du der Komposition der für meine Landsleute und meine Ehre rurg bestimmten Kantate zustimmen würdest; da ich Dein Herz kenne, war ich nicht überrascht darüber, aber gerührt und danke Dir tausendmal für diesen neuen Liebesbeweis.

Mit größtem Vergnügen lese ich Deine Memoiren in der Zeitschrift, mit der mich Guidi beehrt hat. Du bist mir doch ein rechter Kerl. Du hast immer noch jugendlichen Schwung; Gott möge ihn Dir noch viele Jahre erhalten!

Sei mir immer herzlich zugetan und glaube, daß wegen der großen Zuneigung, die ich für Dich hege, niemand dessen würdiger ist als Dein Bewunderer und ergebenster Freund und Kollege.

Meine Frau erwidert Deine herzlichen Grüße und wünscht wie auch ich, bei Deiner Gattin empfohlen zu sein.

*An Giuseppe Vaccai, Pesaro*

Passy bei Paris, 30. Juni 1864

Liebster Giuseppe! Eine Photographie von mir (die man für zwei Soldi kaufen kann) gegen das unauffindbare und sehr ähnliche Bild Eures geliebten und berühmten Vaters zu tauschen, ist die schönste Sache, die ich mir in meinem Leben wünschen könnte. Ich bin einverstanden und Euch unendlich dankbar dafür.

Ich habe Nicola als Freund geliebt, als Kollege bewundert und ihn oft (nur der Sohn soll dies wissen) wegen seiner übertriebenen Bescheidenheit getadelt, die in den meisten Fällen dazu diente, seine angeborene Trägheit zu verbergen; alles Dinge, die einen mit so schönen und außerordentlichen musikalischen Eigenschaften begabten Künstler gehindert haben, die glänzende Theaterlaufbahn, für die Gott ihn bestimmt hatte, für längere Zeit zu beschreiten, als er es getan. Sein Name wird trotzdem verehrt, seine Kompositionen sind von vorbildlicher Vornehmheit, und niemand hat besser als er für die menschliche Stimme zu schreiben verstanden. Wenn der arme Freund noch lebte, würde er auch unglücklich sein, den beständig anwachsenden Einbruch des Erzwungenen und des Geheuls (l'invasione degli sforzi e degli urli) mitanzusehen zu müssen. Euer ergebenster Landsmann.

---

\* Dante, *Inferno* XXXIII, 42

*An Maestro Giovanni Pacini, Pescia*

Paris, 27. Januar 1866

Liebster Freund und Kollege! Nimm mir nicht übel, daß ich Deinen letzten Brief erst so spät beantworte. Ein Alterskatarrh (unter dem ich gut zwei Monate gelitten habe) war die Ursache. Verzeih mir also dieses unfreiwillige Versäumnis.

Den Ausführungen Deines Briefes entnehme ich, daß Du immer noch für die Musik begeistert bist, die Dir Ehre bereitet hat. Diese Kunst, die allein das *I d e a l e* und das *G e f ü h l* zur Grundlage hat, kann sich nicht dem Einfluß unserer Zeit entziehen. Das heutige Ideal besteht ausschließlich in Umwälzungen, die sich auf *D a m p f m a s c h i n e n*, *R a u b* und *B a r r i k a d e n* erstrecken... Lieber Giovanni, beruhige Dich. Vergewenwärtige Dir meine philosophische Bestimmung, die mich veranlaßt hat, meine Laufbahn in Italien 1822 und in Frankreich 1829 aufzugeben. Diese Voraussicht ist nicht allen gegeben; Gott hat sie mir eingegeben, und ich bin allzeit froh darüber. Ich überlasse es Deiner reichen Begabung, den von mir zur rechten Zeit ergriffenen Entschluß zu propagieren. Heute bin ich nur ein simpler Pianist, und obwohl ich nur der vierten Klasse angehöre, kann ich Dir sagen (Bescheidenheit beiseite), daß ich in dieser ohne Rivalen bin!!! Folge meinem Beispiel; es wird Dir dabei gut ergehen. Du wirst auf diese Weise Mitglied der großen Pianistenfamilie, die, zusammengeschart und bewaffnet, die *G a r i b a l d i a n e r* usw. wird einseifen können. Ich mache Schluß, weil ich bemerke, daß ich ein wenig weit-schweifig und vielleicht langweilig geworden bin.

Wirst Du als Präsident der Cataneser Kommission nach Paris gehen, um die Asche meines armen Bellini auszugraben? Ich möchte Dich auch vor meinem Tode noch einmal umarmen!... Du weißt, daß Freundschaft, Bewunderung und Dankbarkeit mich mit Dir verbinden. Ich erinnere mich noch Deines guten Vaters; was waren doch Geronio und Taddeo für Menschen! Sei versichert, daß niemand Dir ergebener ist als der Greis von Pesaro, Bürger von Arezzo.

Empfehl mich Deiner Frau und nimm herzliche Grüße von der meinigen entgegen.

*An Marquis Antonio Busca*

3. Februar 1867

Wie konnten Sie annehmen, daß ich mich von meinem Wohltäter und lombardischen Patrizier vergessen glaubte? Eine hochherzige, schöne und musikalische Seele wie die des Marquis Busca kann nicht den Autor der alten, aber immer noch berühmten Kavatine »*Di tanti palpiti*«\* vergessen.

Die beiden Stracchinikäse sind in bester Verfassung angekommen. Sie werden für das Jahr 1867 ausreichen. Wenn ich 1868 noch unter den Lebenden weile, wäre es

---

\* Aus der Oper *Tancredi* (Venedig 1813)

mir lieb, die vor langem von Ihrer vielgeliebten Mutter getroffene Urkunde zu erhalten.

Sie schreiben mir von der Zukunftsmusik mit einem Gefühl, das ich vollständig teile. Ich werde den Italienern niemals verzeihen, daß sie Musik ohne Rhythmus und ohne Melodie schreiben. Die größte Schuld trägt nach meiner Meinung das Publikum, das dieser musikalischen Tortur Beifall spendet, anstatt sie zu verdammen.

*An Maestro Lauro Rossi*

Passy bei Paris, 28. Juni 1868

Sehr verehrter Maestro Rossi! Nichts hätte mir angenehmer sein können als der Empfang Ihres Schreibens mit der *Schülerstatistik* des Königlichen Konservatoriums, das seit so vielen Jahren von Ew. Wohlgeboren mit Initiative, Fachkenntnis und Leidenschaft auf wahrhaft vorbildliche Weise geleitet wird. Obwohl mir die glänzenden Erfolge der beiden letzten Jahrzehnte auf Grund der erwähnten Übersicht nicht unbekannt waren, freut es mich, Ihnen, berühmter Maestro, und den erlauchteren Professoren, die Sie beim Unterricht so trefflich unterstützt haben, meine herzlichste Anteilnahme und mein aufrichtigstes Lob aussprechen zu können.

Ich, der ich mich rühme, Schüler eines öffentlichen Musikinstituts (des Liceo Comunale in Bologna) gewesen zu sein, erkläre Ihnen mit Vergnügen, daß ich allzeit ein Freund und Verteidiger der Konservatorien gewesen bin, die sich nicht etwa als Wiege des Genius, der den Sterblichen nur von Gott geschenkt wird (selten), ansehen dürfen, wohl aber als ein segenbringendes Betätigungsfeld für den Wetteifer, als ein nutzbringendes Künstlernest (*vivaio artistico*) zur Verbesserung der Chöre, Theater, Orchester, Kollegen usw.

Mit größtem Bedauern lese ich in einigen angesehenen Zeitungen, Minister Broglio habe die Absicht, die Musikkonservatorien abzuschaffen! Unverständlich ist mir dabei die Tatsache, daß man diese Absicht aus dem an mich gerichteten, veröffentlichten (unheilvollen) Ministerialschreiben herleitet! Ich kann Ihnen, lieber Maestro, bei meiner Ehre schwören, daß in der mit oben erwähntem Minister geführten Korrespondenz (die immer noch weitergeht) nicht die geringste diesbezügliche Erwähnung stattgefunden hat. Wie hätte ich auch jemals ein solches Unglück insgeheim unterstützen können??? Seien Sie beruhigt, ich verspreche Ihnen (falls man Obenerwähntes versuchen sollte), mit meiner Wenigkeit der wärmste Fürsprecher zugunsten der Konservatorien zu sein, von denen ich erwarte, daß sie die neuen philosophischen Grundsätze nicht Fuß fassen lassen werden, die aus der Tonkunst eine literarische(!), eine nachahmende(!) Kunst, eine philosophische Gesangskunst (*Melopea*) machen wollen, die einem bald freien, bald gebundenen Rezitativ mit verschiedenartiger Begleitung durch Tremolo und ... gleichkommt.

Wir Italiener wollen nicht vergessen, daß die Musik ganz absolut (ideale) und ausdrucksvoll sein soll. Möge das gebildete Publikum und die berühmte Garnison nicht

vergessen, daß das Vergnügen (diletto) die Grundlage und der Zweck dieser Kunst sein soll.

Einfache Melodie – klarer Rhythmus (römischer Stil).

Glauben Sie mir, liebster Maestro, diese neuen Philosophaster, die Sie in Ihrem willkommenen Brief erwähnen, sind einfach die Stütze und die Anwälte jener armen Komponisten, denen es an Phantasie fehlt und denen nichts einfällt (a cui mancano le idee, la fantasia)!!!

Laus Deo – ich bemerke, daß ich Sie zu lange mit meinem Brief aufhalte. Verzeihen Sie mir dies und rechnen Sie mit meiner Sympathie. Ihr Bewunderer und Diener.

*An Doktor Filippi*

Passy bei Paris, 26. August 1868

Sehr verehrter Herr Doktor! Ich kann meinen Freund Graf P. Belgioioso nicht nach Mailand abreisen lassen, ohne ihm diese wenigen Zeilen mitzugeben, in denen ich Ihrer gedenke und Ihnen das Gefühl meiner Dankbarkeit für die regelmäßige Übersendung der Zeitschrift *Mondo Artistico* ausdrücken möchte, deren gelehrter Direktor und zugleich umsichtigster Kritiker für die dramatisch-theatralischen Schöpfungen und die schönen Künste Sie sind. Außerdem empfinde ich das Bedürfnis, Ihnen tausend Dank zu sagen für das beständige Wohlwollen, das aus allen Ihren interessanten Artikeln zugunsten des Pesaresen spricht.

Ich erfuhr kürzlich, daß einige Ihrer Kompositionen in Mailand in verschiedenen Konzerten mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden sind. Sie können glauben, mein lieber Doktor Filippi, daß mich dies von Herzen freut.

Es freut mich auch, Ihnen sagen zu können, daß die kleine Arie in A, die Sie mir in meinem Haus in Paris mit etwas verschleierter Stimme vorgesungen und vorgespielt haben, mir immer noch durch den Kopf geht. Besagte Arie im venezianischen Dialekt ist ein wahres Kleinod. Man wird, bei Gott, nicht sagen können, daß das sogenannte Zukunftsmusik sei!!!

Was übrigens dieses so viel und unrichtig erörterte Thema angeht, so drängt es mich, Ihnen zu sagen, daß ich, wenn ich gewisse häßliche Worte wie Fortschritt, Verfall, Zukunft, Vergangenheit, Gegenwart, Konvention usw. lese, eine Übelkeit im Magen verspüre, die ich mit aller Mühe zu unterdrücken versuche. Wenn es mir gegeben wäre, mich Ihrer gelehrten Feder zu bedienen, was für Lektionen wollte ich diesen Naseweisen geben (die man für musikalische Demosthenesse hält), die über alles reden und nichts klären können. Diese möchten sogar heute das als neu und selten ausgeben, was sozusagen vorsintflutlich ist. Von deklamierter Musik, von dramatischer Musik sprechen diese Gelehrten! Man muß annehmen, daß diesen Herren unbekannt ist, daß

die berühmten Dufay und Goudimel\* vor ungefähr einem halben Jahrtausend a u s - s c h l i e ß l i c h deklamierte, taktlose Musik geschrieben haben. Die berühmten Caccini und Peri\*\* setzten dann diesen Stil fort und nannten ihre Kompositionen O p e r n i m r e z i t a t i v i s c h e n S t i l . Schließlich haben der Musiktitan Glinka und Genossen, wie mir scheint, den deklamierten und dramatischen Stil zur Genüge eingeführt!

Glauben Sie nicht, mein guter Doktor Filippi, daß ich grundsätzlich antidramatisch eingestellt sei, nein, keineswegs. Ich war aber Virtuose des italienischen Belcanto, bevor ich Komponist wurde, und teile die philosophische Maxime des großen Dichters, der sagt:

Alle Arten sind gut,  
Ausgenommen die langweilige.\*\*\*

Was nun den gegenwärtigen Fortschritt unserer lieben Kollegen anbetrifft, so muß man zugeben, daß die durch Hoffnungen, Furcht, Revolutionsgeist und andere Ursachen herbeigeführten sozialen Umwälzungen die armen Komponisten (die hauptsächlich für B r o t und R u h m [per fame e fama] arbeiten) unvermeidlich dazu zwingen, sich den Kopf zu zerbrechen, neue Formen, heterogene Mittel zu finden, um die jungen, gleichaltrigen Generationen, die zum großen Teil über den Raub, die Barrikaden und ähnliche Säckelchen empört sind, zu zerstreuen!!

Es steht jetzt bei Ihnen, verehrter Kritiker, den jungen Komponisten mit allem Nachdruck zu predigen, daß bei diesen Neuerungen weder von Fortschritt noch von Verfall die Rede sein kann, und ihnen gleichzeitig zu sagen, daß diese sterilen Erfindungen (ritrovati) allein der angestrengten Arbeit und nicht der Inspiration ihr Leben verdanken; daß sie ferner den Mut haben sollen, sich von den konventionellen Gewohnheiten zu befreien und sich heiteren Gemüts und mit vollem Vertrauen dem hinzugeben, was göttlich und verführerisch in der italienischen Musik ist: die einfache Melodie und die Mannigfaltigkeit im Rhythmus (melodia semplice e varietà nel ritmo).

Wenn die jungen Kollegen diese Gebote befolgen, werden sie leicht ihren Hunger stillen können und den ersehnten Ruhm erlangen, und ihre Werke werden lange leben wie die unserer alten, heiligen Väter Palestrina, Marcello, Pergolese und wie unzweifelhaft auch die der berühmten Mercadante, Bellini, Donizetti und Verdi aus unserer Zeit.

Sie werden bemerkt haben, scharfsinniger und vielgeliebter Doktor Filippi, daß ich den Begriff N a c h a h m u n g bei der Empfehlung für die jungen italienischen

---

\* Guillaume Dufay (1400-1474), der führende niederländische Komponist der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; Claude Goudimel (1505-1572) komponierte u. a. Horazische Oden im Sinne des Humanismus, d. h. in einem Stil, in dem die Musik nicht autonom, sondern in jeder Hinsicht Dienerin des Textes ist.

\*\* Giulio Caccini (um 1550-1618) und Jacopo Peri (1561-1633), die humanistisch beeinflussten Schöpfer des dramatisch-rezitativischen Stils.

\*\*\* Aus dem Vorwort des Lustspiels *L'enfant prodigue* (1736) von Voltaire.

Komponisten mit Absicht übergangen und nur von der Melodie und dem Rhythmus gesprochen habe. Ich werde allzeit *u n e r s c h ü t t e r l i c h* bleiben in dem Glauben, daß die italienische Musik (besonders die Vokalmusik) ganz *a b s o l u t* und *a u s d r u c k s v o l l*, niemals aber *n a c h a h m e n d* ist (*tutta ideale ed espressiva, mai imitativa*), wie es gewisse materialistische Philosophaster wahrhaben wollen. Es sei mir erlaubt zu bemerken, daß man die Empfindungen des Herzens zum Ausdruck bringt und nicht nachahmt.

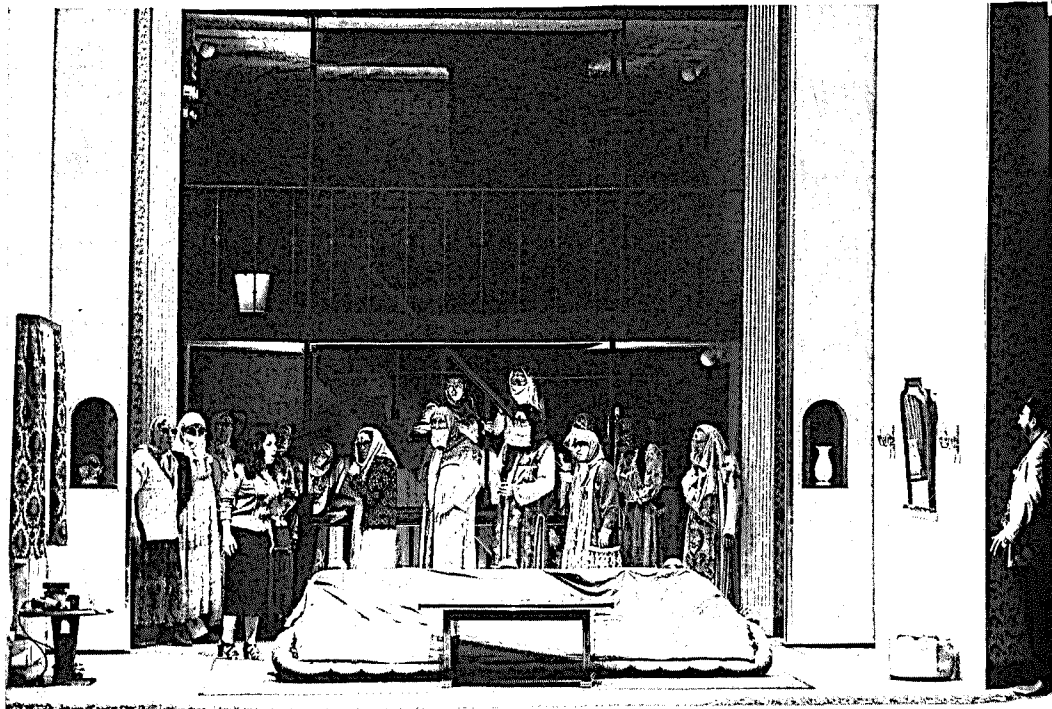
Um nun meine Anschauung bezüglich der Musik zu vervollständigen, füge ich hinzu, daß der Begriff *a u s d r u c k s v o l l* keineswegs die *D e k l a m a t i o n* und noch weniger die *d r a m a t i s c h e* Musik ausschließt. Im Gegenteil, ich versichere, daß er sie bisweilen fordert. Die *a b s o l u t e* und *a u s d r u c k s v o l l e* Musik führt dann zum vornehmen, einfachen, verzierten und leidenschaftlichen Gesang (das, was ich bevorzuge).

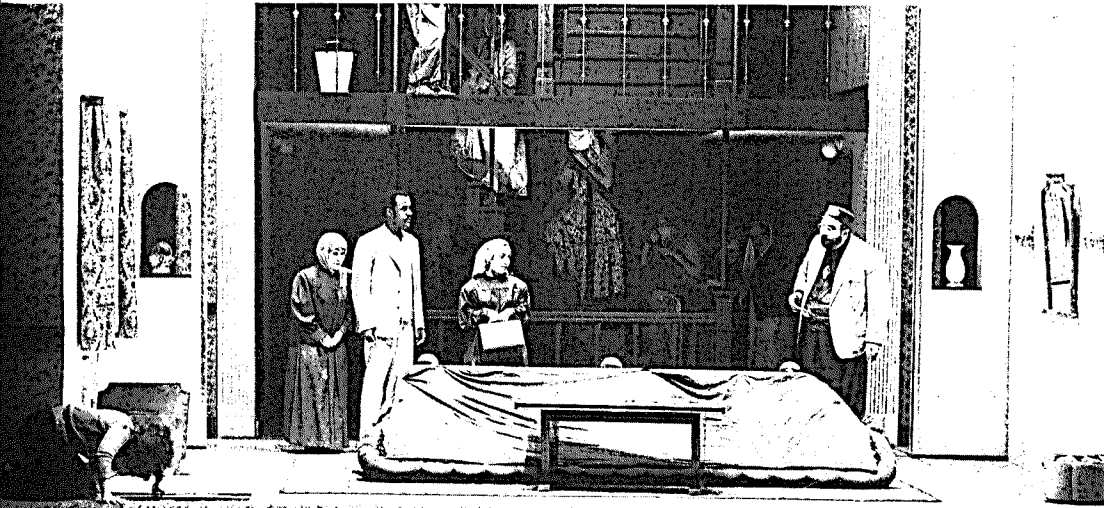
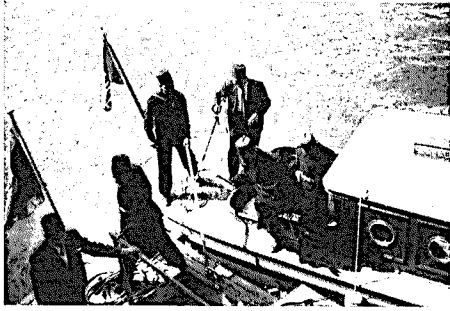
Es sei aber ein für allemal gesagt, daß die Nachahmung die Apanage, die unzertrennliche Gefährtin und oft die vornehmste Hilfe der Schöpfer der beiden schönen Künste, der Malerei und Bildhauerei, ist. Zu der Nachahmung muß sich dann ein vornehmes, künstlerisches Empfinden gesellen und ein wenig Genie (mit dem die Natur wenig verschwenderisch ist). Dieses letztere, das Genie, war und wird alle Zeit, obwohl es sich bisweilen gegen die Regeln auflehnt, Schöpfer des Schönen sein!

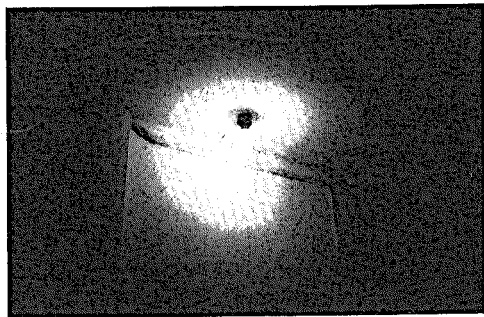
Um schließlich die beiden Wörtchen *F o r t s c h r i t t* und *V e r f a l l* nicht unerwähnt zu lassen, füge ich noch hinzu, daß ich allein in der Herstellung neuer Instrumente einen *F o r t s c h r i t t* einräume (einen Fortschritt, der den Liebhabern der nachahmenden Musik so sehr zusagt, und vielleicht haben sie recht). Ich kann daher einen gewissen Verfall der Vokalmusik nicht leugnen, da ihre neuen Schöpfer mehr zu dem wasserscheuen Stil tendieren als zu dem *s ü ß e n*, *a u s d e m* *H e r z e n* *k o m m e n d e n*, *i t a l i e n i s c h e n* *G e s a n g* (*all'italo dolce cantare che nell'anima si sente*). Möge Gott jenen verzeihen, die diesen Verfall verursacht haben.

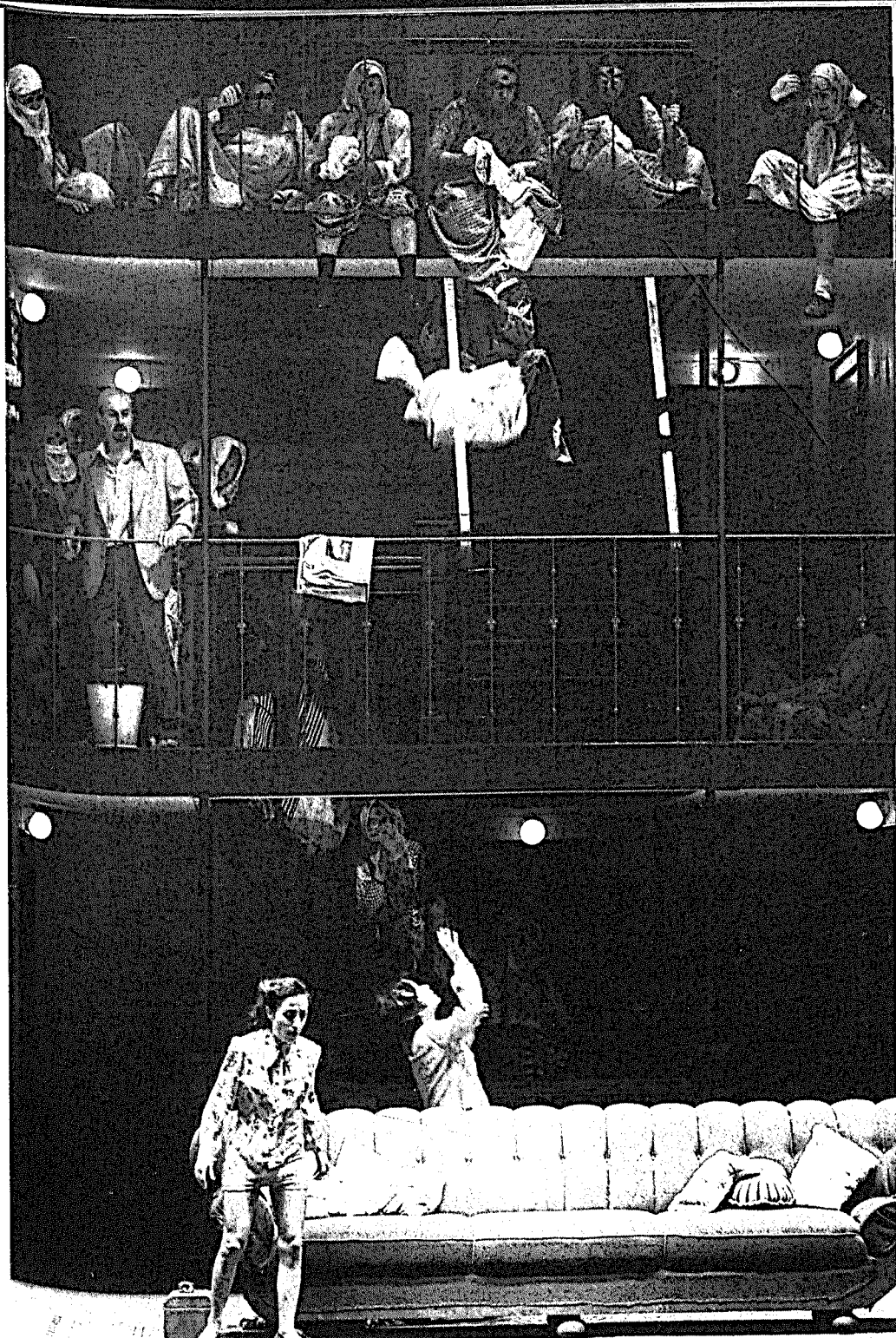
Leider bemerke ich, daß aus den wenigen Zeilen, die ich zu Beginn meines Briefes angekündigt habe, eine weitschweifige, *v e r a b s c h e u e n s w e r t e* Epistel geworden ist. Bitte lächeln Sie nicht über die Sprache dieses konfusen Sammelsuriums, das ich allzu eilig niedergeschrieben habe, und sehen Sie Ihren Kollegen und aufrichtigen Bewunderer in *G. Rossini*, der von den Franzosen der *S c h w a n* *v o n* *P e s a r o*, von den Lughesern (in der Romagna), den Landsleuten meines Vaters, der Schwan von Lugo genannt wird und sich selbst als Schöpfer einer neuen chinesischen Tonleiter *P i a n i s t* 4. Ranges (ohne Rivalen) nennt.

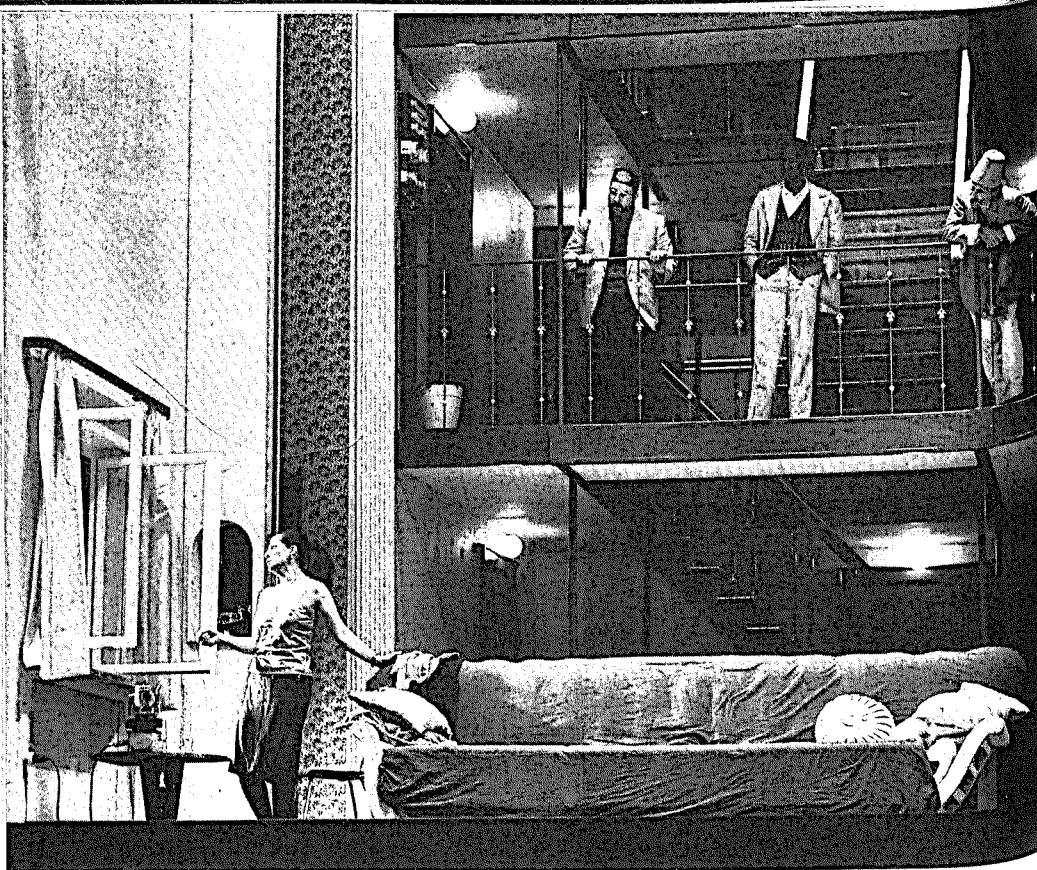
Nun will ich schließen. Ich lege die Feder nieder. *Laus Deo*.

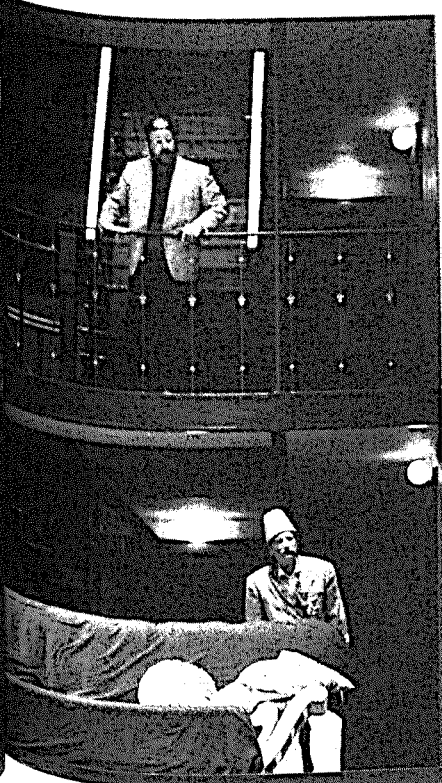


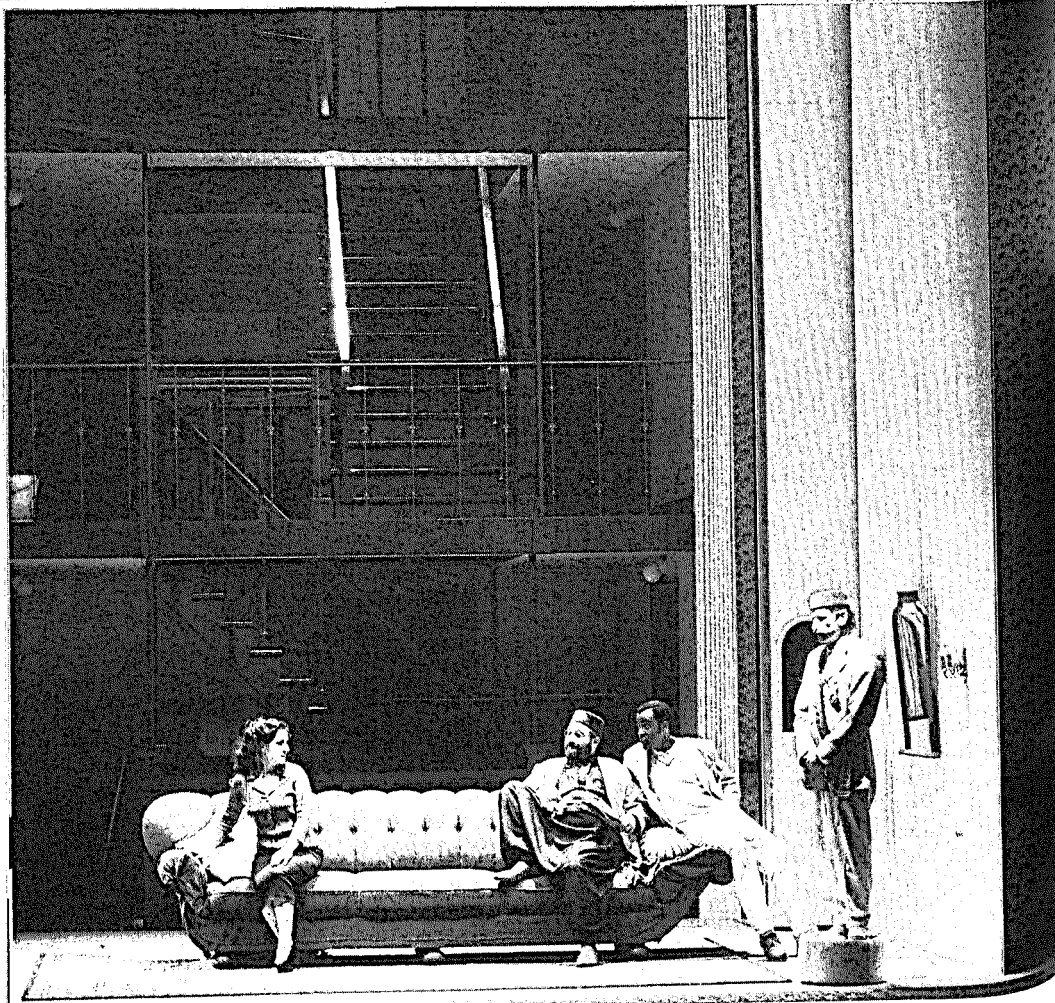


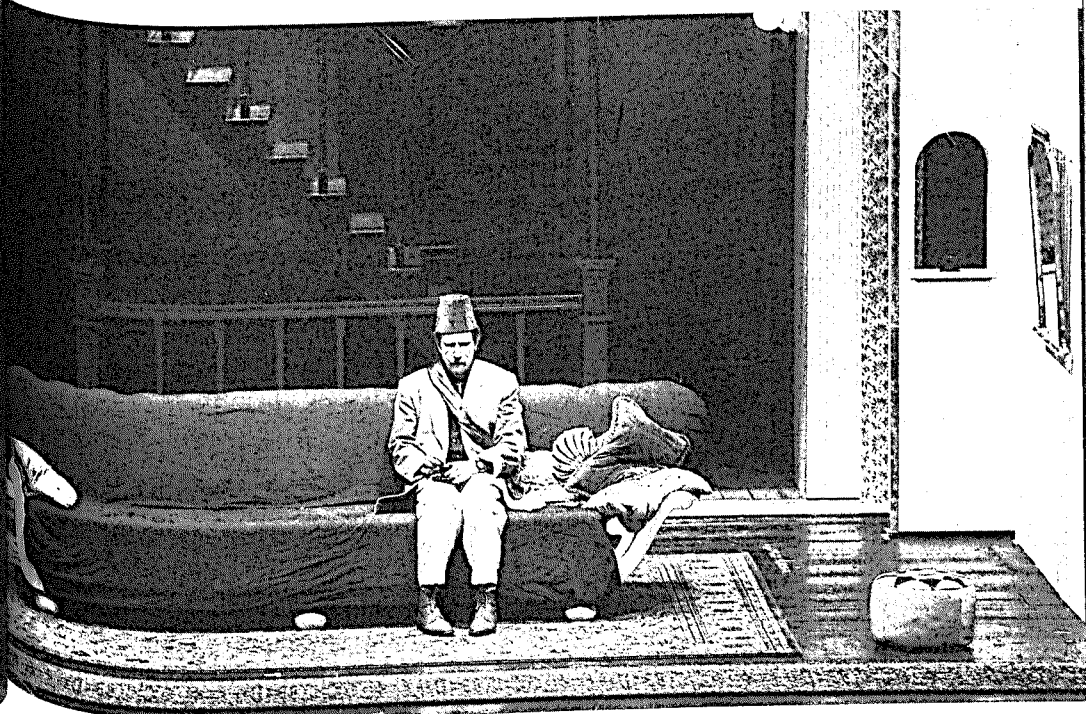


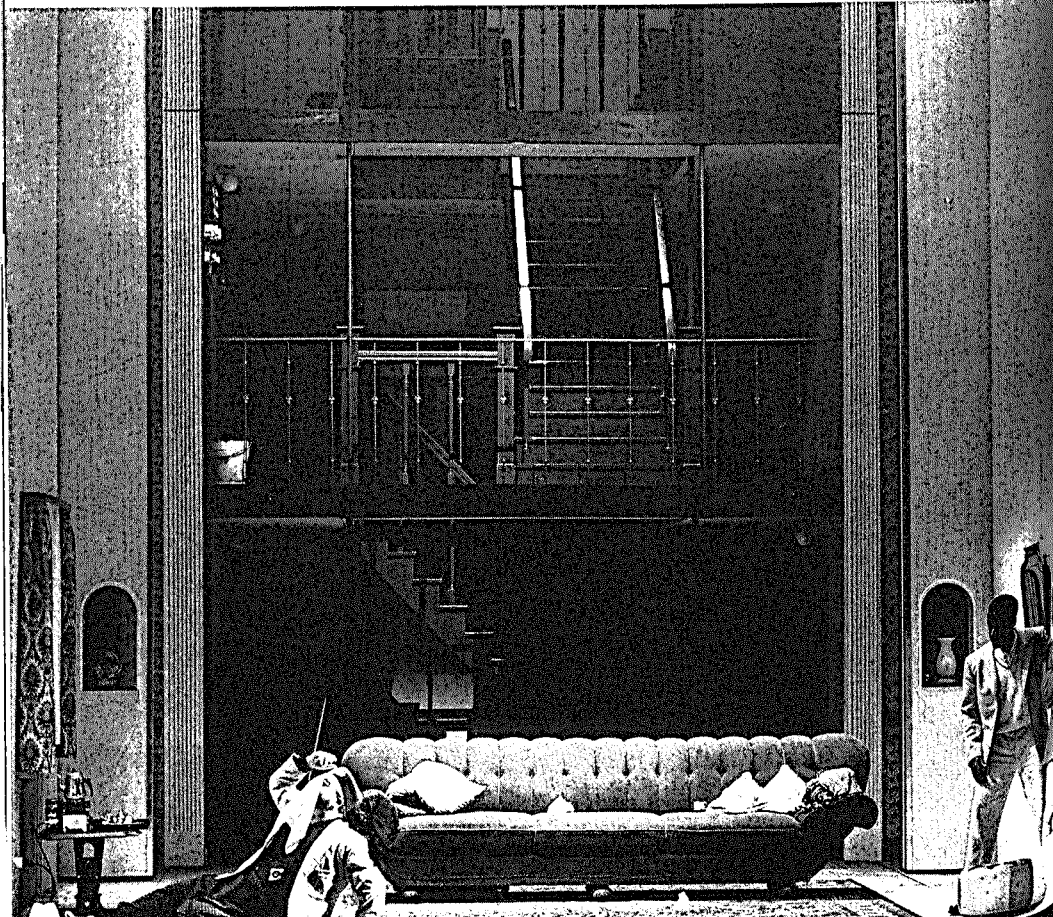
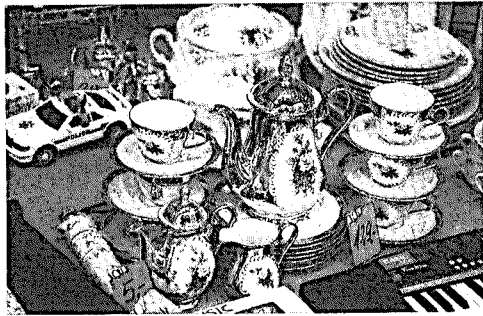


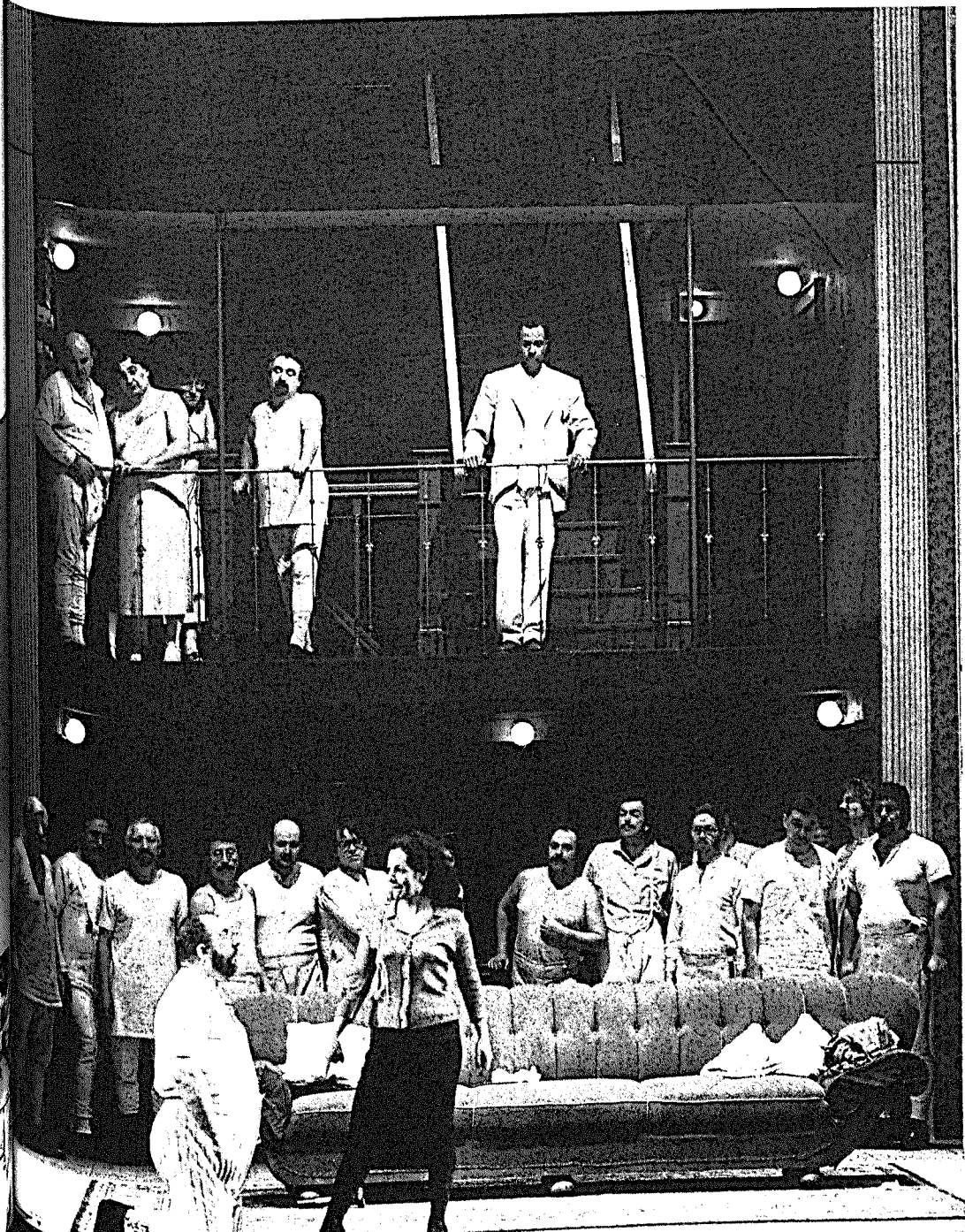


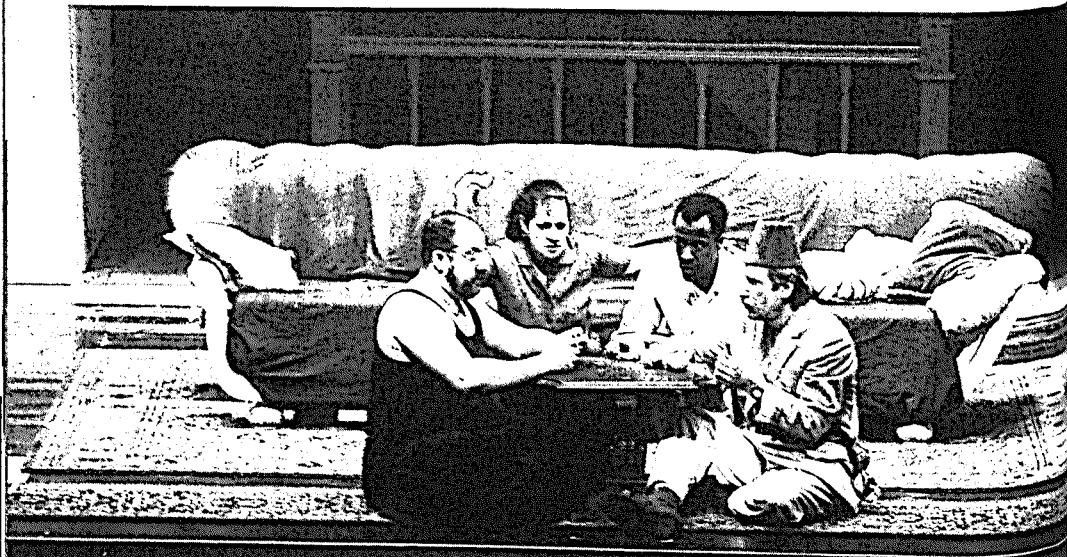


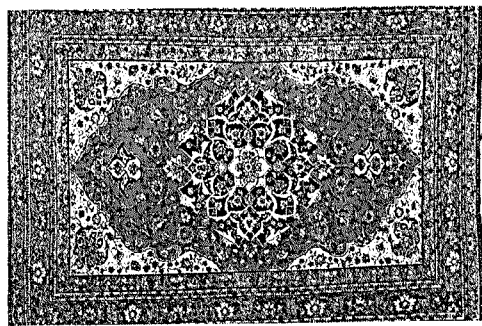
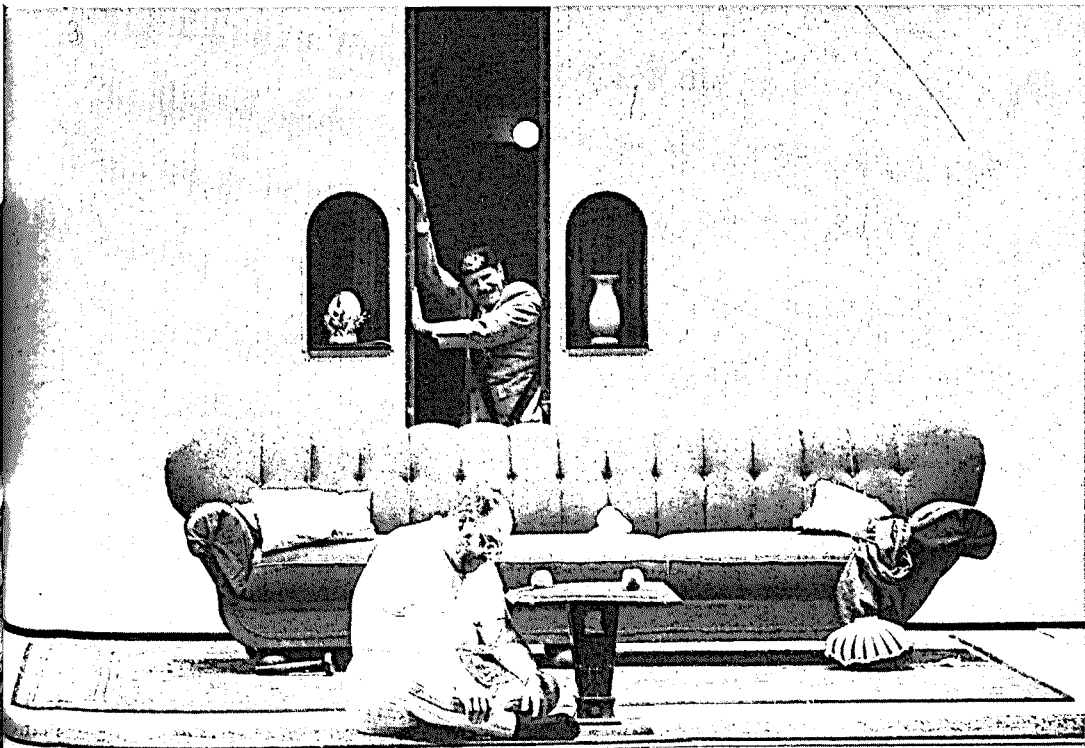












Ich habe ... die Sache reiflich durchgedacht und, bey der genauesten Betrachtung des vorliegenden Gegenstandes, immer nur soviel einsehen können: die ungeheure Kluft, welche sonst die *opera buffa* und die hohe tragische Oper geschieden, sey durch eine so große Anzahl von Mittelgliedern nach und nach ausgefüllt worden, daß wohl niemand sich erkühnen dürfte, dazwischen irgend eine Gränze festzusetzen ... [Erstere, aus den Intermezzi hervorgegangen,] nahm die Gestalt einer selbständigen Oper an, die aber jederzeit im gemeinen Leben blieb und von Schelme-  
reyn und Absurditäten sich zu würzen pflegte, wie wir an den Arbeiten des Cimarosa und Paesiello die Beyspiele haben. Die französische *opéra comique*, wo uns Grétry zum Anhaltepunct dienen kann, geht schon in's Feenhafte, bemächtigt sich des Ritterwesens und ist dabey durchaus sentimental ... Nun stellt sich aber ein Genre wie das Rossinische der großen Oper ganz nah, behält nur wenig von dem frühern Possenhaften, geht aber alles ins Höhere hinüber, so daß hier schwer eine Gränze möchte zu finden seyn.

Johann Wolfgang von Goethe,  
*Konzept eines Gutachtens über den Begriff »opera buffa«*

# **Die Italienerin in Algier**

Dramma giocoso per musica  
in zwei Akten  
Text von Angelo Anelli  
Musik von Gioachino Rossini

Wörtliche deutsche Übersetzung von  
Karl-Dietrich Gräwe

## Personen

Mustafà, Bey von Algier	Baß
Elvira, Mustafàs Frau	Sopran
Zulma, Sklavin, Vertraute Elviras	Mezzosopran
Haly, Kapitän der algerischen Korsaren	Baß
Lindoro, junger Italiener, Mustafàs Lieblingsklave	Tenor
Isabella, italienische Dame	Alt
Taddeo, Isabellas Begleiter	Baß

Eunuchen des Serails, algerische Korsaren, italienische Sklaven, Pappataci,  
Damen des Serails, europäische Sklaven, Matrosen

Schauplatz ist Algerien

# ERSTER AKT

## Szene I

*Kleiner Saal, der gleichzeitig an die Gemächer des Bey und an die seiner Gattin grenzt. In der Mitte ein Sofa*

*Auf dem Sofa sitzt Elvira. Bei ihr ist Zulma. Sie sind von einem Chor der Eunuchen des Serails umgeben. Später Haly, dann Mustafà*

### Nr. 1 Introduction

EUNUCHEN

Glättet die sorgenvolle Stirn;  
beklagt Euch nicht über das Schicksal.  
Hier sind die Frauen  
nur zum Leiden geboren.

ELVIRA

Ich Unglückliche begreife,  
daß mein Gatte mich nicht mehr liebt.

ZULMA

Hier ist Gelassenheit vonnöten, und seinem  
Willen  
zu widersprechen, wäre jetzt sinnlos.

EUNUCHEN

Hier sind die Frauen  
nur zum Dienen geboren.

HALY *von draußen*

Der Bey!

ZULMA

Herrin ...  
Ich beschwöre Euch ...

ELVIRA

Was kann ich tun?  
*Mustafà tritt auf.*

EUNUCHEN

(Sein finsternes Gesicht  
läßt mich wenig für sie erhoffen.)

MUSTAFÀ

Weibliche Arroganz,  
Anmaßung, unsinnige Prunksucht  
stellt ihr hier vergeblich zur Schau;  
das behauptet Mustafà.

ZULMA

Los, Mut, meine Herrin.

HALY

Das ist ein unglücklicher Augenblick.

ELVIRA

Auf mich nehme ich nun keine Rücksicht  
mehr,  
alles muß ich jetzt versuchen.

*zu Mustafà*

Mein Herr, für jene Qualen,  
die ich vor Euch nicht länger verberge ...

MUSTAFÀ

Meine Beste, du gehst mir auf die Nerven,  
ich sage es dir klipp und klar.  
Ich will kein weiteres Getue,  
ich weiß nicht, was ich mit dir noch  
anfangen soll.

ELVIRA

O weh ... Herr ... aber ... wenn ...

HALY, ZULMA, ELVIRA und EUNUCHEN

(Oh! Dieser Querkopf!  
Oh! Dieser überhebliche Grobian!)  
Haltloser als ein Blatt  
jagt sein Herz den Begierden nach  
und tritt der Frauen  
Reize und Schönheit mit Füßen.

MUSTAFÀ

Haltloser als ein Blatt  
jagt mein Herz den Begierden nach  
und tritt der Frauen  
Reize und Schönheit mit Füßen.

### Rezitativ

MUSTAFÀ

Geht alle hinaus. Haly, bleib hier.

ZULMA

(Wie anmaßend!)

ELVIRA

(Hier herrschen strenge Sitten!)  
*Alle gehen ab außer Mustafà und Haly.*

## Szene II

*Mustafà und Haly*

MUSTAFÀ

Sorge dafür, daß mein italienischer Sklave  
sofort

herkommt und hier auf mich wartet ... Du weißt, daß ich von dieser Frau genug habe, es nicht mehr mit ihr aushalte. Sie fortjagen ... ist schlecht, sie behalten ... ist schlechter. Darum habe ich beschlossen, daß sie ihn zum Mann nimmt.

HALY

Wie das denn? Er ist kein Türke.

MUSTAFA

Was geht das mich an? Eine Frau wie diese, sittsam, gehorsam, bescheiden, die nur ihrem Mann zu Gefallen sein will, ist für einen Türken nichts Ungewöhnliches; doch für einen Italiener (jedenfalls soweit ich seinen Worten entnahm) wäre sie eine Frau von Seltenheitswert. Weißt du, ich mag diesen jungen Mann: so will ich ihn belohnen.

HALY

Aber Mohammeds Gesetz läßt ein solches Durcheinander nicht zu.

MUSTAFA

Meine Launen sind das einzige Gesetz, das ich kenne.  
Hast du mich verstanden?

HALY

Ja, Herr ...

MUSTAFA

Dann hör weiter.  
Für ein Schäferstündchen finde ich nicht eine einzige unter meinen Sklavinnen, die mir gefiele. Diese Zärtlichkeiten, diese Seufzer sind nicht nach meinem Geschmack.

HALY

Und was habe ich damit zu tun?

MUSTAFA

Du müßtest mir eine Italienerin besorgen. Ich hätte große Lust, eine dieser Signorinas zu besitzen, die so viele Anbeter verrückt machen.

HALY

Ich möchte Euch gehorchen, aber meine Korsaren ... die Unbeständigkeit des Meeres ...

MUSTAFA

Wenn du sie in sechs Tagen nicht gefunden hast und dich weiter hinter schlaun Ausreden versteckst,

lasse ich dich pfählen.  
*Er zieht sich in seine Gemächer zurück.*

HALY

Das genügt.  
*geht ab*

### Szene III

*Lindoro allein, dann Mustafā*

### Nr. 2 Kavatine

LINDORO

Nach einer Schönen zu schmachten und ihr fern zu sein, ist die grausamste Folter, die ein Herz erdulden kann. Vielleicht kommt der Augenblick, doch noch habe ich keine Hoffnung. Bei solchen Qualen findet diese Seele Ruhe und Frieden nur im Gedanken an die Liebste, die in fester Treue ihre Liebe bewahrt.

### Rezitativ

LINDORO

Ach, könnte ich doch endlich zurück nach Italien! Jetzt sind es schon drei Monate, seit ich in dieser gottverlassenen Gegend in die Sklaverei geriet, fern von meiner Geliebten ...  
*Der Bey tritt auf.*

MUSTAFA

Hier bist du! Hör zu, Italiener, ich will dir eine Frau geben.

LINDORO

Mir? ... Was höre ich? ... (O Gott!) Wieso denn? ... In dieser Lage ...

MUSTAFA

Daran mußt du nicht denken. Also? ...

LINDORO

Mein Herr,

wie kann man ohne Liebe  
heiraten?  
MUSTAFÄ  
Haha! ... Ist das in Italien  
so üblich? Die Liebe zum Geld  
spielt dabei gar keine Rolle? ...  
LINDORO  
Von anderen weiß ich nichts, aber sicher  
könnte ich es nicht für Geld ...  
MUSTAFÄ  
Und Schönheit? ...  
LINDORO  
Kann mich erfreuen, aber das ist nicht  
genug ...  
MUSTAFÄ  
Und was verlangst du dann?  
LINDORO  
Eine Frau nach meinem Geschmack.  
MUSTAFÄ  
Gut, dafür will ich sorgen. Komm mit, und  
du findest  
ein schönes Gesicht und gutes Herz mit  
allem übrigen.  
LINDORO  
(Mein armes Herz! Ich weiß nicht aus noch  
ein!)

### Nr. 3 Duett

LINDORO  
Wenn ich bereit wäre, eine Frau zu nehmen,  
müßte sie viele Eigenschaften haben.  
Kaum eine unter hundert Bräuten  
kann sie alle in sich vereinigen.  
MUSTAFÄ  
Willst du Schönheit? Willst du Reichtum?  
Anmut? ... Liebe? ... Sei getrost:  
All das findest du bei dieser einen.  
Sie ist eine einmalige Frau.  
LINDORO  
Zum Beispiel wünsche ich sie mir  
rechtschaffen ... und gutherzig ...  
MUSTAFÄ  
Das ist sie ganz und gar.  
LINDORO  
Zum Beispiel wünsche ich mir  
zwei schöne Augen.  
MUSTAFÄ  
Es sind zwei Sterne.

LINDORO  
Das Haar ...  
MUSTAFÄ  
Schwarz.  
LINDORO  
Wangen ...  
MUSTAFÄ  
Rosig.  
LINDORO  
Das Antlitz ...  
MUSTAFÄ  
Schön.  
LINDORO  
(Überall laufe ich hier ins Garn.  
Was soll ich sagen? Was soll ich tun?)  
MUSTAFÄ  
Lieber Freund, es gibt kein Entrinnen;  
wenn du sie siehst, mußt du dich ergeben.  
LINDORO  
(Überall verheddere ich mich.  
Was soll ich sagen? Was soll ich tun?  
Ah, mir schwindelt, ich verliere den  
Verstand.  
Diese verfluchten Verwicklungen!  
Ich fühle eine Liebe, die mir  
in der Brust das Herz zerspringen läßt.)  
MUSTAFÄ  
Eilen wir.  
Bist du aus Eis? Bist du eine Gipsfigur?  
Komm, komm, worauf wartest du?  
Eine Frau wie diese  
wird dir gefallen, glaube mir.  
*Sie gehen ab.*

### Szene IV

*Meeresufer. In einiger Entfernung ein am Fel-  
sen zerschelltes Schiff, dessen Masten einem  
jetzt allmählich nachlassenden Sturm zum  
Opfer gefallen sind. An Bord verzweifelte Men-  
schen  
Ein Boot mit Korsaren legt an. Weitere Korsar-  
ren, darunter Haly, kommen zu Lande herbei  
und singen im Wechsel mit den ersten. Später  
Isabella, dann Taddeo*

#### Nr. 4 Chor und Kavatine

KORSAREN (1. Gruppe)

Jede Menge Beute! Jede Menge Sklaven!

HALY und KORSAREN (2. Gruppe)

Guter Fang! Bravo, ihr Tüchtigen!

Habt ihr schöne Frauen?

KORSAREN (1. Gruppe)

Sie sind nicht übel.

HALY und KORSAREN (2. Gruppe)

Das wird Mustafâ freuen.

KORSAREN (1. Gruppe)

Aber eine Schönheit ohnegleichen

siehst du hier.

*In der Schar der Sklaven und anderer, die an Land gehen, erscheint Isabella. Haly und seine Männer beobachten sie und singen den folgenden Chor.*

HALY und KORSAREN

Das ist ein Leckerbissen für Mustafâ.

ISABELLA

Grausames Schicksal! Unbarmherziger Amor!

Ist dies der Lohn für meine Treue?

Nichts gleicht dem Schrecken, Entsetzen,

Schmerz,

die ich erleide.

Nur deinetwegen, mein Lindoro,

schwebe ich in dieser Gefahr.

Von wem, o Gott, kann ich Rat erhoffen?

Wer spendet mir Trost?

KORSAREN

Das ist ein Leckerbissen für Mustafâ.

ISABELLA

Hier heißt es kaltes Blut bewahren,

keine Verzweiflung mehr, keine Angst:

Dies ist der Augenblick, Mut zu zeigen,

wer ich bin, wird man jetzt erleben.

Aus Erfahrung kenne ich

die Wirkung

eines schmach tenden Blickes,

eines leisen Seufzers ...

Ich weiß, wie man Männer zähmt.

Ob sanft oder grob,

ob kühl oder feurig,

über kurz oder lang

sind sich alle gleich ...

Sie alle verlangen,

sie alle begehren nur eins:

durch weibliche Reize

beglückt zu werden.

#### Rezitativ

ISABELLA

Da wären wir also; so weit, so gut. Ich muß in dieser Lage große Kaltblütigkeit beweisen.

Aber schließlich habe ich vor Männern keine Angst.

*Einige Korsaren entdecken Taddeo und ergreifen ihn.*

TADDEO

Erbarmen ... Hilfe ... Mitleid ...

Ich bin ...

HALY

Halt den Mund, du Faulpelz.

Ein Sklave mehr.

TADDEO

(Ach! ich bin verloren!)

ISABELLA

Lieber Taddeo ...

TADDEO

Erbarmen ... Hilfe!

ISABELLA

Kennst du mich nicht mehr?

TADDEO

Ah! ... ja ... doch ...

HALY *zu Taddeo*

Sag mir:

wer ist das?

TADDEO

(Was soll ich sagen?)

ISABELLA

Ich bin seine Nichte.

TADDEO

Ja, Nichte ... Darum

muß ich bei ihr bleiben.

HALY

Woher kommt ihr?

TADDEO

Beide aus Livorno.

HALY

Italiener also?

TADDEO

Das versteht sich.

ISABELLA

Und ich bin stolz darauf.

HALY

Vivat, Freunde,

vivat!

ISABELLA

Und warum plötzlich diese Freude?

HALY

Ach, ich weiß mich vor Glück nicht zu lassen.  
Gerade auf eine Italienerin  
ist der Bey ganz versessen. Ein Teil von  
Euch, Freunde,  
und die anderen Sklaven  
kommen mit mir; die übrigen werden bald  
diese beiden zum Bey begleiten. Meine  
Dame,  
möge der Tau des Himmels  
auf Euch niederregnen. Als Auserwählte  
des Mustafâ ... werdet Ihr, wenn ich nicht  
irre,  
Stern und Glanz seines Serails sein.  
*geht mit einigen Korsaren ab*

## Szene V

*Taddeo, Isabella und im Hintergrund einige  
Korsaren*

TADDEO

Ach, Isabella ... jetzt ist alles aus.

ISABELLA

Wieso?

TADDEO

Hast du nicht  
dieses gräßliche Wort gehört?

ISABELLA

Welches?

TADDEO

Serail.

ISABELLA

Na und? ...

TADDEO

Du wirst also  
einem Bey ausgeliefert sein? einem Mustafâ?

ISABELLA

Komme, was da wolle. Ich lasse mir deshalb  
die Laune nicht verderben.

TADDEO

So leicht nimmst du das?

ISABELLA

Was bleibt mir anderes übrig?

TADDEO

O armer Taddeo!

ISABELLA

Traust du mir denn gar nicht?

TADDEO

Oh! natürlich!

Ich habe keinen Zweifel.

ISABELLA

Ach, geh zum Teufel! Sag nur:  
worüber willst du dich beschweren?

TADDEO

Laß nur, laß nur, was soll's?  
Wechseln wir das Thema.

ISABELLA

Nein: sprich es aus.

TADDEO

Vielleicht  
hälst du mich für einen Trottel, Liebste?  
Von deinem Galan ...  
diesem Lindoro ...  
Ich habe ihn nie gesehen,  
doch ich weiß alles.

ISABELLA

Ich liebte ihn  
vor dir, ich leugne es nicht. Vor vielen  
Monaten  
hat er Italien verlassen, und jetzt ...

TADDEO

Und jetzt  
mußte sich die Signora  
auf der Suche nach ihm nach Galizien  
einschiffen ...

ISABELLA

Und du ...

TADDEO

Und ich  
mußte mich Begleiter nennen  
und sollte sie hinbringen ...

ISABELLA

Und jetzt? ...

TADDEO

Und jetzt  
gehe ich unter einem anderen Namen  
in ein Serail, um ... soll sich doch jeder sein  
Teil denken.

## Nr. 5 Duett

ISABELLA

Den Launen des Schicksals  
weiß ich gelassen zu begegnen,

aber ich bin es leid,  
diesen eifersüchtigen Quälgeist zu ertragen.

TADDEO

Ich habe mehr Gleichmut und Klugheit  
als jeder andere Verliebte.  
Aber ich weiß aus früheren Erfahrungen,  
was noch alles passieren kann.

ISABELLA

Ein törichter Liebhaber ist eine große Qual.

TADDEO

Eine gewitzte Frau ist der Ruin.

ISABELLA

Lieber einen Türken als einen Schurken.

TADDEO

Lieber Flasche als Armleuchter.

ISABELLA

Scher dich zum Teufel!  
Ich mag mich nicht mehr mit dir streiten.

TADDEO

Gute Nacht denn; ja ... Signora,  
ich bin nicht länger der Dumme.

ISABELLA

(Aber in der Gewalt der Barbaren ... wie soll  
ich mich  
ohne Freund verhalten? ... Eine üble Lage!  
Wie soll ich mich entscheiden? Was soll ich  
tun?)

TADDEO

(Aber wenn sie mich dann zur Arbeit  
bringen ...  
wie wehre ich mich, wo ich so schwach bin?)

ISABELLA und TADDEO

(Wie soll ich mich entscheiden? Was soll ich  
tun?)

TADDEO

Donna Isabella? ...

ISABELLA

Herr Taddeo ...

TADDEO

(Die Furie beruhigt sich.)

ISABELLA

(Der Dummkopf lacht.)

TADDEO

Bleiben wir Feinde?

ISABELLA

Wie ist Eure Meinung?

ISABELLA und TADDEO

O nein: für immer vereint,  
ohne Argwohn und Streit,  
mit großem Vergnügen, mein Alles,

bleiben wir Nichte und Onkel;  
und jeder wird es glauben.

TADDEO

Aber dieser Bey, Signora,  
gibt mir sehr zu denken.

ISABELLA

Denken wir nicht mehr daran,  
komme, was da wolle.  
*gehen ab*

## Szene VI

*Ein kleiner Saal, wie in Szene I  
Zulma, Lindoro und Elvira*

### Rezitativ

ZULMA *zu Lindoro*

Und du kannst ernstlich  
eine so schöne und reizvolle Dame  
verschmähnen?

LINDORO

Ich will keine Frau, das habe ich dir schon  
gesagt.

ZULMA *zu Elvira*

Und Ihr, was tut Ihr nun? Macht dieser  
junge Mann  
Euch keinen Appetit?

ELVIRA

Ich habe zur Genüge erfahren, was die Ehe ist.

ZULMA

Und doch gibt es keinen Ausweg. Der Bey  
will euch  
zu Mann und Frau machen. Hat er ent-  
schieden,  
so verlangt er Gehorsam um jeden Preis.

ELVIRA

Seltsames Gemüt!

LINDORO

Der Eigensinn eines Verrückten!

ZULMA

Still! Er kommt zurück.

## Szene VII

### *Mustafà und die Vorigen*

MUSTAFÀ

Hör zu, Italiener,  
ein venezianisches Schiff,  
das gerade losgekauft wurde, muß jeden  
Augenblick  
von hier in See stechen. Möchtest du  
nach Italien zurückkehren? ...

LINDORO

In meine Heimat? ...  
Welche Gnade, Herr! ... Mehr verlange ich  
nicht.

MUSTAFÀ

Nimm Elvira mit, und ich gewähre dir die  
Freiheit.

LINDORO

(Was soll ich dazu sagen?)

MUSTAFÀ

Zu ihr bekommst du obendrein soviel Gold,  
daß du ein reicher Mann bist.

LINDORO

Wenn ich wieder  
in der Heimat bin ... Dann ... vielleicht ...  
könnte ich sie heiraten.

MUSTAFÀ

Sicher, sicher, ganz wie du willst.  
Geh inzwischen zum Kapitän  
des Schiffes und sag ihm  
in meinem Namen, daß er nicht ohne euch  
ablegen soll.

LINDORO

(Um nur endlich  
von diesem verhaßten Ort fort zu kommen ...  
muß ich alles in Kauf nehmen.) Ich bin  
gleich zurück.  
*geht ab*

## Szene VIII

### *Mustafà, Elvira, Zulma, dann Haly*

ELVIRA *zu Mustafà*

So muß ich Euch verlassen?

MUSTAFÀ

In Italien  
bist du gut aufgehoben.

ELVIRA

Ach! Wohin ich auch gehe,  
wird mein Herz ...

MUSTAFÀ

Genug, genug.  
Ich zweifle nicht an dir und deinem Herzen.

ZULMA

(Wenn es so ein Scheusal noch einmal gibt,  
soll mir die Nase abfallen.)

HALY

Es lebe, es lebe der Bey!

MUSTAFÀ

Und was hast du mir zu melden, Haly?

HALY

Frohe Botschaft.  
Eine der schönsten,  
gescheitesten Italienerinnen ...

MUSTAFÀ

Nun? ...

HALY

Hierher verschlagen  
von einem Seesturm ...

MUSTAFÀ

Schneller ...

HALY

Fiel uns  
soeben mit anderen Sklaven in die Hände.

MUSTAFÀ

Mehr kann auch der große Sultan nicht  
haben.

Eile: mein ganzes Serail soll sich  
in der großen Halle versammeln. Dort werde  
ich die Schöne  
empfangen ... Haha! ihr edlen Ritter der Liebe,  
ich möchte, daß ihr alle  
bei meinem Triumph dabei seid. Elvira,  
nun

darfst du mit dem Italiener  
schnellstens abreisen. Zulma, gehe du  
nur mit ihnen. Mit dieser Signorina  
will ich mir einen Genuß bereiten, und alle  
Männer  
will ich heute lehren,  
wie man den Stolz dieser Schönen bricht.

## Nr. 6 Arie

MUSTAFA

Schon fühle ich in ungewohnter Glut die  
Brust  
sich regen und entflammen.  
Ein unbekanntes, süßes Entzücken  
erfüllt mich mit Leben und Feuer.  
*zu Elvira*  
Ihr reist ab ... Langweilt mich nicht länger.  
*zu Zulma*  
Du gehst mit ihr ... Dieses Getue! ...  
Gehorcht.  
*zu Haly*  
Ihr führt die Schöne in meine Arme.  
Beilt euch, der Schönheit Ehre zu erweisen.  
Dieser Glut, Begeisterung, Begierde  
kann mein entflammtes Herz nicht wider-  
stehen.  
Dieser süße, ungewohnte Sieg  
wird meine Seele entzücken.  
*geht mit Haly und seinem Gefolge ab*

## Szene IX

*Zulma, Elvira, dann Lindoro*

### Rezitativ

ZULMA

Ehrlich gesagt: ich weiß nicht, wie man  
einen solchen Mann gern haben kann ...

ELVIRA

Ich mag albern oder verrückt sein ...  
aber ich liebe ihn immer noch!

LINDORO

Madame, das Schiff  
ist zur Abreise bereit und wartet  
nur noch auf uns ... Ihr seufzt?

ELVIRA

Wenn ich  
wenigstens noch einmal  
Mustafa sehen könnte. Mehr verlange ich  
nicht.

LINDORO

Vor unserer Abreise müssen wir  
uns sowieso noch von ihm verabschieden.

Aber wenn er Euch fortjagt,  
warum liebt Ihr ihn noch? Folgt meinem  
Beispiel:  
schnell und frohen Sinnes zu fahren.  
Schließlich seid Ihr  
jung, reich und schön, und in meiner Heimat  
werdet Ihr so viele Ehemänner und Liebhaber  
finden,  
wie eine Frau sich nur wünschen kann.

## Szene X

*Prächtiger Saal. Rechts ein Diwan für den Bey.  
Im Hintergrund eine begehbbare Empore, auf  
der die Frauen des Serails zu sehen sind.  
Mustafa sitzt; ihn umgeben die im Chor sin-  
genden Eunuchen; später Haly*

## Nr. 7 Finale I

EUNUCHEN

Es lebe, es lebe die Geißel der Frauen,  
die Tigerinnen in Lämmer verwandelt.  
Wer diese Schönen nicht ins Joch zu zwingen  
weiß,  
gehe bei dem großen Mustafa in die Schule.

HALY

Draußen steht die schöne Italienerin ...

MUSTAFA

Sie soll kommen ... sie soll kommen ...

EUNUCHEN

Oh! welch seltene Schönheit.

## Szene XI

*Isabella, Mustafa und die Eunuchen*

ISABELLA

(Oh, diese Miene, diese Haltung! ...  
Diese Blicke! ... Ich habe schon verstanden.  
Ich bin mir meines Schlags sicher,  
sehen wir, was ich tun kann.)

MUSTAFA

(Oh, welch ein Prachtstück!  
Gute Figur ... ungewöhnliches Gesicht ...

Ah! Sie bezaubert mich ... sie entzückt mich.  
Aber ich muß es verbergen.)

ISABELLA

Geschlagen vom Schicksal,  
verurteilt zur Schmach ...  
Ach, Ihr allein, mein Allerliebster,  
könnt mich trösten.

MUSTAFÄ

(Mir hüpf das Herz in der Brust.  
Wie reizend sie redet!)

ISABELLA

(Der Dummkopf sitzt schon in der Falle  
und kann mir nicht mehr entkommen!)

MUSTAFÄ

(Ich bin schon außer Rand und Band  
und kann mich nicht mehr zurückhalten.)

## Szene XII

*Die Vorigen; Taddeo stößt Haly zurück, der ihn  
aufhalten will.*

TADDEO

Ich will zu meiner Nichte.  
Ich bin ihr Herr Onkel.  
Verstehst du? Ja, das bin ich.  
Geh weg, belästige mich nicht.  
*zum Bey*  
Signor ... Monsieur ... Exzellenz ...  
(O je! ... Schon so vertraulich! ...  
Der Türke ist auf dem besten Wege,  
ihren Reizen zu erliegen.  
Ach, wer weiß, Taddeo,  
was du jetzt zu tun hast?)

HALY

Herr, dieser Flegel ...

MUSTAFÄ

Soll sofort gepfählt werden.

TADDEO

Nichte ... o weh ... Isabella ...  
Hast du diese Bagatelle gehört?

ISABELLA

Er ist mein Onkel.

MUSTAFÄ

Donnerwetter!  
Haly, laß ihn in Ruhe.

ISABELLA

Mein Teurer, jetzt sehe ich,  
daß Ihr zu lieben versteht.

MUSTAFÄ

Mir fehlen die Worte, meine Teure,  
du bringst mich um den Verstand!

TADDEO

(Geradewegs an den Pfahl?  
Taddeo, eine scheußliche Sache!)

HALY

(Der wagt vor Angst  
nicht mehr zu reden.)

## Letzte Szene

*Elvira, Zulma, Lindoro und die Vorigen*

ELVIRA, ZULMA und LINDORO

Bevor wir von Euch scheiden, Herr,  
kommen wir, um Euch zu sagen, daß unsere  
Herzen  
Euch stets in Erinnerung behalten werden.

ISABELLA

(Himmel!)

LINDORO

(Was sehe ich!)

ISABELLA

(Träume ich?)

LINDORO

(Phantasiere ich?  
Das ist doch Isabella!)

ISABELLA

(Das ist doch Lindoro!)

LINDORO

(Mir wird eiskalt.)

ISABELLA

(Ich bebe.)

ISABELLA und LINDORO

(Was wird geschehen?  
Amor, bitte steh mir bei.)

MUSTAFÄ, ELVIRA, ZULMA und HALY

(Verwirrt und bestürzt stehen sie fassungslos;  
ich verstehe diese neue Wendung nicht.)

ISABELLA und LINDORO

(O Gott, welche Überraschung! Ich bin ratlos.  
Amor, bitte hilf mir.)

TADDEO

(O Gott, welch ein Schrecken! Welch  
Entsetzen!  
Mustafä zieht ein fürchterliches Gesicht.)

ISABELLA

Sagt: wer ist diese Frau?

MUSTAFÄ

Sie war bis jetzt meine Gattin.

ISABELLA

Und nun? ...

MUSTAFÄ

Unser Bund,  
meine Teure, wird deinetwegen aufgelöst;  
dieser, der mein Sklave war,  
muß sie heiraten.

ISABELLA

Ihr jagt Eure Frau fort,  
und erwartet von mir Liebe!  
Diese barbarischen Sitten  
werde ich Euch austreiben.  
Sie bleibt bei Euch als Gattin ...

MUSTAFÄ

Aber das kann nicht sein ...

ISABELLA

Und dieser bleibt als Sklave bei mir.

MUSTAFÄ

Das kommt gar nicht in Frage.

ISABELLA

Dann geht zum Teufel,  
Ihr versteht nichts von der Liebe.

MUSTAFÄ

Ach nein ... höre ... beruhige dich ...

(Die macht mich noch verrückt.)

ELVIRA, ZULMA und LINDORO

(Ha! Sie hat aus dem Löwen  
einen Esel gemacht.)

TADDEO, MUSTAFÄ, ELVIRA, ZULMA, ISABELLA,  
LINDORO und HALY

Mein Gehirn geht aus den Fugen,  
betäubt von all den Verwicklungen;  
wie ein Schiff zwischen Wogen und Felsen  
bin ich / ist er dem Scheitern nahe.

EUNUCHEN

Sein Gehirn geht aus den Fugen,  
er ist dem Scheitern nahe.

ELVIRA

In meinem Kopf habe ich ein Glöckchen,  
das immer nur din-din läutet.

ISABELLA und ZULMA

Mein Kopf ist ein Glöckchen,  
das immer nur din-din läutet.

LINDORO und HALY

In meinem Kopf schlägt ein großer Hammer  
und macht tak-ta.

TADDEO

Ich fühle mich wie eine gerupfte Krähe  
und mache kra-kra.

MUSTAFÄ

Wie Kanonendonner  
macht es in meinem Kopf bum-bum.

## ZWEITER AKT

### Szene I

*Kleiner Saal wie im Ersten Akt  
Elvira, Zulma, Haly und Chor der Eunuchen*

#### Nr. 8 Introdution

EUNUCHEN

Zum Dummkopf, zum Narren  
hat sich Mustafà gemacht.  
Diesmal hat Amor ihn erwischt  
und es ihm gehörig besorgt.

ELVIRA, ZULMA und HALY

Die Italienerin ist unverblümt und gewitzt.  
Sie ist allen anderen weit voraus.  
Ihre kaltblütige Art  
macht ihm zum Trottel, und er merkt es  
nicht.

#### Rezitativ

ELVIRA

Haly, was hältst du davon? Hättest du  
Mustafà jemals eine so große  
und plötzliche Veränderung zugetraut?

HALY

Ich bin überrascht, und gleichzeitig muß ich  
lachen.

ZULMA

Vielleicht ist es zu Eurem Vorteil: Seine Frau  
seid  
Ihr schließlich immer noch. Hat er bei der  
Schönen  
erst einmal Hohn und Spott geerntet, wer  
weiß,  
ob er nicht am Ende noch ein guter Ehemann  
wird?

HALY

Er kommt ... Ganz ruhig ... Fürs erste  
geht, o Herrin, auf seine Launen ein.  
Eure Güte, die Zeit und die Vernunft  
werden ihm vielleicht die Augen öffnen.

ZULMA

Gut gesagt.

ELVIRA

Dein Rat gefällt mir.

### Szene II

*Mustafà und die Vorigen*

MUSTAFÀ

Meine Freundinnen, sagt der Italienerin,  
daß ich in einer halben Stunde  
bei ihr zum Kaffee bin!  
(Wenn sie mich unter vier Augen empfängt ...  
ist das ein gutes Zeichen ... und das Spiel  
gewonnen.  
Dann ... Dann sollt ihr sehen, wie ich sie  
behandle.)

ZULMA

Zu Diensten.

ELVIRA

Ich tue alles, was mir möglich ist,  
um Euch zufriedenzustellen.

ZULMA

Aber glaubt nicht,  
daß das so leicht ist. Sie ist tückischer ...

ELVIRA

Sie ist viel schlauer,  
als Ihr denkt.

MUSTAFÀ

Und bin ich etwa ein Trottel? Ihr Gänse!  
Von dem italienischen Sklaven, der versprach,  
mir zu Diensten zu sein, weiß ich bereits,  
wie ihr Charakter ist. Mit Gewalt  
kann ich nichts ausrichten, und ehe sie sich  
erniedrigt,  
da bin ich sicher, läßt sie sich lieber  
umbringen.  
Mir scheint, der Ehrgeiz  
treibt sie zu allem. Bei dieser Eigenschaft  
werde ich sie packen. Diesen Tölpel von  
Onkel  
bringe ich auf meine Seite. Ihr werdet noch  
erleben,  
wozu ich imstande bin; Haly, komm du mit  
mir, und  
ihr, bringt ihr die Nachricht. Ah! Wenn das  
gelingt,

was ich vorhabe,  
dann werden wir das Schöne zu sehen  
bekommen.

HALY

Etwas sehr Schönes.  
*Alle gehen ab.*

### Szene III

#### *Isabella und Lindoro*

ISABELLA

Das sei mein Lohn? Rang, Heimat,  
ja, mich selbst vergaß ich; um an diesem  
Gestade

Lindoro zu finden, der mich betrügt!

LINDORO *zu Isabella, die sich zum Gehen wendet*

Ich sehe dich wieder ... Nein, bleibe,  
geliebte Isabella, was habe ich denn  
verbrochen,  
daß du dich von mir abwendest?

ISABELLA

Das fragst du noch?  
Du, der Verlobte Elviras? ...

LINDORO

Ich? Ich wollte sie begleiten,  
nicht heiraten, sagte ich, und dazu war ich  
nur bereit,  
weil ich mich sehnte, in deine Arme zurück-  
zukehren.

ISABELLA

Und das soll ich glauben?

LINDORO

Ein Blitz soll mich in Asche verwandeln,  
wenn ich  
jemals vorhatte, dir die Treue zu brechen.

ISABELLA

*denkt nach*  
Hast du Mut?  
Liegt dir an meiner Liebe, hast du Ehrgefühl?

LINDORO

Was soll ich tun?

ISABELLA

Wir müssen zusammen fliehen.  
Dieses Schiff dort ... Wir müssen  
eine List ersinnen. Du weißt ja, daß keine Frau  
unternehmungslustiger und mutiger ist als ich.

LINDORO

Geliebte Isabella, du gibst mich dem Leben  
zurück.

ISABELLA

Ich erwarte dich im Wäldchen. Unbeobachtet  
beraten wir alle weiteren Schritte.  
Wir müssen uns jetzt trennen.

LINDORO

Ich werde kommen, mein Alles.  
*Isabella geht ab.*

### Nr. 9 Kavatine

LINDORO

Wie mein Herz vor Freude  
aufjauchzt in diesem Augenblick!  
Die Geliebte erzürnt vorzufinden  
und ihren Grimm besänftigen zu können:  
Das, Amor, sind deine Geschenke,  
das sind deine Freuden.  
Ach, bewahre mir doch  
dieses Glücksgefühl.  
*geht ab*

### Szene IV

*Mustafä, dann Taddeo, später Haly mit zwei  
Mohren, die einen Turban, ein türkisches Ge-  
wand und einen Säbel bringen, gefolgt vom  
Chor der Eunuchen*

### Rezitativ

MUSTAFÄ

Wenn mich die Italienerin  
unter vier Augen empfängt ... Ich bin so  
vernarrt  
in diese Signorina,  
daß mir scheint, ich bin in sie verliebt.

TADDEO

Ah! Herr Mustafä.

MUSTAFÄ

Was gibt's?

TADDEO

Habt Mitleid mit einem Unschuldigen.  
Ich habe Euch nichts getan ...

MUSTAFA

Erkläre dich ... was hast du?

TADDEO

Mir läuft immer  
dieser Pfahl-Freund hinterher!

MUSTAFA

Ah ... ich verstehe.  
Deshalb bist du so verschreckt?

TADDEO

Ist der Pfahl in Algerien etwa eine Ehre?  
Da ist er ... O weh ...

MUSTAFA

Sei unbesorgt! Er kommt  
auf meine Anordnung, um dich wirklich zu  
ehren.  
Ich will zeigen, wie teuer mir deine Nichte  
ist.  
Darum habe ich dich  
zu meinem großen Kaimakan ernannt.

TADDEO

Danke, sehr verbunden.  
*Haly legt Taddeo das türkische Gewand an  
und setzt ihm den Turban auf; danach  
gürtet Mustafâ ihn mit dem Säbel. Dazu sin-  
gen die Türken unter großen Ehrenbezeu-  
gungen und Verneigungen den folgenden  
Chor.*

## Nr. 10 Chor, Rezitativ und Arie

EUNUCHEN

Es lebe der große Kaimakan,  
der Beschützer der Muselmanen.  
Zur Löwenkraft,  
zur Schlangenlist  
gewähre der Himmel dir großmütig  
ein keckes Antlitz und gute Zähne.  
Der Beschützer der Muselmanen,  
der große Kaimakan, er lebe hoch.

TADDEO

Kaimakan! Ich verstehe gar nichts.

MUSTAFA

Das bedeutet Statthalter.

TADDEO

Und wegen der Vorzüge  
unserer Nichte haben Hoheit mich  
zu diesem Amt ausersehen?

MUSTAFA

Richtig, mein Freund.

TADDEO

Danke, sehr verbunden.  
(Armer Taddeo!) Aber ich ... Herr ...  
um die Wahrheit zu sagen,  
ich bin ein wahrer Esel. Ich versichere Euch,  
daß ich kaum lesen kann.

MUSTAFA

Na und, was spielt das für eine Rolle?  
Mir gefällt deine Nichte, und wenn es dir  
gelingt,  
sie mir gewogen zu machen, ist mir alles  
andere gleich.

TADDEO

(Herr Taddeo, das ist ein entzückender  
Auftrag!)  
Ein schweres Gewicht lastet auf meinem  
Kopf;  
in diesem Gewand verfange ich mich.  
Offen gestanden:  
Kaimakan will ich nicht sein,  
und ich danke meinem Herrn  
für die erwiesene Ehre.  
(Er faucht! ... O je! ... Diese Blicke!)  
Habt Mitleid ... hört mich an ...  
(Er bringt mich um den Verstand.  
Hier heißt es abwägen:  
Lehne ich ab ... wartet der Pfahl auf mich.  
Und wenn ich annehme? ... Dann bin ich  
verpflichtet,  
ihm den Leuchter zu halten.  
Ach! ... Taddeo, welch ein Zwiespalt!  
Aber der Pfahl? ... Wie soll ich mich  
entscheiden?)  
Herr, ich bleibe Kaimakan,  
ich will Euch nicht vor den Kopf stoßen.

EUNUCHEN

Es lebe der große Kaimakan,  
der Beschützer der Muselmanen.

TADDEO

Die vielen Verneigungen ... Zu viel der  
Ehre ...  
Tausend Dank, meine Herren,  
bitte bemüht Euch nicht länger.  
Mein Herr, ich will mein Bestes tun,  
und mit dieser Bürde auf dem Rücken  
gehe ich jetzt,  
um mich meiner werten Nichte zu  
präsentieren.  
(Ach, Taddeo, wieviel besser wäre es,  
auf dem Grund des Meeres zu liegen.)

## Szene V

*Prachtvolles Gemach zu ebener Erde, im Hintergrund eine reizvolle, ans Meer stoßende Loggia. Rechts der Zugang zu mehreren Zimmern. Isabella wird vor einem großen tragbaren Spiegel gerade damit fertig, türkische Gewänder anzulegen. Elvira und Zulma, dann Lindoro, Mustafâ und Taddeo*

### Rezitativ

ZULMA

(Ein gutes Zeichen für den Bey.)

ELVIRA

(Wenn eine Frau sich zurechtmacht, will sie jemandem gefallen.)

ISABELLA

Der Herr Mustafâ  
erweist mir also gleich die Ehre,  
bei mir den Kaffee einzunehmen? Wie  
reizend  
ist doch der Herr Mustafâ!  
He ... Sklave ... Niemand da?

LINDORO

Was wünscht Ihr, Herrin?

ISABELLA

Esel, zweimal  
muß man dich rufen? Kaffee.

LINDORO

Für wieviele?

ISABELLA

Mindestens für drei.

ELVIRA

Wenn ich richtig verstanden habe,  
wollte sich der Bey doch mit Euch  
unter vier Augen treffen.

ISABELLA

Unter vier Augen?  
Und ausgerechnet seine Frau spielt die  
Liebesbotin?

ELVIRA

Herrin ...

ISABELLA

Geht ... geht ...  
Ich schäme mich für Euch.

ELVIRA

Ach, wenn Ihr nur wüßtet,  
was für eine Sorte Mann er ist!

ZULMA

Je mehr sie sich bemüht,  
ihm zu gefallen, desto abweisender  
behandelt er sie.

ISABELLA

Solange Ihr so handelt, liegt die Schuld bei  
Euch.

ELVIRA

Aber was kann ich denn nur tun?

ISABELLA

Ich werde es Euch lehren. Wer sich zum  
Schaf macht,  
den frißt der Wolf. Bei uns sind es die Frauen,  
die sich die Männer zurechtstutzen.  
Also los: folgt meinem Beispiel. Zieht Euch  
in dieses Zimmer dort zurück.

ELVIRA

Und dann?

ISABELLA

Werdet Ihr sehen,  
wie ich Mustafâ den Kopf zurechtrücke.

ZULMA

(Die hat Mut!)

ELVIRA

(Welch eine Frau!)

ISABELLA *zu den Sklavinnen*

Ihr bleibt (er muß  
gleich hier sein); vollenden wir die Toilette.  
Er soll sehen ... Ah! er kommt:  
Jetzt muß ich meine ganze Kunst aufbieten.  
*Sie setzt sich wieder vor den Spiegel und  
fährt, von den Sklavinnen bedient, mit ihrer  
Toilette fort. Mustafâ, Taddeo, Lindoro blei-  
ben im Hintergrund stehen, jedoch so, daß  
sie alles sehen können.*

## Nr. 11 Kavatine

ISABELLA

Für ihn, den ich anbete,  
der mein Schatz ist,  
mache mich noch schöner,  
Mutter Amors.  
Du weißt, ob ich ihn liebe,  
ihm gefallen möchte;  
Grazien, leiht mir  
Anmut und Glanz.  
(Sieh her, sieh her, warte, warte ...  
Du wirst mich noch kennenlernen.)

MUSTAFÀ

(Du Teure!)

TADDEO

(Du Schlange!)

MUSTAFÀ

(Du Schöne!)

LINDORO

(Du Treulose!)

MUSTAFÀ, LINDORO und TADDEO

(Eine Frau

wie sie habe ich noch nicht gesehen.)

ISABELLA

Dieser Schleier sitzt zu tief ...

diese Federn dreht noch ein wenig herum ...

Nein, so ... Ihr macht mich nervös ...

Selbst kann ich es besser.

Ich fürchte, so schön, wie ich sein wollte,

erscheine ich ihm nicht.

(Lieber Türke, jetzt hab´ ich dich:

nur ein zarter Stoß, und du fällst.)

LINDORO, TADDEO und MUSTAFÀ

(Welch eine Frau! ...

Jeder Mann muß ins Schwärmen geraten.)

*Isabella geht hinaus, die Sklavinnen ziehen sich zurück.*

## Szene VI

*Mustafà, Lindoro, Taddeo, dann Isabella und Elvira*

### Rezitativ

MUSTAFÀ

Ich halte es nicht mehr aus; diese Isabella

ist ein Traum. Ich kann nicht mehr

ohne sie sein ...

*zu Lindoro*

Geht ... führt sie zu mir.

LINDORO

Ich eile.

(So kann ich mit ihr sprechen.)

*geht ab*

MUSTAFÀ *zu Taddeo*

Geh du auch ...

beeile dich ... geh ... was ist? ...

TADDEO

Aber jetzt ... jetzt

da ich Kaimakan bin ... seht ...

MUSTAFÀ

Sie zu suchen,

zu rufen und hierherzubringen, ist deine Pflicht.

TADDEO

Isabella ... Isabella ... (Was für eine Aufgabe!)

LINDORO

*kommt zurück*

Herr, meine Gebieterin

ist gleich bei Euch.

MUSTAFÀ

Sag mir, ist dir

etwas aufgefallen?

LINDORO

Im Vertrauen ... ihr Herz

hat Feuer gefangen; aber es gilt, Ruhe zu bewahren.

MUSTAFÀ

Ich habe verstanden.

*zu Taddeo*

Höre, Kaimakan, wenn ich niese,

stehst du sofort auf und läßt mich mit ihr allein.

TADDEO

(Ach, Taddeo aller Taddeos, auf welches

Abenteuer ...

auf welches Spiel hast du dich da eingelassen! ...)

MUSTAFÀ

Aber wo bleibt die Schöne?

LINDORO

Da ist sie schon.

*Isabella kommt herein.*

## Nr. 12 Quintett

MUSTAFÀ

Hiermit stelle ich dir vor

Herrn Taddeo Kaimakan.

Daran kannst du ermessen, welche Wertschätzung

Mustafà dir entgegenbringt.

ISABELLA

Kaimakan? Komm näher.

Dein Gesicht ist dafür wie geschaffen.

Mein Herr, ich weiß

diesen Akt der Güte zu schätzen.

TADDEO

Deiner Vorzüge wegen, Nichte,  
wurde mit diese Ehre zuteil.  
Hast du verstanden? Denke daran,  
wie mir jetzt ums Herz ist.

LINDORO *zu Mustafà, beiseite*

Betrachtet dieses Kleid!  
Für den, der versteht, ist das ein deutlicher  
Hinweis;  
sie wartet darauf, Euch jetzt zu beglücken,  
und das sagt sie dem, der es nicht weiß.

ISABELLA

Oh, mein Teurer.

MUSTAFÀ

Hatschi.

ISABELLA und LINDORO

Gesundheit.

TADDEO

(Es ist soweit.)

ISABELLA

Ah! ...

MUSTAFÀ

Hatschi ...

TADDEO

(Zerspringe.)

MUSTAFÀ

Hatschi ...

TADDEO

(Ich stelle mich taub.)

MUSTAFÀ

(Dieser verdammte Schwerhörige  
verstehet nicht und ist immer noch hier.)

Hatschi ...

TADDEO

(Soll er doch niesen, bis er platzt/solange er  
will;  
ich gehe hier nicht weg.)

ISABELLA und LINDORO

(Der eine hofft, der andere bangt.  
Zwei Narren auf einmal,  
das gibt Grund zum Lachen!)

ISABELLA

He! ... Kaffee ...

*Zwei Mohren bringen den Kaffee.*

LINDORO

Zu Euren Diensten.

ISABELLA

*geht, Elvira zu holen*

Meine Dame, bitte sehr.

Es ist Euer Gatte, der Euch einlädt,

darum laßt Euch nicht lange bitten.

MUSTAFÀ

(Was fällt ihr ein?)

ISABELLA

Seid höflich zu der Gattin ...

MUSTAFÀ

(Ich trinke Gift ... ich spucke Galle.)

TADDEO

(Jetzt niest er bestimmt nicht mehr.)

LINDORO

(Die Szene ist zum Lachen.)

MUSTAFÀ

(Ich kann mich nicht länger beherrschen.)

ISABELLA

Seht sie Euch an ...

MUSTAFÀ *unterdrückt zu Isabella*

Schurkin!

ISABELLA

Sie ist so reizend! ...

MUSTAFÀ

(Und macht mich zum Narren!)

ELVIRA

Nur einen Blick ...

MUSTAFÀ

Laßt mich in Ruhe.

LINDORO

Was befiehlt Ihr jetzt? ...

ISABELLA

Habt ein Herz ...

ELVIRA

Lieber Gatte ...

ISABELLA

Guter Herr ...

TADDEO

(Er niest nicht.)

ELVIRA

Ihr müßt uns trösten.

ISABELLA, LINDORO und TADDEO

Ihr müßt sie trösten.

MUSTAFÀ

Geht zum Teufel.

Ich bin doch nicht euer Affe ...

Ich habe verstanden, meine Dame,  
das schreibe ich mir hinter die Ohren.

Du treibst dein Spiel mit mir,  
aber das wirst du mir büßen.

Mir brennt es in den Adern,  
länger kann ich mich nicht bezähmen.

ALLE

Ich spüre Schauder ... Feuer ... Trotz ...

Erregung, Verwirrung ... ein Zittern ...  
Mein Herz ... der Kopf ... der Verstand ...  
fiebert ... tobt.  
In solch wildem, gefährlichem Kampfe,  
wer steht mir bei mit Rat und Tat?

## Szene VII

*Kleiner Saal, wie in der Anfangsszene des Zweiten Aktes  
Haly allein*

### Rezitativ

HALY  
Mit all seiner Aufgeblasenheit  
verliert der Bey diesmal den Kopf.  
Ich habe meine Freude daran. So verrückt  
war er  
nach einer Italienerin ... So leicht geht das  
nicht bei  
den Frauen, die in jenem Land auf-  
gewachsen sind.  
Aber es ist gut, daß er Lehrgeld zahlen muß.

### Nr. 13 Arie

HALY  
Frauen aus Italien  
sind überlegen und schlau,  
und beherrschen besser als andere  
die Kunst, Liebe zu entfachen.  
Für die galante Art  
haben sie den feinsten Witz,  
und wer sie hereinlegen will,  
bleibt immer der Gefoppte.  
*geht ab*

## Szene VIII

*Taddeo und Lindoro*

### Rezitativ

TADDEO  
Und du hoffst, Isabella  
den Händen des Bey zu entreißen?  
LINDORO  
Das ist der Plan.  
Sie wünscht und bittet Euch,  
ihr zu helfen.  
TADDEO  
Und du willst nicht? ... Donnerwetter!  
Du wirst noch erfahren, wer ich bin.  
LINDORO  
Seid Ihr denn nicht der Herr Onkel?  
TADDEO  
Haha! glaubst du?  
LINDORO  
Wie denn? ... wie denn? ...  
TADDEO  
Du denkst an das Wichtigste  
und übersiehst die Kleinigkeiten? Von ihrem  
Liebhaber  
hat dir die Signora wohl noch nie erzählt?  
LINDORO  
Ich weiß, daß ihr Herz einem Liebhaber  
gehört: und  
für ihn allein hat sie ...  
TADDEO  
Nun wohl. Der bin ich.  
LINDORO  
Wie tröstlich!  
(Haha!)  
TADDEO  
Ich schwöre dir, Freund,  
daß mir in dieser verzwickten Lage kein  
anderer Trost  
bleibt als ihre Liebe. Bisher,  
ich gestehe es dir, war ich mit ihr  
nicht allzu glücklich. Ich hatte den Verdacht,  
daß sie einen gewissen Lindoro,  
ihren ersten Verehrer ...  
LINDORO  
Oh ...  
TADDEO  
... immer noch liebte,

und daß die Dame  
mich zum Narren halten wollte. Aber jetzt  
weiß ich,  
daß es keinen Liebhaber gibt,  
der sie ihrem Taddeo wegnehmen könnte.

LINDORO  
(Haha!) Alles Gute, alles Gute! Aber still: da  
kommt  
gerade Mustafâ. Nur Mut,  
und paßt gut auf meine Worte auf.  
Ich sage Euch dann, was Ihr tun müßt.

## Szene IX

### *Mustafâ und die Vorigen*

MUSTAFÂ  
Sag: was glaubt deine Nichte,  
mit wem sie es zu tun hat? Hält sie mich  
vielleicht  
für einen ihrer Trottel?

LINDORO  
Verzeiht doch!  
Sie ist zu allem bereit.

TADDEO  
Und Ihr beklagt Euch?

MUSTAFÂ  
Sprichst du die Wahrheit?

LINDORO  
Hört. Vertraulich  
schickt sie mich zu Euch und läßt Euch sagen,  
daß sie sich in Liebe verzehrt.

MUSTAFÂ  
In Liebe?

TADDEO  
Und wie? ...

LINDORO  
Daß sie sich wiedergeliebt  
glaubt ...

MUSTAFÂ  
*will gehen*  
O gewiß, gewiß.

LINDORO  
Aber wo wollt Ihr hin?

MUSTAFÂ  
Zu ihr.

TADDEO  
Nein, nein, wartet.

LINDORO  
Das müßt Ihr noch hören.

MUSTAFÂ  
Was denn?

LINDORO  
Dann hat sie mir noch gesagt,  
daß sie, damit Ihr ihrer immer würdiger  
werdet,  
den Plan gefaßt hat,  
Euch mit großer Feierlichkeit, mit Gesang  
und Musik  
und beim Schein der Liebesfackeln  
zu ihrem Pappataci zu ernennen.

## Nr. 14 Terzett

MUSTAFÂ  
Pappataci! Was höre ich!  
Ich danke ihr, ich bin zufrieden.  
Aber mit Verlaub, Pappataci,  
was bedeutet das?

LINDORO  
Denen, die des schönen Geschlechtes  
niemals überdrüssig werden,  
wird in Italien  
diese seltene Auszeichnung verliehen.

TADDEO  
Ihr gabt mir ein hohes Amt.  
Dieses ist die Gegenleistung.  
Kaimakan und Pappataci:  
wir haben es geschafft, nicht wahr?

MUSTAFÂ  
Die Italienerinnen sind höflich  
und dafür geboren, daß man sich in sie  
verliebt.

LINDORO und TADDEO  
(Sollte ich je nach Hause zurückkommen,  
wird auch das berichtet werden.)

MUSTAFÂ  
Pappataci ...

LINDORO  
Ist eine schöne Aufgabe.

TADDEO  
Recht leicht zu lernen.

MUSTAFÂ  
Aber erklärt mir bitte:  
Was hat ein Pappataci zu tun?

LINDORO und TADDEO  
Zwischen Liebschaften und schönen Frauen,

Späßen und Liebkosungen  
muß er schlafen, essen und trinken,  
er muß schlafen und dann wieder essen.  
Ein Pappataci muß essen,  
ein Pappataci muß schlafen,  
ein Pappataci muß trinken,  
ein Pappataci hat zu schlafen,  
ein Pappataci hat zu genießen.

MUSTAFÄ

Ein schönes Leben! ... Oh, welch ein  
Vergnügen! ...  
Ich bin wunschlos glücklich.  
Ein Pappataci muß essen,  
ein Pappataci muß schlafen,  
ein Pappataci ... trinken und essen.  
*Alle gehen ab.*

## Szene X

*Haly und Zulma*

### Rezitativ

HALY

Und kann sich deine Herrin  
auf die Italienerin verlassen?

ZULMA

Was denn sonst?  
Es ist offensichtlich, daß sie sich  
aus der Liebe des Bey nichts macht, vielmehr  
sucht sie  
seine verrückten Gelüste so zu lenken,  
daß er sich wieder der eigenen Frau  
zuwendet.  
Was willst du mehr? ...

HALY

Mag sein. Aber zu welchem Zweck  
hat man den Eunuchen und Mohren  
so viele Flaschen zu trinken gegeben?

ZULMA

Zum Spaß,  
genauer gesagt, zu einem Fest,  
das sie für den Bey geben will.

HALY

Haha! Ich wette,  
daß sie ihm eine Nase drehen wird.

ZULMA

Das ist sein Problem. Ich freue mich darauf.  
Laß doch den Narren machen, was er will.

HALY

Ich jedenfalls .. schau zu, schweige und  
genieße.  
*Beide gehen ab.*

## Szene XI

*Prachtvolles Gemach, wie in Szene V  
Taddeo, Lindoro, dann Isabella und ein Chor  
italienischer Sklaven*

TADDEO

Isabella hofft, den Bey dazu zu bringen,  
ihr alle unsere Italiener zu überlassen?

LINDORO

Und das wird ihr mit Sicherheit gelingen.

TADDEO

Ach, wäre das schön!  
Aber unter welchem Vorwand?

LINDORO

Um die  
Zeremonie veranstalten zu können.

TADDEO

Hi! ... hi! ... hi! ...

LINDORO

Von ihnen  
sind einige  
als Pappataci kostümiert, die übrigen  
kommen zur vereinbarten Zeit mit dem  
Schiff hierher.

TADDEO

Hi! ... hi! ... schöner läßt sich das Spiel  
nicht aufziehen. Aber da ist sie ...  
Tatsächlich!  
Sie bringt die Sklaven mit.

LINDORO

Damit habe ich gerechnet.

TADDEO

Wie tüchtig sie ist!

LINDORO

Zwei Worte,  
und die Narren tun alles, was sie will.

## Nr. 15 Chor, Rezitativ und Rondò

ITALIENISCHE SKLAVEN

Mit Waffen und Händen sind wir bereit,  
um mit euch von hier zu fliehen.  
Man wird erleben, wie tapfer  
die Italiener dieses Abenteuer bestehen.

ISABELLA

Freunde, was auch immer geschieht,  
ich baue auf euch. Doch ich hoffe, schon bald  
ohne Risiko und Widerstand  
das geplante Unternehmen zu Ende zu  
bringen.

*zu Taddeo*

Warum lachst du, Taddeo? Vielleicht  
lache ich noch einmal über dich.

*zu Lindoro*

Du erleichst,  
liebenswürdiger Sklave? Ach! wenn du um  
mein  
bedrohtes Leben, um meine zärtliche Liebe  
fürchtest,

wenn in deinem Herzen

Vaterland, Pflicht und Ehre sprechen, dann  
lerne nun,

dich als Italiener zu zeigen, und in den  
Wechselfällen

des launischen Schicksals

soll eine Frau dich lehren, stark zu sein.

Denke an das Vaterland und erfülle  
furchtlos deine Pflicht:

Sieh, wie in ganz Italien

aufs neue Beispiele

von Wagemut und Tapferkeit erstehen.

*zu Taddeo*

Narr! Du lachst immer noch?

Geh, du ärgerst mich.

*zu Lindoro*

Liebster, mögen in deinem Herzen

Liebe, Pflicht und Ehre sprechen.

Freunde, was auch immer geschieht ...

ITALIENISCHE SKLAVEN

Gehen wir. Verlaß dich auf uns.

ISABELLA

Gleich ist es soweit...

ITALIENISCHE SKLAVEN

Führe uns, wohin du willst.

ISABELLA

Sollte die Sache schiefgehen ...

ITALIENISCHE SKLAVEN

Der Wagemut wird triumphieren.

ISABELLA

Welche Freude! Bald  
sehen wir die Heimat wieder.  
(In der Gefahr, in der mein Schatz schwebt,  
verleiht die Liebe mir Mut.)

ITALIENISCHE SKLAVEN

Man wird erleben, wie tapfer  
die Italiener dieses Abenteuer bestehen.  
*Alle bis auf Taddeo gehen ab.*

## Szene XII

*Taddeo, dann Mustafâ*

### Rezitativ

TADDEO

Sie hat ein edles Herz! Wer hätte gedacht,  
daß sie ihren Taddeo  
so zärtlich liebt? ... Eine Intrige planen,  
einen Bey hereinlegen, alles auf eine Karte  
setzen,  
um die Meine zu sein ...

MUSTAFA

Kaimakan ...

TADDEO

Herr?

MUSTAFA

Wo ist deine Nichte?

TADDEO

Sie bereitet  
alles Notwendige  
für die Zeremonie vor. Da kommt gerade ihr  
Sklave  
mit dem Chor der Pappataci  
zurück.

MUSTAFA

Die Schöne hat es also  
mit meiner Ehrung sehr eilig?

TADDEO

Die Liebe beflügelt sie.

MUSTAFA

Oh! Dieser Engel.

## Szene XIII

*Lindoro mit einem Chor von Pappataci und die Vorigen*

### Nr. 16 Finale II

LINDORO

Hier kommt der Chor der Pappataci;  
jetzt ist es Zeit, mit großem Pomp  
die Zeremonie zu beginnen.

PAPPATACI

Die Hörner sollen erschallen, die wir  
bei unseren Riten mehr schätzen als die  
Pauken,  
und die Luft ringsum soll von ihrem Echo  
widerhallen.

TADDEO

Mit prallen Wangen und vollen Bäuchen  
zeigen sie, daß sie gut leben.

LINDORO und TADDEO

(Hi ... hi ... ich platze vor Lachen.)

MUSTAFÀ

Liebste Brüder, unter euch fühle ich mich  
wohl.  
Daß ich es verdiene, eurem Stand beizutreten,  
wird mir eine ganz besondere Ehre sein.

PAPPATACI

Wer Grütze im Kopf hat, mache es sich  
bequem.  
Nimm den Turban ab, setze die Perücke auf,  
zieh das Gewand aus, in dem du schwitzt.  
*Sie ziehen Mustafà Gewand und Turban aus  
und kleiden ihn mit Perücke und Kostüm als  
Pappataci ein.*

MUSTAFÀ

Dies ist eine ganz besondere Ehre.

LINDORO und TADDEO

(Hi ... hi ... ich platze vor Lachen.)

## Szene XIV

*Isabella und die Vorigen*

ISABELLA *zu Mustafà*

Bist du es, der den hohen Rang

eines Pappataci anstrebt?

Dieser Rang wird dich

zum Liebling der schönen Frauen machen.

Doch du mußt schwören,  
jede Vorschrift zu erfüllen.

MUSTAFÀ

Mit großem Vergnügen

tue ich alles, was man verlangt.

PAPPATACI

Bravo, gut: so muß es sein.

LINDORO

Seid alle aufmerksam und still  
bei diesem feierlichen Akt.

*zu Taddeo, dem er ein Blatt zum Vorlesen  
gibt*

Für dich: lies.

*zu Mustafà*

Und du wiederholst

alles, was er dir sagt.

*Taddeo liest vor, und Mustafà wiederholt  
alles Vers für Vers.*

TADDEO und MUSTAFÀ

Zu sehen, ohne zu sehen,

zu hören, ohne zu hören,

beim Essen und Genießen

alle tun und reden lassen,

das schwöre ich hier mit tausend Eiden

als Pappataci Mustafà.

PAPPATACI

Bravo, gut: so muß es sein.

TADDEO und MUSTAFÀ *wie vorher*

Ferner schwöre ich, falls nötig,

Fackel und Laterne zu halten.

Und wenn ich diesen Schwur breche,

soll ich kein Haar mehr am Kinn haben.

Das schwöre ich hier mit tausend Eiden

als Pappataci Mustafà.

PAPPATACI

Bravo, gut: so muß es sein.

LINDORO

Bring das Essen.

*Man bringt ein Tischchen mit Speisen und  
Getränken herbei.*

ISABELLA

Es mögen Platz nehmen

Kaimakan und Pappataci.

PAPPATACI

Kümmere dich nicht um das, was die

anderen tun:

du mußt hier essen, trinken und schweigen.

Das ist der erste und höchste Ritus  
unserer Gemeinschaft.

*gehen ab*

TADDEO und MUSTAFA

Das ist eine feine Sache.

ISABELLA

Jetzt stellen wir den Kandidaten auf die  
Probe.

*zu Lindoro*

Liebster ...

LINDORO

Liebste ...

MUSTAFA

He! Was soll das?

TADDEO

Du hältst deinen Schwur nicht!  
Ich zeige es dir. Achte auf mich.

ISABELLA *zu Lindoro*

Komm, Liebster.

TADDEO

Pappataci.

*Er ißt mit Genuß, ohne die anderen zu be-  
achten.*

LINDORO *zu Isabella*

Ich liebe dich.

TADDEO

iß und schweig.

MUSTAFA

Genug, genug. Jetzt habe ich verstanden.  
Ich kann es besser als du.

LINDORO und TADDEO

(Dieser Esel, dieser Einfaltspinn!  
Mich freut es von Herzen.)

ISABELLA

So wirst du ein echter Pappataci werden  
von Kopf bis Fuß.

LINDORO

Gehen wir, mein Schatz.

ISABELLA

Ich gehe mit dir, Lindoro.

ISABELLA und LINDORO

Heimat und Liebe warten jetzt auf uns.

TADDEO

Lindoro! ... Was höre ich? ... Verrat? ...

Wir sind hintergangen, betrogen, o Herr.

MUSTAFA

Ich bin Pappataci.

TADDEO

Aber die ...

MUSTAFA

iß und schweig.

TADDEO

Aber Ihr ...

MUSTAFA

Laß sie ...

TADDEO

Aber ich ...

MUSTAFA

Laß das Reden.

TADDEO

O weh! ... was soll ich machen? Bleiben oder  
fliehen?

Hier werde ich gefählt; wenn ich fliehe,  
gehört.

Lindoro, Isabella, ich füge mich gütlich.

Ich mache alles mit, mehr kann ich nicht  
sagen.

ISABELLA und LINDORO

Beeil' dich, wenn du mit uns kommen  
willst.

## Letzte Szene

*Zulma, Haly, Elvira, Chor der Eunuchen und  
die Vorigen*

ZULMA und HALY *zu Mustafä*

Mein Herr.

ELVIRA

Mein Gatte.

ELVIRA, ZULMA und HALY

Was tut Ihr?

MUSTAFA

Pappataci.

## Szene XV

*Ein Schiff erscheint, das an der Loggia anlegt,  
an Bord Seeleute und europäische Sklaven, die  
im Chor singen.*

SEELEUTE und SKLAVEN

Der Wind ist günstig, das Meer ist friedlich,  
das Meer ist ruhig.

Laßt uns in See stechen und nicht länger  
zögern.

ELVIRA, ZULMA und HALY

Seht Ihr denn nicht?

MUSTAFÄ

Iß und schweig.

Pappataci muß essen und schweigen.

Zu sehen, ohne zu sehen,

zu hören, ohne zu hören,

das schwöre ich hier mit tausend Eiden

als Pappataci Mustafä.

ELVIRA, ZULMA und HALY

Er ist verrückt.

ISABELLA, LINDORO und TADDEO

Der Streich ist geglückt.

ELVIRA, ZULMA und HALY

Die Italienerin flieht.

MUSTAFÄ

Wie denn ... wie denn ... ha, Verräter!

Schnell, Türken ... Eunuchen ... Mohren ...

ELVIRA, ZULMA und HALY

Die sind allesamt betrunken.

MUSTAFÄ

Diese Schmach für Mustafä!

ITALIENER

Wer es wagt, näher zu kommen,

wird erschlagen.

MUSTAFÄ

zu *Elvira*

Meine Gattin, keine Italienerinnen mehr.

Ich kehre zu dir zurück. Verzeih mir ...

ELVIRA, ZULMA und HALY

Liebevoll, fügsam, gutherzig

wird Eure Gattin immer sein.

ISABELLA, LINDORO und TADDEO

Wir fahren.

ELVIRA, ZULMA, MUSTAFÄ und HALY

Gute Reise!

ISABELLA, LINDORO und TADDEO

Werte Herrschaften!

ELVIRA, ZULMA, MUSTAFÄ und HALY

Alles Gute!

ALLE

Wir können / Ihr könnt freudig dieses Land  
verlassen.

Angst und Gefahr bereitet es uns / euch  
nicht mehr.

Die schöne Italienerin, die nach Algier kam,  
lehrt die Liebhaber, eifersüchtige und hoch-  
trabende,

daß eine Frau sie alle zum Narren halten  
kann.

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1995/96

Gioachino Rossini

*L'italiana in Algeri (Die Italienerin in Algerien)*

Premiere: 2. März 1996

Musikalische Leitung: Gabriele Ferro. Inszenierung: Jossi Wieler. Bühne und Kostüme: Anna Viebrock.

Chor: Michael Alber. Dramaturgie: Sergio Morabito

## NACHWEISE

Theodor W. Adorno, Ist die Kunst heiter?, in: Noten zur Literatur (IV), Frankfurt 1981 – Handlung: Sergio Morabito, für dieses Programmheft – Carl Dahlhaus, Rossini und die Restauration, in: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6), Wiesbaden 1980 – Rodolfo Celletti, Rossinis Vorstellungen von Melodie und Gesang, in: Geschichte des Belcanto, Kassel 1989 – Michael Walter, Opernbetrieb und Politik, Originalbeitrag – Richard Osborne, Formale Meisterschaft im komischen Stil, in: Rossini – Leben und Werk, München 1988 – Gioachino Rossini, Ausgewählte Briefe, übersetzt und herausgegeben von Walter Klefisch, Berlin 1947 – Johann Wolfgang von Goethe, Konzept eines Gutachtens über den Begriff »opera buffa« an den Syndikus des Königstädtischen Theaters in Berlin, Justizrat Kunowski (1827), in: Goethes Werke (Weimarer Ausgabe) IV. Abteilung, Briefe, Band 42, Weimar 1907 – Das Textbuch in der wörtlichen Übersetzung von Karl-Dietrich Gräwe entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung dem Beiheft zur Gesamtaufnahme der Oper unter Leitung von Gabriele Ferro, Köln 1979 (Sony Classical / So CD 39048).

## BILDLEGENDEN

- S. 50 Helene Schneiderman, Roland Bracht, Herren des Staatsopernchors
  - S. 51 Etsuko Kanoh, Mark Munkittrick, Kenneth Tarver, Gabriela Herrera, Roland Bracht, Herren des Staatsopernchors
  - S. 52 Gabriela Herrera, Helene Schneiderman, Roland Bracht, Kenneth Tarver, Etsuko Kanoh
  - S. 53 Gustavo Gibert, Gabriela Herrera, Etsuko Kanoh, Herren des Staatsopernchors
  - S. 54 Helene Schneiderman, Roland Bracht, Kenneth Tarver, Mark Munkittrick
  - S. 55 Roland Bracht, Mark Munkittrick, Kenneth Tarver, Helene Schneiderman
  - S. 56 Helene Schneiderman, Roland Bracht, Kenneth Tarver, Mark Munkittrick
  - S. 57 Mark Munkittrick
  - S. 58 Roland Bracht, Kenneth Tarver, Mark Munkittrick
  - S. 59 Roland Bracht, Helene Schneiderman, Kenneth Tarver, Herren des Staatsopernchors
  - S. 60 Roland Bracht, Helene Schneiderman, Kenneth Tarver, Mark Munkittrick
  - S. 61 Roland Bracht, Mark Munkittrick
- Gestaltung der Bildseiten: Anna Viebrock und Sergio Morabito

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 1995/96, Heft 27

Operndirektor: Klaus Zehelein

Redaktion: Dramaturgie

Verantwortlich für dieses Heft: Sergio Morabito

Satz: Schäfer DHM Digital, Stuttgart

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim



**Staatsoper Stuttgart**