



**Gioacchino Rossini-
L'Italiana
in
Algeri**

1868 ROS

07/1991



SÄCHSISCHE
STAATSOOPER
DRESDEN

Spielzeit 1997/98
Semperoper
Premiere
am 22. November 1997

Herausgegeben
von der Intendanz
Redaktion
Jens Neundorf
Gestaltung
Ekkehard Walter BDG
Reproduktionen
CCP Imagic
Satz und Druck
UDD Union Druckerei
Dresden GmbH

الإيطالية في الجزائر



Zum Inhalt

Schmerz Elvira, die Frau des Bey Mustafa, beklagt sich bei ihrer Zofe Zulma, daß ihr Mann sie nicht mehr liebt.

Gelassenheit Zulma jedoch sieht den kommenden Ereignissen ruhig entgegen.

Der Macho Mustafa ist von Elviras Kummer unbeeindruckt. Er will sie unbedingt loswerden. Schließlich gibt es ja so viele Frauen...

Idee Mustafa will Elvira an den seit drei Monaten gefangenen italienischen Sklaven Lindoro weiterreichen.

Forderung Mustafa beauftragt Haly, den Korsarenchef, ihm eine Italienerin zu besorgen. Denn Italienerinnen hält er für den Inbegriff der Erotik

Sehnsucht Lindoro ist von Mustafas Angebot, Elvira zu übernehmen, nicht begeistert. Ihn zieht es zurück nach Italien, zu seiner Liebsten.

Frauenhandel Mustafa preist Elvira mit allen Mitteln an. Für Lindoro scheint die Situation aussichtslos.

Beute Die Korsaren haben ein Schiff geentert. Unter den Gefangenen sind auch die Italienerin Isabella und ihr Begleiter Taddeo.

Ausweglosigkeit Isabella beklagt ihre Situation.

Besinnung Doch Isabella wäre nicht sie selbst, wenn sie sich nicht schon bald an ihre Waffen erinnern würde: Die Waffen einer Frau.

Zweckgemeinschaft Taddeo ist hoffnungslos in Isabella verliebt und deshalb eine Qual für sie. Doch beide begreifen den Ernst ihrer Lage und erkennen, daß es leichter ist, der Situation gemeinsam Herr zu werden. Sie geben sich deshalb als Nichte und Onkel aus.

Handel Mustafa verspricht Lindoro die Freiheit, wenn er Elvira und Zulma mit nach Italien nimmt. Unter diesen Umständen ist Lindoro bereit, auf Mustafas Vorschlag einzugehen.

Freude und Leid Stolz berichtet Haly Mustafa von seiner Beute, der heiß ersehnten Italienerin. Ein Grund mehr für den Bey, seine Frau schnellstens abzuschicken.

Vorfreude Der Bey freut sich auf DIE Italienerin. Er kann es kaum erwarten, ihr zu begegnen.

Abreisevorbereitung Das Schiff nach Italien ist zur Abfahrt bereit, zur Freude von Lindoro, zu Elviras Leid.

Erste Begegnung Isabella wird Mustafa vorgeführt.

Waffen der Frau Isabella begreift die Situation und ihre Wirkung auf den Bey.

Angst Taddeo soll gemäß den Landessitten gepfählt werden. Doch davor kann ihn seine „Nichte“ erst einmal bewahren.

Abschied Das Schiff nach Italien ist zum Auslaufen bereit. Da kommt es zu einer unvorhergesehenen Begegnung.

Wiedersehen Isabella ist auf der Suche nach ihrem Geliebten, nämlich Lindoro, in algerische Gefangenschaft gekommen. Und ausgerechnet, als Lindoro sich mit Elvira und Zulma nach Italien verabschieden will, trifft er auf Isabella. Was für ein Zufall. Erstarrung, Freude und Liebe bei den einen, ungläubiges Staunen bei den anderen.

Rollenverteilung Nach dem plötzlichen Wiedersehen kann Isabella als erste mit der neuen Lage umgehen. Aus der geplanten Abreise von Elvira und Lindoro wird erst einmal nichts. Isabella entscheidet, daß beide bleiben: Elvira als Frau des Mustafa, Lindoro als ihr Sklave.

Verwirrung Alles ist aus den Fugen. Nichts ist so, wie es mal war. Es kracht, knackt, bricht, pocht, schlägt... Der Kopf spielt verrückt.

Pause

Vorfreude 2 Mustafa lädt sich bei Isabella zum Kaffee ein, in der Hoffnung ihr dabei näher zu kommen.

Mißtrauen Lindoro muß Isabella überzeugen, daß die geplante Abreise mit Elvira der einzige Weg war, nach Italien zurückzukehren.

Der Plan Lindoro und Isabella planen ihre Flucht.

Vorfreude 3 Noch freut sich Mustafa auf Isabella.

Ehrung 1 Mustafa ernennt Taddeo zum Kaimakan, eine Art Statthalter. Davon verspricht er sich Isabellas Zuneigung. Taddeo weiß zunächst so gar nichts mit dieser Ernennung anzufangen, doch lieber geehrt als gepfählt...

Vor dem Kaffee Isabella schmückt für den Besuch. Mustafa wird sich wundern.

Weibliche Allianz Elvira ist von Isabellas Art beeindruckt, mit den Männern umzugehen. Eine Lehrstunde bekommt sie gratis.

Waffen einer Frau Wenn das Aussehen stimmt, geht alles viel leichter, weiß Isabella. Sogar eine Flucht. Schwierig ist es lediglich, den wahren Geliebten da nicht eifersüchtig zu machen.

Job wider Willen Ausgerechnet Kaimakan Taddeo muß Isabella zu Mustafa begleiten. Auf ein Niesen Mustafas, soll Taddeo die Szene diskret verlassen.

Mißlungenes Kaffeetrinken Alles nahm einen guten Anfang. Doch das künstliche Niesen ist umsonst. Taddeo bleibt. Und Mustafa verliert zum ersten Mal seine Haltung. Allgemeines Chaos.

Schadenfreude Haly erlebt seinen Gebieter von einer ganz neuen Seite. Einer, die ihm Freude bereitet.

Männliche Allianz Taddeo ist im Siebten Himmel. Alles scheint nach seinen Wünschen zu laufen. Er ist hoch dekoriert und glaubt, daß Isabella ihre Flucht nur für ihn plant. Fatalerweise sucht Taddeo in Lindoro den geeigneten Komplizen für die Fluchtvorbereitungen. Armer Taddeo!

Ehrung 2 Der außer Rand und Band geratene Mustafa soll zum Pappataci ernannt werden.

Pappataci Ist ein hohes Amt und bedeutet: Daß man zwischen Liebschaften und schönen Frauen schlafen, essen, trinken, genießen und schweigen muß. Was für Aussichten für den Bey!

Plan 2 Für die Pappataci - Inthronisierung kann Isabella alle gefangenen Italiener mobilisieren. Die einen als Teilnehmer für die Pappataci - Zeremonie, die anderen sollen das Flucht-Schiff klar machen.

Patriotismus und Freude Alle Italiener schwören sich auf die Flucht ein. Sie gegenseitig stärken gibt doppelte Kraft. Italien wird stolz sein, glauben sie...

Ahnungslosigkeit Mustafa ahnt von alledem nichts. Er freut sich über seinen neuen Titel und auf Isabella.

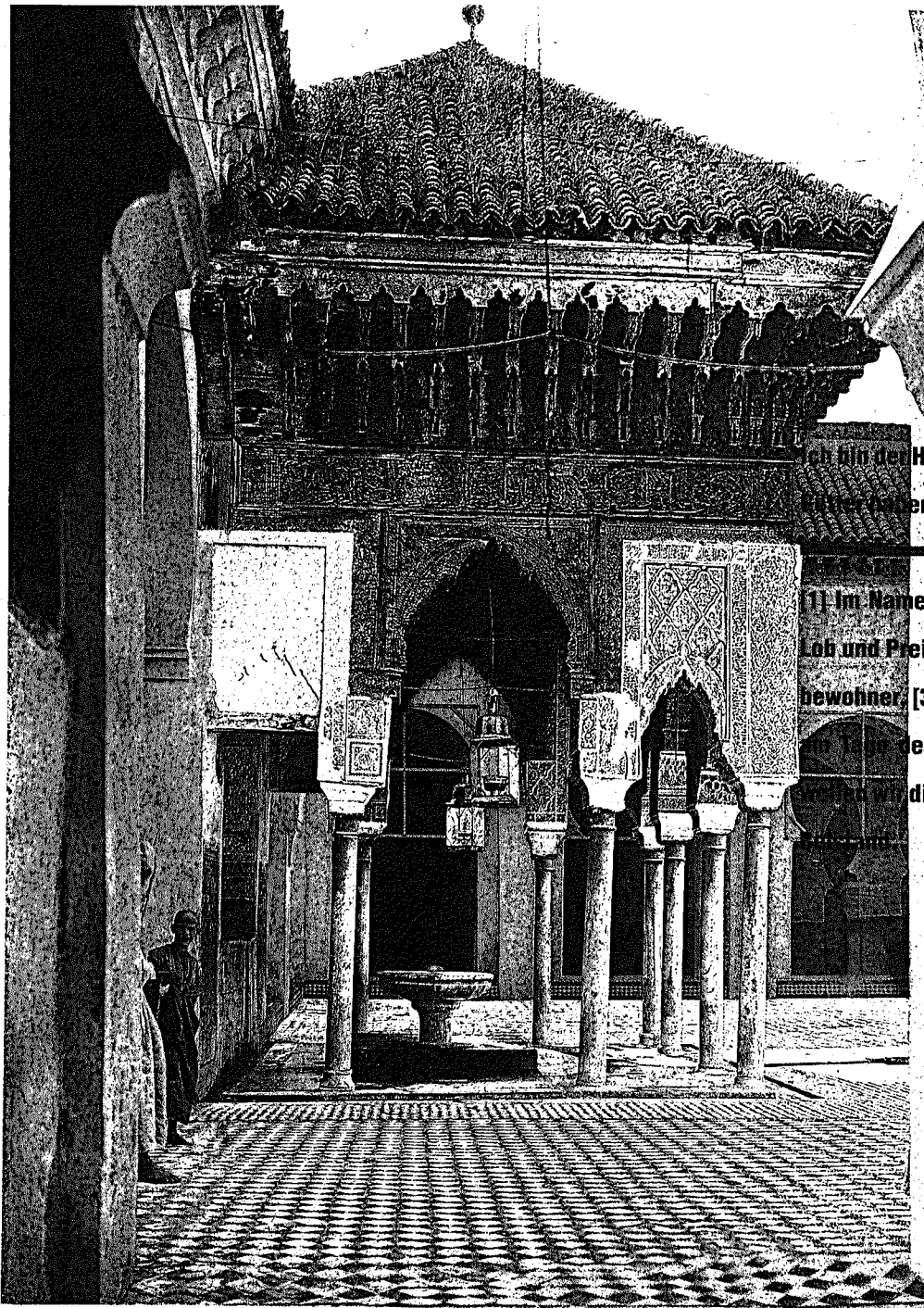
Amtseinführung Mustafa wird zum Pappataci vereidigt. Oberste Regeln sind: Er muß sehen, ohne zu sehen, hören, ohne zu hören, beim Essen und Genießen still und stumm sein.

Pappataci-Test, Verboden der Flucht Die Fluchtvorbereitungen sind in vollem Gange, während Mustafa sich als Pappataci bewähren muß. Denn Isabella und Lindoro nehmen diese Probe sehr ernst.

Pappataci-Sein Heißt: Genießen und Schweigen selbst wenn alles schon in Auflösung ist.

Verrat und Flucht Der Wind ist günstig, das Schiff bereit, die Wahrheit bitter. Taddeo erkennt in seinem vermeintlichen Fluchtkumpan Lindoro, Isabellas Geliebten, Mustafa entdeckt das gemeine Spiel, muß sich geschlagen geben und die Italiener ziehen lassen.

Moral ...



Erstes Gebot

Ich bin der Herr, dein Gott. Du sollst nicht andere Götter neben mir.

[1] Im Namen Allahs, des Allbarmherzigen ! [2] Lob und Preis sei Allah, dem Herrn aller Weltenbewohner, [3] dem gnädigen Allerbarmer, [4] der des Gerichtes herrscht. [5] Dir allein dienen, und zu dir allein flehen wir um

Erste Sure

Rossini und „Die Italienerin in Algier“

Rossini und Venedig

Als der 21-jährige Gioachino Rossini 1813 seine *Italiana in Algeri* für Venedig komponierte, lag sein Debüt als Opernkomponist erst gerade zwei Jahre und vier Monate zurück: und doch war es schon seine zehnte Oper, die er lieferte (ein Viertel seines gesamten Theaterschaffens) - einzigartiger Tatbeweis einer einzigartigen Frühreife! Ein Grossteil dieses schöpferischen Feuerwerkes entzündet sich in der lebensfrohen Lagunenstadt, in der Gioachino 1810 mit der kleinen Farsa *La Cambiale di Matrimonio* seinen Einstand gibt. Mit der nächsten Farsa für dasselbe Theater San Moisè, *L'Inganno felice* erringt er einen dermassen grossen Zuspruch, dass ihn der Impresario sogleich für drei weitere Operchen dieses Stils verpflichtet. So muss Rossini immer wieder nach Venedig zurück, obwohl er inzwischen auch andernorts akklamiert wird: nach Bologna und Ferrara wird er gerufen, aber Mailand ist es, das ihn über Nacht berühmt macht, nachdem seine *Pietra del Paragone* an der Scala triumphierte. Da wird es fast zur Last, für das kleine San Moisè noch Einakter abliefern zu müssen. Denn nun kommt auch das grosse Theater La Fenice mit einem wichtigen Angebot, nämlich die grosse ernste Oper *Tancredi* zu komponieren, welche für Rossini zu einem weiteren Triumph wird. Rossini erlebt, spürt, was es heisst, Erfolg zu haben, gefeiert zu sein, vom armen Sohn eines Stadttrompeters zur vielgefragten Persönlichkeit zu werden - ein Gefühl von Lebensmut bemächtigt sich seiner, das ihn die angeborene Existenzangst vergessen lässt. Diesem Ausbruch von Übermut entspringt *L'Italiana in Algeri*, Höhepunkt eines gelebten Freudentaumels, einer Euphorie ohne Gleichen. Schon mit seinen folgenden Werken sieht sich Gioachino auf den Boden der Realität zurückgeholt, denn Erfolg verpflichtet, will bestätigt, wiederholt und gar übertroffen sein. Seine nächste Buffa für Mailand, *Il Turco in Italia*, wird zu einem eher intellektuellen Spass, wie auch die späteren komischen Erfolgsopern *Barbiere di Siviglia* und *Cenerentola* nicht mehr die jugendliche Ausgelassenheit der *Italiana* wiederholen. Mit *Sigismondo* verabschiedet sich Gioachino 1814 eher glücklos von Venedig und vom Norden Italiens, setzt einen Schlusspunkt unter seine ersten Erfahrungen, bevor er seine Maturität im glühenden Süden Neapels antritt. *Das Summus opus* aber dieser Maturität, *Semiramide*, mit dem er sich von Italien verabschieden sollte, um in Frankreich Fuss zu

fassen, behielt er, rund zehn Jahre später, wiederum Venedig vor, glücklicher Ort seiner künstlerischen Jugend.

Rossini als Lückenbüsser

Das Venezianer Operndebüt war eigentlich eine Lückenbüsseraufgabe: als nämlich ein nicht näher bekannter deutscher Komponist seiner Verpflichtung mit dem kleinen Theater San Moisè nicht nachkam, erinnerte sich der Impresario in Nöten an den jungen Maestro al Cembalo, dem er einige Jahre zuvor versprochen hat, ihn bei Gelegenheit eine Oper schreiben zu lassen. Ähnlichen Umständen war 1816 die Komposition des *Barbiere di Siviglia* zu danken, wo ein von allen Widerwärtigkeiten bedrängter Theaterbesitzer wenigstens mit einem berühmten Namen seine Saison zu retten gedachte und den gerade am Konkurrenztheater tätigen Maestro kurzfristig auch für sich beanspruchte. Nicht viel anders verhielt es sich bereits mit der Entstehung der *Italiana in Algeri*.

Ein alter Text mit einigen Neuerungen

Da die Oper in aller Eile komponiert werden musste, um die Saison zu retten, war nicht mehr daran zu denken, ein neues Libretto anfertigen zu lassen. Die Wahl fiel auf das 1808 in Mailand zur Musik von Luigi Mosca erschienene Textbuch *L'Italiana in Algeri* von Angelo Anelli. Ein Vergleich zwischen den beiden Librettoversionen zeigt aber, dass für die neuen Vertonungen zahlreiche Änderungen angebracht wurden. Obwohl die Struktur der Oper nicht grundsätzlich verändert wird, werden die Gewichte verschoben, in erster Linie zugunsten der Protagonistin Isabella. Damit sie effektiv das zweite Bild (das gekaperte Schiff am Strand von Alger) eröffnen kann, wird schon mal eine Arie für Taddeo eliminiert, um dafür die Auftrittskavatine Isabellas mit einer wirkungsvollen Cabaletta zu ergänzen. Eine zweite Arie Lindoros hätte nur das erste Finale verzögert und wird deshalb gestrichen. Im zweiten Akt hätte Isabella ein Liebesduett mit Lindoro zu singen, doch es wird als überflüssig erachtet und durch eine neue Arie Lindoros ersetzt, damit die Primadonna in der übernächsten Nummer mit einer zusätzlichen Arie um so mehr zu Geltung kommt. Damit hat Isabella nun drei statt zwei Arien, während Lindoros zwei Arien besser verteilt sind. Mustafà behält seine Nummern, aber sowohl sein Auftritt in der Introduk-

tion wie auch seine Arie werden völlig neu gefasst, um dem Bey vom Bild des Blödel-Komikers zu entlasten. In den zwei grossen Ensembleblöcken, dem Finale des ersten Aktes und dem Quintett des zweiten Aktes, werden einige Passagen hinzugefügt bzw. umgeändert, welche den Ensembles das nötige Gewicht verleihen. All diese Anpassungen sind eindeutig auf Rossinis musikalische und dramatische Erfordernisse zurückzuführen, und zeigen mit aller Deutlichkeit, wie weit Rossini davon entfernt war, jedwelchen Text, selbst „eine Wäscheliste“ (wie es die Anekdote will), unbesehen zu vertonen. Dieses völlig falsche Bild ist im Verlaufe der Zeit aus verschiedenen Gründen entstanden. Einerseits fehlen direkte schriftliche Äusserungen wie etwa bei Verdi, weil Rossini meist an Ort und Hand mit seinen Librettisten arbeitete. Andererseits ist es richtig, dass Rossini mit vielen aus heutiger Sicht mässigen Librettisten arbeitete, die schlechte Verse, abstruse Handlungen und entstellte literarische Vorlagen lieferten; solche Dinge berührten aber Rossinis musikdramatische Erfordernisse nur wenig. Bei ihm musste vor allem die Struktur der Oper und der innere Gehalt der einzelnen Charaktere stimmen.

Rossini als Verächter von Liebesduetten?

Oft wird die Ansicht vertreten, Rossini hätte das Duett zwischen Isabella und Lindoro aus Abneigung gegen Liebesduette gestrichen. Man darf diese Meinung durchaus in Zweifel ziehen, finden sich doch in seinen Opern zahlreiche Liebesduette zwischen Sopran und Tenor. Erinnert sei an die lyrische Nummer in *Il Signor Bruschino* oder in *La Gazza Ladra*, in *La Gazzetta* ist eines der wenigen ex-novo-geschriebenen Stücke dieser Oper ein langes Duett zwischen zwei Liebenden, die in Streit geraten und sich schliesslich wieder versöhnen. In der seria-Oper *Armida* finden sich gleich drei Liebesduette, welche die sich steigernde Beziehung der beiden Partner nachvollzieht. Sodann gehören die Liebesduette zwischen Sopran und Alt-Hosenrollen zu den schönsten Eingebungen Rossinis. Hier in der *Italiana* störte das Liebesduett die Ökonomie der Oper, einerseits handlungsmässig, da die Liebe zwischen Lindoro und Isabella nicht thematisiert, d.h. nicht in Frage gestellt wird - ihr kleines Missverständnis lässt sich in einem kurzen Rezitativ ausräumen, während ein Duett die Handlung nur aufgehhalten hätte, ohne eine neue Situation zu schaffen; andererseits in der musikalischen Gewichtung,

welche auf die solistische Exponierung (vor allem Isabel-
las) punktiert und beide Sänger bereits Duette mit Mustafà
bzw. Taddeo zu singen haben.

Die patriotische Komponente

Viel Bedeutung wurde und wird dem patriotischen Rondò
Isabellas zugemessen, und Rossini selbst erkannte dies, als
er ein halbes Jahrhundert später versuchte, seinem Ruf als
Reaktionär entgegenzuwirken, indem er darauf hinwies, in
seiner künstlerischen Jugend mit Feuer und Erfolg diese
Verse vertont zu haben. Im Nachhinein war eine dergestalt-
ige Interpretation eine einfache Sache; Anno 1813 waren
aber kaum politisch-patriotische Gründe für die „feurige“
Vertonung verantwortlich. Die Verse bestanden wortwörtlich
bereits 1808 und hatten 1813 auch höchstens insoweit
eine politische Bedeutung, als es in dem unter franzö-
sischem Einfluss stehenden Venedig zum guten Ton
gehörte, patriotische Stimmung aufkommen zu lassen.
Rossini war im Grunde genommen ein unpolitischer
Mensch, und wenn es ihm gelungen ist, diesen Text musi-
kalisch mit patriotischem Feuer zu versehen, so ist dies
seinem Genie zuzuschreiben, menschliche Regungen und
Gefühle, zu denen auch die Vaterlandsliebe gehört, in eine
adäquate Form zu bringen.

Marietta als unbefangene Italienerin

Nicht zu vergessen ist die erotische Komponente, die ver-
stärkt in das Libretto einfließt. Während Isabella bei Masca
ihre Arie noch mit dem harmlosen Vers *La malizia del mio
sesso/die costor trionferà* schloss, wird nun ein Rondò
angehängt, in dem die Darstellerin ihre ganze Koketterie
spielen lassen kann, und das mit den mehr als zweideutigen
Versen endet: *tutti la bramano/tutti la chiedono/da
vaga femmina/felicità*. Keine Übersetzung kann diese
unverhohlene Anzüglichkeit wiedergeben, wo der Ausdruck
vaga femmina nicht nur für eine hübsche Frau steht, son-
dern eine präzise anatomische Bezeichnung ist. So wundert
es denn auch nicht, dass schon im Jahr darauf die Schluss-
verse durch ein bedeutungsloses *Ma un volto amabile/
li fa cascar* ersetzt wurden. Die anzüglichen Verse dürfte
die Darstellerin, die sie auf der Bühne singen sollte, selbst
inspiriert haben: wenngleich die bekannten Bilder der Maria
Marcolini nur wenig von ihrem *sex-appeal* wiedergeben,

war sie sicherlich eine Darstellerin, die ihre erotische Aus-
strahlung nicht unterdrückte und ihre Reize auf der Bühne
(und wahrscheinlich auch dahinter) spielen liess. Beson-
ders gerne trat sie in männlicher Kleidung auf, und wenn
nicht schon die ganze Partie eine Hosenrolle war, so musste
doch mindestens eine Verkleidungsszene vorkommen.

Rossini lernte die zwölf Jahre ältere „Marietta“ schon
während seiner Studienzeit in Bologna kennen, wo sie ge-
meinsam in öffentlichen Konzerten (sogenannten *Accade-
mien*) auftraten. Bereits in seiner zweiten Oper, *L'Equi-
voco stravagante*, hatte die Marcolini eine Rolle zu sin-
gen, wo sie nicht nur ein Mädchen spielt, das in den Ver-
dacht gerät, ein verkleideter Eunuch zu sein, sondern auch
als Soldat verkleidet aus dem Gefängnis flüchtet. Und nach-
dem diese allzu schlüpfrige Oper nach drei Aufführungen
polizeilich verboten wurde, durfte Gioachino für die Ma-
rietta in der richtigen Hosenrolle des *Quinto Fabio* von Do-
menico Puccini eine neue Auftrittsarie zu Pferde schreiben,
eine Darstellungsmöglichkeit, die ihr wohl besonders be-
gagte. Wenige Monate später komponierte Rossini für Fer-
rara *Ciro in Babilonia* mit der Marcolini in der Rolle des
männlichen Eroberer *Ciro*, die auch eine für diesen Stil von
seria-Opern typische Gefängniszene in Ketten enthielt. Die
nächste Zusammenarbeit ergab sich bei Rossinis Scala-
Debüt mit *La Pietra del Paragone*, wo Maria Marcolini als
hübsche Gräfin zum Schluss als herausgeputzter Offizier
auftritt und die Frauen in der Oper (und die Männer im Pu-
blikum) schwach werden lässt. Die letzte gemeinsame Oper
sollte *Sigismondo* werden, wiederum mit Rossinis För-
derin in der Titelhosenrolle. Isabella sollte, wie wir sehen,
Mariettas weiblichste Rossini-Rolle sein, wo sie als Frau
die Männer um den Finger wickelt.

Der Erfolg der Oper

Kaum einen Monat hat Rossini gebraucht, um die Oper auf's
Papier zu werfen, eine erstaunlich kurze Zeit, auch wenn
man bedenkt, dass die Rezitative, die Arie Halys und wahr-
scheinlich Lindoros zweite Arie von einem Mitarbeiter kom-
poniert wurden; beachtlich ist sodann, dass dieses Mei-
sterwerk - im Gegensatz etwa zum *Barbiere di Siviglia* -
keine Selbstanleihen aus früheren Opern aufweist (und spä-
ter auch für keine solchen erhalten sollte). Am 22. Mai
1813 ging *L'Italiana in Algeri* am San Benedetto in Szene,
und die Zeitung berichtete bereits am übernächsten Tag



Giacchino
Fossini



J. de M. Goussier

PARIS 1825

begeistert darüber. Nebst der erwähnten Maria Marcolini als Isabella wirkten Filippo Galli (Mustafà), Serafino Gentili (Lindoro), Paolo Rosich (Taddeo), Luttgart Annibaldi (Elvira) Annunziata Berni Chelli (Zulma) und Giuseppe Spirito (Haly) mit. Wegen einer Indisposition der Marcolini fand die zweite Aufführung erst am 29. Mai statt, worauf sie den ganzen Juni hindurch gespielt wurde. Anfang Juli zog die Truppe nach Vicenza, um dort mit dem neuen Erfolgsstück zu gastieren. Möglicherweise während oder infolge der Indisposition der Hauptdarstellerin (vielleicht aber auch erst in Hinblick auf das auswärtige Gastspiel) schrieb Rossini eine neue Auftrittsarie für Isabella, welche der Marcolini besser in der Kehle lag; diese Arie wurde aber nur in Vicenza nachweislich gesungen. Dass der Sängerin die originale Arie nicht lag (ob nur vokal oder ob ihr auch die Verse vielleicht doch zu weit gingen, bleibe dahingestellt) kann dem Umstand entnommen werden, dass sie später an ihrer Stelle die 1808 für diese Oper komponierte Arie von Luigi Mosca sang.

Die Geschichte mit dem Librettisten

Wie wir gesehen haben, sind die Anpassungen auf Rossinis präzises dramatisches Kalkül zurückzuführen. Es ist deshalb eigentlich unbedeutend, wer diese Änderungen durchgeführt hat - aber die Suche nach einer Antwort auf diese Frage zieht dennoch zahlreiche interessante Aspekte nach sich, weshalb sie hier auch angegangen sein soll.

Der Betreuer der kritischen Edition, Azio Corghi, unterstützt die These, dass es Gaetano Rossi war, der Anellis Libretto anpasste, da dieser Dichter regelmässig für die Venezianer Theater arbeitete, und schliesst eine Revision von Anelli selbst aus. Für die Option „Rossi“ spricht, dass sich der Dichter zu dieser Zeit tatsächlich für das Teatro San Benedetto verpflichtete, sollte er doch den Text zu Coccias Oper liefern, deren Verzug nun Rossinis Einspringen überbrücken musste. Wenn man aber bedenkt, dass *La Donna selvaggia* von Foppa/Coccia am 26. Juni in Szene ging, ist fraglich, ob Rossi nicht gerade während der Komposition der *Italiana* mit Coccias Oper beschäftigt war. Zudem würde sich bei der Rossi-These verstärkt die Frage stellen, weshalb und durch wen die Wahl ausgerechnet auf Anellis *Italiana* gefallen ist. Dagegen gibt es verschiedene Anhaltspunkte, die die Beteiligung Anellis durchaus möglich erscheinen lassen.

Angelo Anelli, 1761 in Desenzano geboren und in Mailand ansässig, war Literat und Dichter von neoklassischer Prägung. Obwohl er rund 40 Opernlibretti schrieb, stand er nicht gerne dazu, vielleicht weil er sich für die vielen Witze und Doppeldeutigkeiten schämte und sich dieser geringwertigere Literaturzweig schlecht mit seiner Professur für Rhetorik in Pavia vertragen. Dass er seine Libretti meistens nicht oder mit falschem Namen zeichnete, konnte auch damit zu tun haben, dass er darin oft gegen Personen oder Institutionen polemisierte. Rossini und Anelli lernen sich mit grösster Wahrscheinlichkeit schon 1812 kennen, als der Komponist mit *La Pietra del Paragone* an der Scala debütierte, während deren Vorbereitung Giuseppe Mosca's Oper *Le Bestie in uomini* auf ein neues Libretto von Anelli in Szene ging; Kontaktperson zwischen den beiden Männern könnte Maria Marcolini gewesen sein, welche in beiden Opern die Hauptrolle sang. Zu Beginn des Jahres 1813, als Rossini seiner letzten Verpflichtung mit dem Teatro San Moisè nachkam und den glücklosen *Signor Bruschino* komponierte, dürfte sich Anelli ebenfalls in Venedig befunden haben, ging doch am 9. Januar im selben Theater dessen neues Libretto *Arrighetto* mit Musik von Carlo Coccia in Szene. Freilich, zum Zeitpunkt, als Rossini gegen Ende April rettend für das San Benedetto einsprang, konnte Anelli Venedig längst wieder verlassen haben. Falls er aber noch daselbst weilte, könnte es sogar der in Verzug geratene Coccia selbst gewesen sein, der seinen vorgängigen Librettisten als möglichen Einspringer angab. Weitere Anzeichen lassen Anellis persönliche Mitwirkung vermuten, und diese liegen in den neuen Versen selbst. Gerade die kühnen, erotischen Verse in Isabellas Auftrittsarie scheinen dem Charakter Anellis zu entsprechen, der offenbar solchen verbalen Anzüglichkeiten nicht abgeneigt war und zu denen auch Rossini gerne gegriffen hat: Dies suggeriert zumindest ein Brief, den Rossini zwei Jahre später an den Dichter richtete, um ihn zu einem neuen Libretto zu bewegen; weist doch Rossini da, wo es um die Rollendefinition einer noch unbekanntenen Primadonna geht, mit deftigen Worten und unzweideutiger Direktheit auf jene Stelle hin, auf die schon in den Schlussversen des Rondòs gedeutet wurde. Dieser zotige Ton zwischen dem 23jährigen Rossini und dem 54jährigen Anelli setzt eine Freundschaft voraus, die nicht der oberflächlichen Bekanntschaft entsprungen war, sondern vielmehr einer Zusammenarbeit Hand in Hand.

Was Christen und Muslime gemeinsam haben

einem Engel Gottes empfangen - und in dieser Vision sei alles enthalten, was auch in der Bibel und in der Thora an „Wahrheit“ stehe. Entsprechend sind im Koran die großen Vorläufer seines Prophetentums zitiert. Ibrahim (Abraham) als der erste herausragende Verkünder des Eingottglaubens in historisch sehr früher Zeit, Musa (Moses) als der zentrale Erneuerer des Monotheismus, und in seiner Folge Jesaia und Elia als bedeutende Verkünder; am meisten hervorgehoben ist aber Isa (Jesus), denn jener habe die bisher umfassendste Botschaft von Al Lah, *dem Gott*, geprüdigt.

Mohammed, der Prophet des Islam, wurde um das Jahr 570 unserer Zeitrechnung in der arabischen Handels- und Wallfahrtsstadt Mekka geboren. Die Karawanenwege dieser Stadt liefen aber nicht ins Innere Asiens, sondern in damals christliche Städte wie Alexandria, Damaskus und Jerusalem, entsprechend auch die geistigen Verbindungslinien. Mohammed, im ursprünglichen Beruf Kaufmann, hatte genug Gelegenheit, Gespräche mit durchreisenden christlichen und jüdischen Kaufleuten zu führen, erst recht hatte er Kontakt mit Arabern, die bereits zum Christentum oder Judentum übergetreten waren. Unter ihrem Einfluß lernte er, den Wallfahrtsrummel rund um die Kaaba von Mekka mit ihrer Vielgötterei als „heidnisch“ abzulehnen. Seelisch und geistig zutiefst verunsichert, zog sich Mohammed in die Einsamkeit der Wüste zurück und begann über Textstellen aus der Bibel und der Thora nachzudenken, wie er sie in Bruchstücken kennengelernt hatte, und kam zu dem Schluß: Christen und Juden haben recht, es gibt nur *einen* Gott. Er nannte diese allein anbetungswürdige Autorität auf arabisch: Al Lah, *der Gott*.

In islamischer Überlieferung ist dann allerdings nicht von einem geistigen Einfluß durch Christen und Juden die Rede, sondern Mohammed habe die „Botschaft“ direkt von

Warum aber, so muß man sich angesichts so viel geistiger Gemeinsamkeiten fragen, ist Mohammed nicht einfach Jude oder Christ geworden?

Aus islamischer Sicht heißt es: Mohammed sei von Allah ausersehen, die Botschaft der großen Gottesverkünder - von Abraham bis Jesus - noch einmal zu verkünden, und zwar in ihrer ursprünglichen „Reinheit“. Juden wie Christen hätten ihre Überlieferung, die Thora und die Bibel, „verfälscht“, hätten dort nach eigenem Gutdünken Texte eingefügt oder entfernt; der Koran aber sei die „unverfälschte“ Ur-Schrift der Botschaft Gottes, nichts Neues also, sondern das Schon-immer-Dagewesene; Ewige, durch menschliche Unvernunft nur Verschüttete. Den Juden warf Mohammed vor, Jesus als einen Propheten Gottes abzulehnen, und damit würden sie einen gewichtigen Teil der Wahrheit unterschlagen. Die Christen wiederum würden Jesus zu einem „Sohn Gottes“ machen und außerdem noch den „Heiligen Geist“ zu einer dritten Erscheinungsform des Göttlichen erklären. Gott aber in drei Formen, dies sei der erste Schritt zur Vielgötterei. [...]

Die ganzen ersten Jahrhunderte hindurch haben sich die Christen verschiedenster kul-

tureller Herkunft erbittert über die Grundsatzfrage gestritten, ob Jesus „wesensgleich“ mit dem „Vater“ sei oder nicht; und es hat bis ins 5. Jahrhundert gedauert, daß sich das Dogma in der uns heute so vertrauten Form vom „Sohn Gottes“ auf Konzilien verbindlich für alle durchsetzen konnte.

So gesehen ist Mohammed auf das engste nicht nur mit jüdischer, sondern eben auch mit christlicher Tradition verflochten. Was ihn aber für Juden wie Christen von Anfang an untragbar machte, ist sein Anspruch, „Erneuerer“ beider Religionen zu sein. Mohammed verlängert ja die Traditionskette der „wahren“ Propheten von Abraham über Moses noch über Jesus hinaus: zu sich als dem letzten, höchsten Gottesboten. Damit muß er Juden wie Christen als ein Scharlatan erscheinen, der die bereits geoffenbarte „Wahrheit“ durch eine eigene („bloß menschliche“) Botschaft „verfälscht“ habe. Dies erklärt, weshalb die meisten Christen den Koran als völlig bedeutungslos abtun, denn dieses Buch kann ja für sie nicht wie das Alte Testament als vorbereitend für die eigene Religion verstanden werden. Andererseits ist es Muslimen möglich, das Neue Testament bis zu einem gewissen Grad zu bejahen, sehen sie doch dort manche Wahrheiten des Koran vorgeformt.

Von daher muß es nicht wundern, wenn Christen im Durchschnitt weniger über Mohammed wissen als etwa Muslime über Jesus. Unsere Gedankenlosigkeit äußert sich schon in scheinbar nebensächlichen Wortwendungen. Beispielsweise, wenn wir von einem „Mohammedaner“ anstatt von einem „Muslim“ sprechen. Vorschnell bilden wir hier eine Analogie zur eigenen Religion.

Für Christen bedeutet Jesus bereits als Person die Mitte aller Offenbarung, „Christus“ und „Gott“ sind für sie nahezu austauschbare

Begriffe geworden, und daher nennen sich als Anhänger dieser Religion zu Recht „Christen“. Mohammed aber, der sich als bloß menschlicher Verkünder von Gottes Wort verstand, rückte sich selbst in alle „Demut“ an den Rand der Betrachtung; die Mitte kommt allein „Allah“ zu - deshalb kann man bei einem Anhänger dieses Glaubens, so will es der Koran, nur von einem „Muslim“ sprechen, was übersetzt soviel bedeutet wie: „Der sich hingibt (an Gott)“. Abgeleitet ist dies vom „Islam“: „Hingabe (an Gott)“.

Bei aller Abgrenzung wahrte der Prophet des Islam seinen Respekt gegenüber Christen und Juden, er räumte ihnen unter den „Ungläubigen“ eine Sonderstellung ein. Da sie wie die Muslime an den „einen Gott“ glauben, darf man sie nicht mit Gewalt zum Islam bekehren, ja, man hat ihre abweichenden, im Kern nicht falschen Lehren zu dulden. Sie müssen als „Völker des Buches“ oder „Leute der Schrift“ geachtet bleiben. Entsprechend lautet die koranische Anweisung an die Muslime: „Mit den Schriftbesitzern streitet nur auf die anständigste Weise, nur die Frevler unter ihnen seien ausgenommen, und sagt: 'Wir glauben an das, was uns, und an das, was euch offenbart worden ist. Allah, unser Gott und euer Gott, ist nur einer, und ihm sind wir ganz ergeben.'“

Ausdrücklich gestattet der Islam daher den Männern, sich mit Christinnen oder Jüdinnen zu verheiraten, ohne daß die Frauen unbedingt ihre Religion wechseln müßten. In den eroberten Gebieten ist es immer wieder zu solchen Ehen gekommen, selbst Sultane und Emire neigten dazu. Umgekehrt wäre für die Christen ein solches Verhalten bis ins Zeitalter der Aufklärung (ja teils bis heute) undenkbar erschienen.

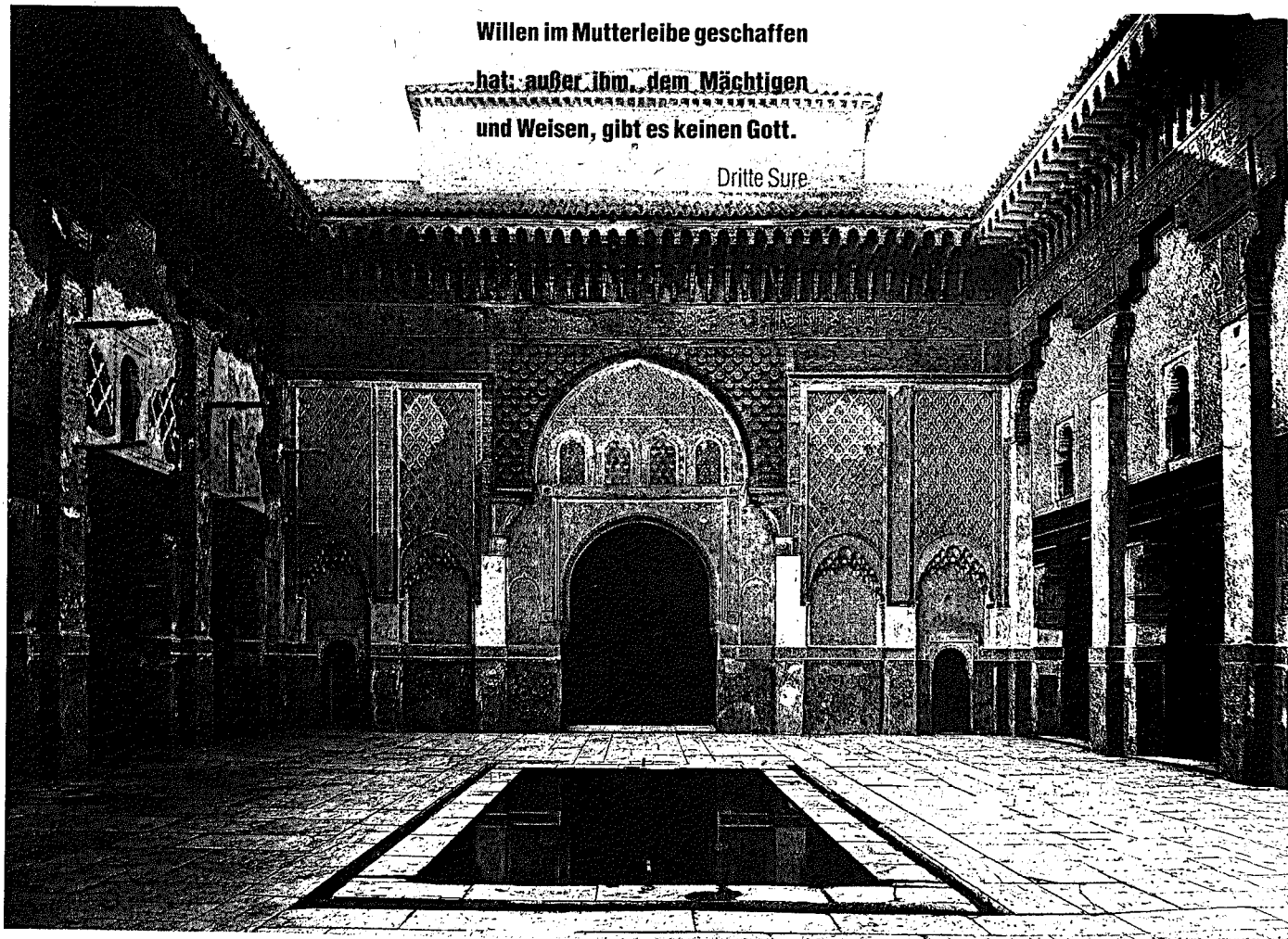
[...]

Zweites Gebot

**Du sollst den Namen des Herrn,
deines Gottes, nicht unnützlich
führen; denn der Herr wird den
nicht ungestraft lassen, der sei-
nen Namen mißbraucht.**

**[7] Er ist es, der euch nach seinem
Willen im Mutterleibe geschaffen
hat: außer ihm, dem Mächtigen
und Weisen, gibt es keinen Gott.**

Dritte Sure



Als der Islam über das Christentum triumphierte

Ohne Zweifel bot im Mittelalter und bis weit in die Neuzeit herein ein islamisches Staatswesen mehr Toleranz und einen besseren Rechtsschutz für religiöse Minderheiten als nur irgendein Staat des christlichen Abendlandes. Trotzdem sollte man die islamische Freizügigkeit nicht überschätzen: Sie unterscheidet sich eben doch erheblich vom Toleranzideal der Moderne. Undenkbar erscheint den meisten Muslimen bis heute ein weltanschaulich neutraler Staat, der die verschiedensten Religionen und Ideologien unter seiner Oberhoheit gleichberechtigt existieren läßt. Muslime fordern in überwiegender Mehrheit noch immer den „islamischen“ Staat, da ja der Überlegenheitsanspruch des Islam unmißverständlich im Koran mit den Worten festgeschrieben ist: „Er (Allah) ist es, der seinen Gesandten (Mohammed) mit der Leitung und der wahren Religion geschickt hat, damit er dieselbe über alle Religionen erhebe.“

Also müssen andersdenkende Minderheiten hierarchisch dem Islam untergeordnet bleiben, sind eben nur „toleriert“. Dementsprechend dürfen Christen und Juden zwar in der Wissenschaft oder im Wirtschaftsleben Karriere machen, aber in der Hierarchie von Staatsbeamten sind ihnen deutliche Grenzen gesetzt - eben weil nach islamischem Selbstverständnis nicht die Situation entstehen darf, daß ein Andersgläubiger Muslime innerhalb ihres eigenen Herrschaftsbereichs politisch bevormundet. Unmißverständlich heißt es auch im Koran gegenüber den „Schutzbefohlenen“, sie hätten „in Demut“ ihren Tribut zu entrichten.

Dieses herkömmliche Verständnis hat muslimische Herrscher immer wieder bewogen,

die Abstufung von „Rechtsgläubigen“ und „Schutzbefohlenen“ auch in Äußerlichkeiten auffällig zu machen, ja zu vertiefen. Besonders in Krisenzeiten - vor allem, wenn islamische Staaten durch andersgläubige Feinde von außen bedroht oder durch Machtkämpfe im Innern erschüttert waren - sind eine Reihe diskriminierender Gesetze erlassen worden. Sie wurden dann in einer späteren Phase meist wieder gemildert oder von Korangelehrten gar als „unislamisch“ kritisiert und daher von den Herrschern wieder aufgehoben. So war es nur zeitweise üblich, daß Andersgläubige sich lediglich in ganz bestimmten Farben kleiden durften; daß sie ihre Häuser nicht höher als die der Muslime bauen durften; daß ihnen als Reittiere Pferde verwehrt und nur Maulesel erlaubt waren; daß sie, die Christen, öffentlich keine Glocke läuten, keine Kreuze tragen und keinen Wein trinken durften.

Die Grenzen islamischer Toleranz zeigen sich auch in der Tatsache, daß Muslime im Verlauf des Spätmittelalters anfangen, Christen als „Ungläubige“ zu beschimpfen; auf arabisch „Kafir“, auf türkisch „Giaur“ (oder „Gavur“). Solch schroff abwertende Begriffe wandten Araber und Türken schließlich auf „Schriftbesitzer“ an, obwohl die Betroffenen doch aus islamischer Sicht bei all ihren „Irrtümern“ den *einen* Gott verehrten und damit bis zu einem gewissen Grad am „richtigen Glauben“ teilhatten. Muslime sind unter der Herrschaft von Osmanensultanen so weit gegangen, daß sie zwischen Juden und Christen strikt trennten: Nur noch die Juden nannten sie anerkennend „Schriftbesitzer“, bei den Christen zogen sie überwiegend das Schimpfwort „Giaur“ vor. „Ungläubige“ - diese Kennzeichnung für Christen, fand Eingang in zahlreiche osmanische Urkunden und sogar in den diplomatischen Schriftverkehr mit europäischen Staaten bis ins 19. Jahrhundert herein; im Sprachgebrauch

Du sollst den Feiertag heiligen.

Drittes Gebot

[5] Allah ist es, der die Himmel und die Erde, und was zwischen ihnen ist, in sechs Tagen erschaffen hat und sich dann auf den Thron niederließ.

Zweiunddreissigste Sure



Die Abwehrfront gegen den Islam weicht auf

1530 ließ Papst Clemens VII. den Koran öffentlich verbrennen zum Zeichen seines Abscheus, den jeder Christenmensch vor diesem „schändlichen Buch“ haben sollte. Nicht zufällig geschah dies ein Jahr nach jener überaus bedrohlichen Belagerung Wiens durch die Türken – ein Ereignis, das den Christen vor Augen führte, wie sehr sie noch immer mit einer dynamischen, gleichrangigen Fremdkultur zu ringen hatten. Aus demselben Anlaß ließ sich Martin Luther, sonst ein erbitterter Gegner des Papstes, zu einem nahezu gleichlautenden Kommentar hinreißen: Der Koran sein ein „verfluchtes, schändliches Buch ... voll von Lügen, Fabeln und allerlei Greueln“.

Auch das 16. Jahrhundert brachte nicht den längst überfälligen Wandel in der Beziehung von Christentum und Islam. Dabei hat gerade dieses Jahrhundert mit der vollen Entfaltung der Renaissance und den Umbrüchen der Reformation endgültig die geistigen Weichen zu unserer Moderne gestellt.

Und doch trägt der Eindruck, daß sich das christliche Abendland und der islamische Orient zu jener Zeit noch starr in feindlichen Blöcken gegenübergestanden hätten. Je mehr christliche Kaufleute den Orient als Lieferanten kostbarer Waren schätzen lernten, um so mehr begannen auch Politiker aus dem florierenden Handel Konsequenzen zu ziehen: Sie machten teilweise den „Heiden“ Konzessionen“ und brachten ihren kulturellen Errungenschaften mehr Interesse entgegen, als dies den Theologen lieb sein konnte. Kein Zufall konnte es sein, daß hier die Kaufmannsrepubliken Venedig und Genua als

Wandel allerdings nichts zu tun, eher mit wachsendem Zynismus. Besonders Venedig hat sich den ehrenrührigen Beinamen „Hure der Türken“ eingehandelt, als seine Politiker 1452 rechtzeitig dem Osmanensultan Mehmed II. italienische Geschützgießer sandten, um ihm bei der geplanten Belagerung von Konstantinopel zu helfen. Der Grund: Die Venezianer waren „Realisten“, sie sahen den Sieg der Türken über die Christen voraus und wollten auch unter den neuen Herren ihr Handelsmonopol im östlichen Mittelmeer ungeschmälert wissen (Sultan Mehmed wußte die wertvolle technische Hilfe zu schätzen, auch er war „Realist“ und erfüllte die Wünsche der Venezianer). [...]

Je mehr kirchliche Machtpolitik den dogmatisch engen Konfessionenstreit während des 16. und 17. Jahrhunderts anheizte und je krasser die überaus grausam geführten „Glaubens“kriege das Absurde solcher Zwiste vor Augen führten, um so mehr wurde den Gläubigen schmerzhaft und unumkehrbar bewußt, daß es selbst innerhalb des Christentums keine allgemeinverbindliche absolute Wahrheit geben konnte – und um so stärker wuchs die Sehnsucht nach einer Wahrheit jenseits aller verhärteten Religionsfronten. In Europa ist auf diese Weise der bisher historisch einmalige Fall eingetreten, daß die Kirchen durch unaufhörliche kriegerische Rivalitäten entscheidend geschwächt wurden und so ein geistig rebellisches Bürgertum nicht mehr in Schranken halten konnten. Bürgerliche Philosophen und Wissenschaftler begannen sich als „Rationalisten“ und schließlich als „Aufklärer“ zu verstehen, und als solche ließen sie nur noch gelten, was den kritischen Maßstäben der „Vernunft“ standhielt. Religiöse Dogmen erkannten sie insoweit an, als jene nicht „unvernünftig“ erscheinen; von daher bezogen sie Front gegen unreflektiert geglaubte „absolute“ Wahrheiten.

Stendhal „Vie de Rossini“

Man kann gut verstehen, daß Rossini in einer Gegend wie Venetien als Mensch genauso glücklich war wie als Komponist erfolgreich. Bald schon entriß die Marcolini, eine reizende Buffo-Sängerin, die damals in der Blüte ihres Genies und ihrer Jugend stand, ihn den großen Damen, seinen ersten Gönnerinnen. Er war sehr undankbar, sagte man; viele Tränen wurden vergossen. Man erzählt in diesem Zusammenhang eine ziemlich verworrene und vor allem sehr lustige Anekdote, die Rossinis kühnen und heiteren Charakter und seine große Entschlußfreudigkeit vollendet darstellt; aber leider kann ich diese Anekdote unmöglich gedruckt weitergeben. Auch wenn ich die Namen abändern würde, um die Neugierigen in die Irre zu führen, so sind die Umstände dieser Geschichte doch derart außergewöhnlich, daß in Italien jedermann die Beteiligten wiedererkennen würde. Warten wir einige Jahre ab. Man erzählt, daß die Marcolini, um Rossini nicht nachzustehen, ihm den Fürsten Lucien Bonaparte geopfert habe. (...)

Abér sprechen wir lieber über die *Italiana*, und zwar nicht über die, die geschickte Leute uns in Paris vorgeführt haben, um uns Rossini ein wenig zu verleiden, sondern über die Oper, wie sie in Italien auf die Bühne gebracht wurde, mit der der junge Komponist zu einem der führenden Maestri wurde.

Die zarten Lichtreflexe des Regenbogens verblassen nicht rascher als die Wirkung der Musik; da der ganze Reiz von der Vorstellungskraft abhängt und die Musik an sich nichts Wirkliches hat, genügt eine unwillkürliche Assoziation unangenehmer Gedanken, um den Erfolg eines Meisterwerks in einem Land für immer zu vereiteln. Das war das Schicksal der *Italiana* in Paris; sie wurde dort dermaßen miserabel aufgeführt, daß sie niemals auch nur irgendein Vergnügen bereiten wird. Wenn jedermann mit der vorgefaßten Meinung, daß er etwas Mittelmäßiges zu sehen bekommt, in die Oper geht, dann ist dieses Vorurteil für die beste Musik der Welt tödlich; wie wird es dann erst bei einem Volk wirken, bei dem ein jeder seinen Nachbarn bitet: „Tun Sie mir doch den Gefallen und sagen Sie mir, ob ich mich vergnüge. (...)"

Als er die *Italiana in Algeri* schrieb, stand er in der Blüte seines Genies und seiner Jugend. Er hatte keine Angst, sich zu wiederholen; er wollte keine *starke* Musik machen; er lebte in dem angenehmen Venedig, der heitersten

Gegend Italiens und vielleicht sogar der ganzen Welt, und sicher der am wenigsten pedantischen. Wegen ihres Charakters wollen die Venezianer vor allem angenehme und eher leichte als leidenschaftliche Gesänge. Mit der *Italiana* wurden sie nach Wunsch bedient. Nie zuvor hat ein Volk ein Schauspiel genossen, das besser zu seinem Charakter gepaßt hat; und von allen Opern, die jemals existiert haben, ist sie diejenige, die den Venezianern am meisten gefallen mußte.

Auch stellte ich, als ich 1817 Norditalien bereiste, fest, daß man diese Oper zur gleichen Zeit in Brescia, Verona, Venedig, Vicenza und Treviso spielte.

Man muß gestehen, daß diese Musik in mehreren Städten, beispielsweise in Vicenza, von Schauspielern gesungen wurde, denen man zu viel Ehre antun würde, wenn man sie mit unseren schwächsten vergleichen würde; aber die Ausführung war schwungvoll, hatte ein Brio, es war ein Zug da, wie man es in der Opéra in unseren vernunftbetonten Klimata nie findet. In dieser Art musikalischem Taumel fanden sich Orchester wie Zuschauer gleich zu Beginn des ersten Aktes, beim ersten etwas lebhaften Beifall, und so vergnügten sich alle auf die mitreißendste Weise. Auch ich wurde von diesem Taumel erfaßt und spürte soviel Freude in diesem armseligen Theater, in dem sicher nichts besser als mittelmäßig war. Wie so etwas zustandekommt, könnte ich nicht erklären. Nichts war in diesem reizenden Schauspiel dazu angetan, an die *Wirklichkeit* und an das *Traurige* im Leben zu erinnern. Es gab gewiß im ganzen Saal keinen einzigen Menschen, der auf die Idee gekommen wäre, zu *beurteilen*, was er sah. Der Gesang, die Dekorationen, das lebhafte Spiel des Orchesters, das der Schauspieler voller Improvisationen, alles war dazu angetan, den Zuschauer über das alltägliche Dasein zu erheben, und sofern er gerne dazu bereit war, befand er sich bald in einer anderen, weitaus lustigeren Welt als der unserigen. Aber all das will erlebt sein und paßt nicht gut in eine Erzählung.

Wir schwelgten allesamt in den tollsten Illusionen, in die die Musik uns versetzt hatte. Die Schauspieler erlaubten sich, ermutigt und inspiriert durch die rasenden Beifallstürme und die Bravorufe der Zuschauer, Dinge, die sie am nächsten Tag nie mehr gewagt hätten. Der herrliche BuffoSänger Paccini, der im Theater San Benedetto in Venedig Messer Taddeo spielte, gestand uns nach einem solchen

erfolgreichen und tollen Abend, daß die schönste Gondelpartie, das köstlichste Mahl und alles, was es sonst noch an Lustbarkeiten auf der Welt gibt, für ihn, verglichen mit einer solchen Vorstellung, nichts ist. (...)

Wohlgemerkt, ich spreche immer nur von der Musik und nie vom Text. Für mich selbst arbeite ich den Text einer Oper immer um. Ich versetze mich in die Lage des Dichters und verlange von ihm nur ein Wort, ein einziges Wort, die jeweilige Empfindung; so sehe ich zum Beispiel in Mustafà einen seiner Geliebten und ihrer großen Auftritte überdrüssigen Menschen, der als Herrscher nicht frei von Eitelkeit ist. Vielleicht würde der Text mir diese Vorstellung verderben. Was tun? Es wäre zweifelsohne besser, wenn Voltaire oder Beaumarchais das Libretto geschrieben hätten, dann wäre es ebenso reizend wie die Musik. Aber da die Voltaires rar sind, ist es ein glücklicher Umstand, daß die bezaubernde Kunst, mit der wir uns beschäftigen, auf einen großen Dichter sehr wohl verzichten kann. Man darf nur nicht so unklug sein und das Libretto lesen. In Vicenza bemerkte ich, daß man es nur am ersten Abend überflog, um eine Vorstellung von der Handlung zu haben. Bei jedem Stück las man den ersten Vers, der die Leidenschaft oder die Schattierung der Empfindung nennt, welche die Musik schildern soll. Während der vierzig folgenden Vorstellungen ist nie mehr jemand auf die Idee gekommen, das in Goldpapier gebundene Büchlein wieder aufzuschlagen.

Madame B aus Venedig hatte einen solchen Horror vor dieser unangenehmen Wirkung des Librettos, daß es nicht einmal bei der Erstaufführung in ihrer Loge sein durfte. Für sie wurde eine Zusammenfassung der Handlung in vierzig Zeilen geschrieben, und danach bekam sie unter Nr. 1,2,3,4 usw. in vier oder fünf Stichworten den Inhalt jeder Arie, jedes Duets oder Ensembles geliefert; zum Beispiel Eifersucht des Taddeo, leidenschaftliche Liebe Lindoros, Koketterie Isabellas beim Anblick des Bey, und auf diese Kurzfassung folgte der erste Vers der Arie oder des Duets. Jedermann fand diesen Einfall sehr bequem. So sollte man Libretti für Liebhaber drucken lassen... ich weiß in der Tat nicht, welches Wort ich gebrauchen soll, um keinen Hochmut aufkommen zu lassen... also für diejenigen Liebhaber, die die Musik so lieben, wie man sie in Venedig liebt. [...]

Rossini und Wagner

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumeist Instrumentalsätze, in der Form eines Konzertes auf. Die Tagespresse erhob dagegen ein größtenteils feindseliges Aussehen; bald durchlief dieselbe auch ein angebliches Witzwort Rossinis. Dessen Freund Mercadante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben; hierüber habe diesen Rossini beim Diner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die Sauce servierte, mit dem Bemerkten: die bloße Zutat gezieme dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossinis bedenkliche Nachsicht gegen die sehr ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark besuchten Salons mancherlei Uneinladendes berichtet worden: ich glaubte die Anekdote, welche namentlich auch in deutschen Blättern große Freude bereitete, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Keinerseits ward sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des Meisters erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredakteur sich gegen diese „mauvaise blague“, wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu verwahren, und zu versichern, daß er sich kein Urteil über mich anmaße, da er nur zufällig von einem deutschen Badeorchester einen Marsch von meiner Komposition gehört, der ihm übrigens sehr wohlgefallen habe, und daß er zu viel Achtung für einen Künstler hege, welcher das Gebiet seiner Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf

Rossinis Wunsch in dem bestimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossinis veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuche zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längeren Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst solange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch teils unverständige, teils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am geeignetsten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergebe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal und zürne niemandem, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen; daß ich Grund habe, auch der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eignen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mitteilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité“, äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose.“ Aber

Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können: alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lage geraten, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urteilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, daß er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest.

Hiermit und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war.

Habe ich ihn seit jenem Besuche nicht wieder gesehen, so sind mir doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer französischen Prosaübersetzung mehrerer meiner Operndichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem ich eine übersichtliche Darstellung der in meinen verschiedenen Kunstschriften entwickelten Gedanken, namentlich über das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst aufzeichnete.

Algier übertrifft meine Erwartungen. Wie entzückend ist diese schneeweiße Stadt im strahlenden Sonnenschein! Eine entlose Terrasse zieht sich, von anmutigen Arkaden gestützt, am Hafen entlang. Darüber erheben sich große europäische Hotels und das französische Viertel, und darüber wiederum steigt die Araberstadt an, ein Gebilde aus ineinandergeschachtelten bizarren weißen

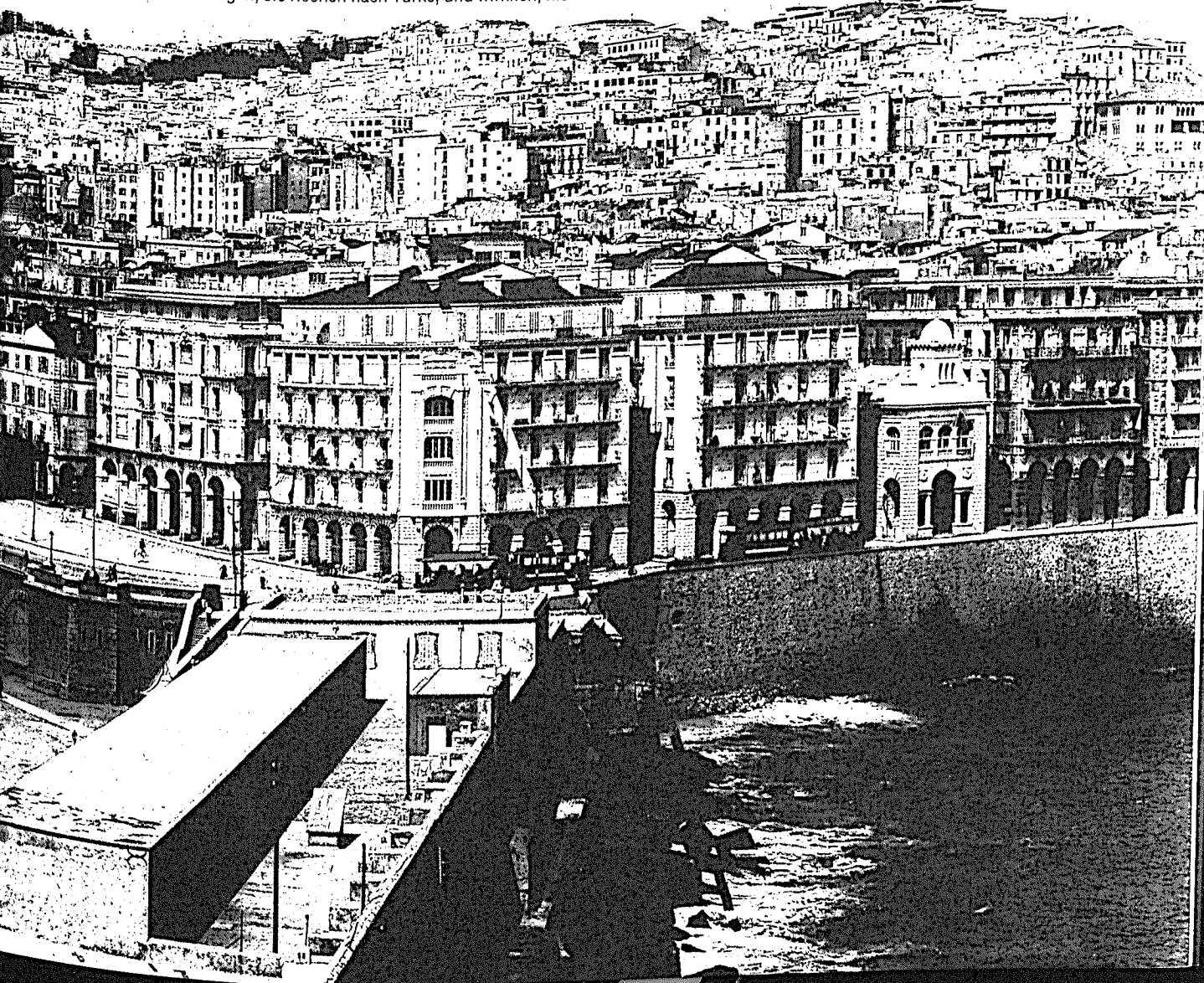
Häuschen und engen Straßen, die wie helle Kellergewölbe anmuten. Die oberste Etage wird durch lange Reihen von weißgetünchten Stangen gestützt; die Dächer berühren sich. Man sieht unvermittelte Abstiege in bewohnte Löcher, geheimnisvolle Treppen zu Behausungen, die Höhlen voller durcheinanderwimmelnder arabischer Familien zu sein scheinen. Eine Frau geht vorüber, düster, verschleiert, mit nackten Füßen, die nichts Anziehendes haben, denn sie sind schwarz von Schweiß und Staub. Von der Spitze der Mole hat man einen wunderbaren Blick auf die Stadt. Verzückt betrachtet man diese leuchtende Kaskade von Häusern, die von der Höhe

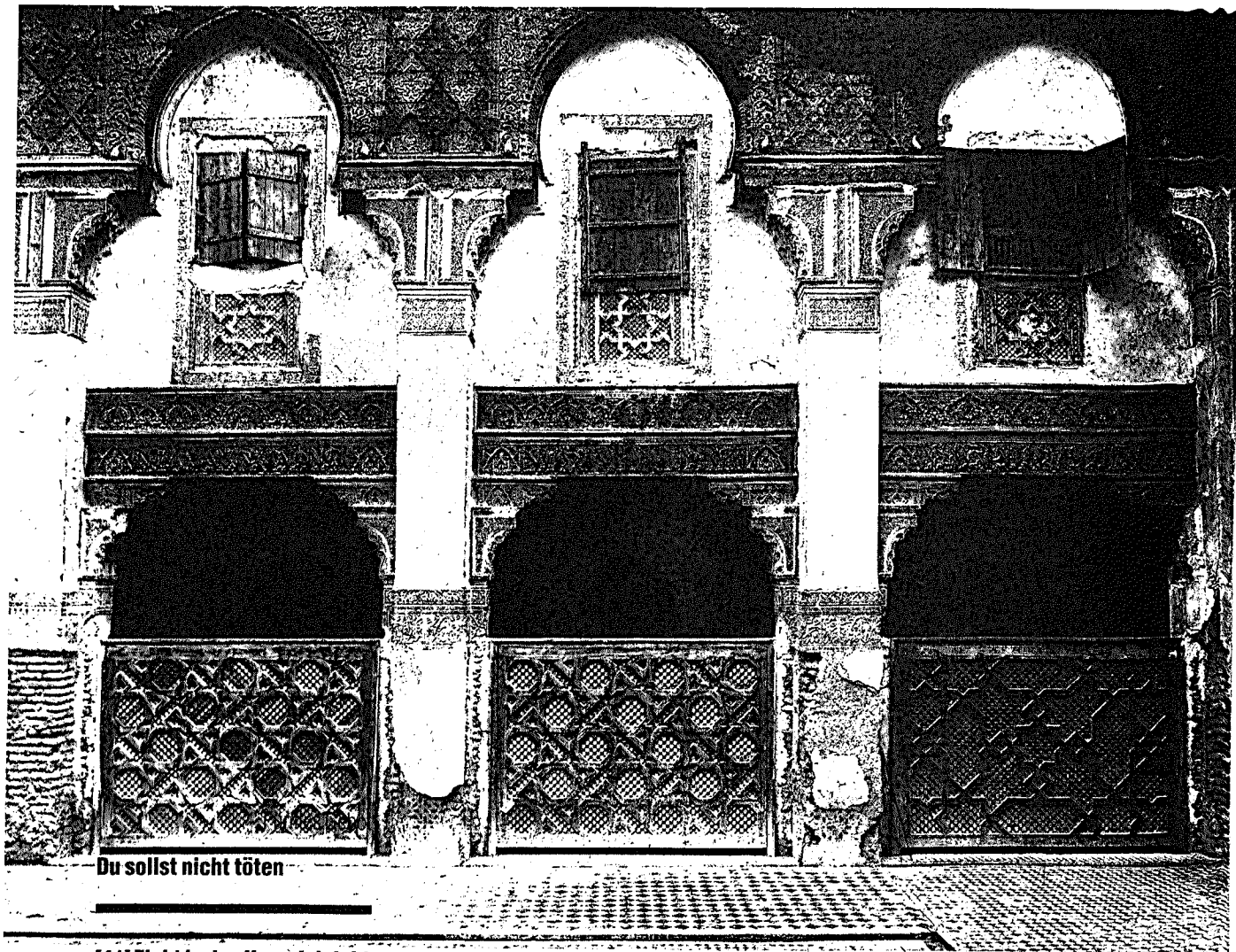


der Berge bis hinab zum Meer zu stürzen, scheinen. Man könnte an den Schaum eines Sturzbachs denken, einen Schaum von grellem Weiß; und hier und da, gleich einem größeren Strudel, leuchtet eine herrliche Moschee im Sonnenlicht. Überall herrscht betäubendes Gewimmel. Unzählige Bettler, die nur mit einem Hemd bekleidet sind oder mit zwei zu einer Art Meißgewand zusammengenähten Teppichen oder mit einem alten Sack, der Löcher für Kopf und Arme hat, stets barbeinig und barfuß, kommen und gehen, beschimpfen sich, schlagen sich; sie sind voller Ungeziefer, zerlumpt, mit Dreck besudelt und stinken: Tartarin würde sagen, sie riechen nach Türke, und wirklich, hier

riecht es überall nach Türke. Dann gibt es ein ganzes Heer von schwarzhäutigen Knirpsen, Mischlingen aus Kabylen, Arabern, Negern und Weißen, ein Ameisenvölkchen von Schuhputzern, lästig wie Fliegen, quirlig und dreist, mit drei Jahren bereits verdorben, bösartig wie Affen, die uns auf arabisch beschimpfen und auf französisch mit ihren ewigen „Cié mosieu“ verfolgen. Sie duzen jeden, und jeder duzt sie. Übrigens sagt hier jedermann „Du“. Der Kutscher, den man in der Straße heranwinkt, fragt: „Wohin soll ich bringen dich?“ Auf diese Gepflogenheit möchte ich die Pariser Kutscher hinweisen, die damit an Vertraulichkeit noch übertroffen werden.

Guy de Maupassant





Du sollst nicht töten

**[41] Zieht in den Kampf, leicht
und schwer, und kämpft mit
Gut und Blut für die Religion
Allahs; dies wird besser für
euch sein, wenn ihr es nur
einsehen wollt.**

Néunte Sure

Bei der Beurteilung der neueren italienischen Opernmusik leiteten mich hierin namentlich die so bezeichnenden, auf eigenste Erfahrung begründeten Mitteilungen und Äußerungen Rossinis aus dem oben angeführten Gespräche. Gerade dieser Teil meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis auf den heutigen Tag unterhaltenen Agitation der Pariser musikalischen Presse gegen mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greise Meister in seinem Hause fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen gegen meine angeblichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigte, daß es nicht gelang, ihn zu einer, von jenen ersichtlich gewünschten Erklärung gegen mich zu bestimmen; ob er sich durch täglich ihm vorgebrachte Verleumdungen über mich betroffen fühlte, ist mir unklar geblieben. Von Freunden wurde ich gebeten, Rossini aufzusuchen, um ihm die richtigen Belehrungen in betreff jener Agitation zu verschaffen. Ich erklärte: nichts tun zu wollen, wodurch neuen Mißverständnissen Nahrung gegeben werden dürfte; sehe Rossini nicht in seiner eigenen Weise auch hierin klar, so werde ich unmöglich in meiner Weise ihm Klarheit verschaffen können. Nach der Katastrophe, welche im Frühjahr 1861 bei seiner Pariser Aufführung meinen „Tannhäuser“ betroffen, bat mich auch Liszt, welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfter freundschaftlich mit Rossini verkehrte, diesem, der allem mir feindseligen Andringen gegenüber sich immer doch freundlich standhaft gehalten habe, durch einen Besuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerstreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit sei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer

liegende Mißverständnisse beseitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlassung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liszts Abreise überschickte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Partituren meines Freundes, und ließ hierbei mir sagen, daß er gern selbst persönlich diese überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entschlusse. Ich verließ Paris, ohne Rossini wieder aufgesucht zu haben, und nahm es somit über mich, den Selbstvorwurf wegen meines schwierig zu beurteilenden Betragens gegen den von mir so wahrhaft verehrten Mann zu ertragen.

Später erfuhr ich zufällig: ein deutsches Musikblatt („Signale für Musik“) habe um jene Zeit einen Bericht über einen letzten Besuch gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tannhäuser“, im Sinne eines verspäteten „pater peccavi“ Rossini abzustatten für gut gehalten. Auch in diesem Berichte war dem greisen Meister eine witzige Antwort zuerteilt worden; auf meine Versicherung, daß ich durchaus nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen gesonnen sei, habe nämlich Rossini mit feinem Lächeln erwidert: „Ja, lieber Herr Wagner, wenn Sie das könnten!“

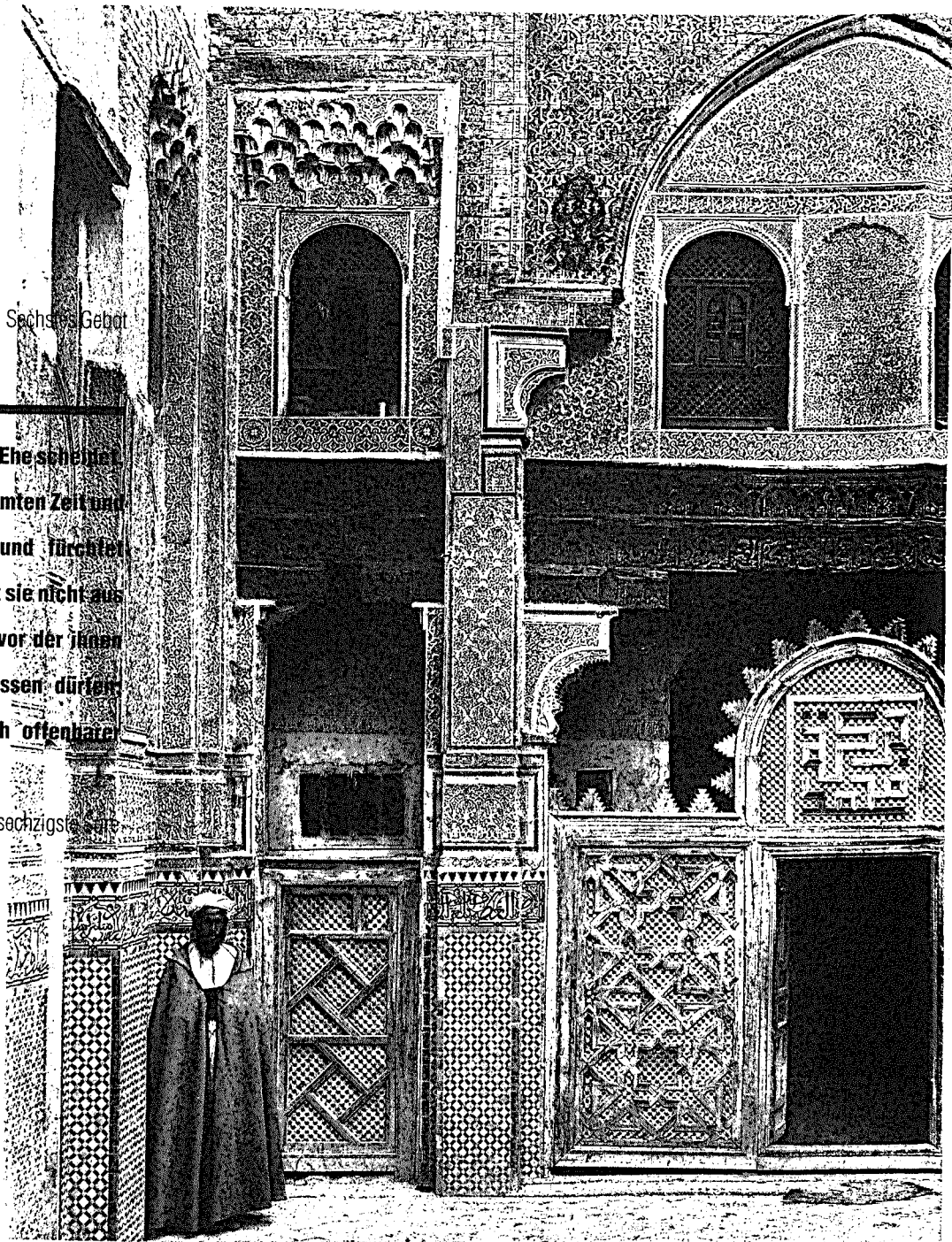
Ich hatte nun zwar wenig Aussicht, auch diese neue Anekdote von Rossini selbst dementiert zu sehen, da nach früher gemachter Erfahrung gewiß dafür gesorgt war, daß ihm jetzt dergleichen auf seine Rechnung laufende Geschichten nicht mehr bekannt würden; dennoch fühlte auch ich bisher mich

Sechstes Gebot

Du sollst nicht ehebrechen.

[2] O Prophet, wenn ihr euere Ehe scheidet, scheidet euch zu ihrer bestimmten Zeit und berechnet die Zeit genau und fürchtet Allah, euren Herrn. Vertreibt sie nicht aus ihrer Wohnstatt, welche sie vor der ihnen bestimmten Zeit nicht verlassen dürfen, oder es sei, sie hätten sich offenbare Schandtat schuldig gemacht.

Fünfundsechzigste Seite



nicht veranlaßt, hierin etwa für den Verleumdeten, welcher in meinen Augen offenbar Rossini war, einzutreten. Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinscheiden des Meisters sich aber von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung biographischer Skizzen über ihn kundgeben, und, wie ich leider wahrnehme, dies vor allen Dingen mit dem Eifer geschieht, allerhand Geschichten, gegen welche der Tote nun nicht mehr protestieren kann, mit gutem Effekt anzubringen, so glaube ich meine wahre Verehrung des Verewigten für jetzt noch besser bezeugen zu können, als indem ich durch die Mitteilung meiner Erfahrungen in betreff der Glaubwürdigkeit der von Rossini berichteten Anekdoten zur historischen Würdigung dieser Berichte beitrage.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben angehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heiteren Skeptikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben scheint, kann der Geschichte wohl in keiner falscheren Gestalt überliefert werden, als wenn er, einerseits zum Heros der Kunst gestempelt, anderseits zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unsrer heutigen so sich nennenden „unparteiischen“ Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurteilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unsres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschrittes beizulegen,

endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unsrer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig, auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werte, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigentümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossinis etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurteilt werden, welche er gegen diejenigen tat, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermutlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigentümlichen Werte zu erkennen und zu beurteilen sein; was diesem Werte an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen teilzunehmen.

Bis der berufene Kunsthistoriker hierfür sich findet, mögen denn wenigstens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz statt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten gestreut werden.

Du sollst nicht stehlen.

**[162] Wahrlich, es ist nicht Art
des Propheten, daß er betrügt.
Wer betrügt (unterschlägt),
muß am Auferstehungstage
mit dem Gegenstande des
Betruges (der Unterschlagung)
erscheinen, jede Seele erhält
dann verdienten Lohn; keiner
wird Unrecht.**

Dritte Sure



Rossini und die Restauration

(27)

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, so schweigsam zeigten sich die Musikhistoriker angesichts der Gleichzeitigkeit von Rossinis Oeuvre 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. [...]

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. [...] 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, Wagnér oder Verdi, die sämtlich in Krisenjahre gerieten. Und so wenig Beethovens Verstümmen 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... allmählich und unversehens eine Turbulenz, die in wachsendem Maße inmitten des Spaßes, den sie entfesselt, katastrophische Züge

annimmt, bis sie sich schließlich abrupt in ein Nichts auflöst, das nicht ganz geheuer ist. [...]

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 Akzidenz 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 Simplität 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-kompositi-

onstechnische Konfiguration, in der Raffinesse und Primitivität in einer Weise miteinander verschränkt sind, daß das eine Moment vom anderen zehrt, statt seine Wirkung zu durchkreuzen. 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

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 Oeuvre 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 Verdi's 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.

Du sollst nicht neidlich sein des Nächsten Haus.

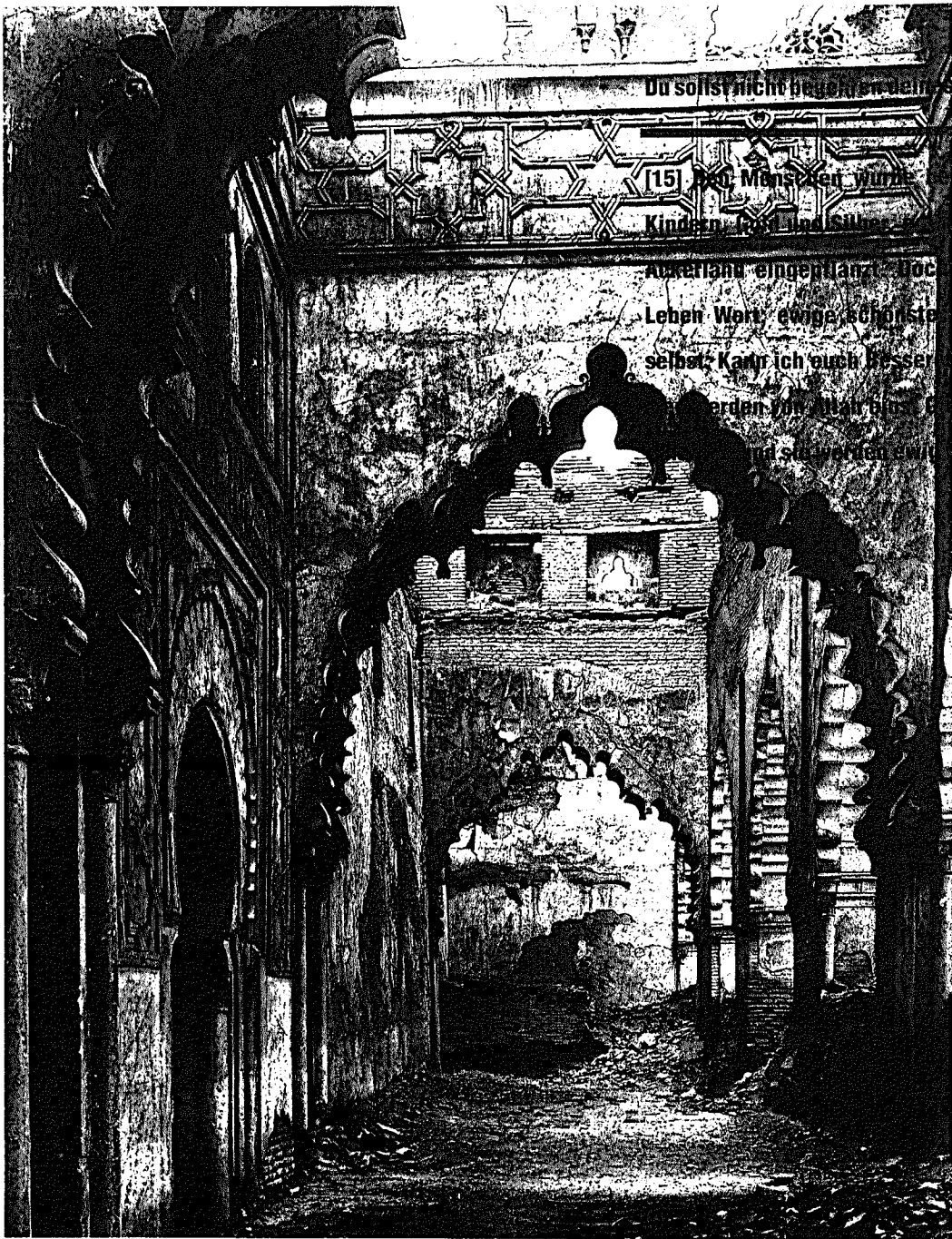
[15] Das Mannen wurden gehehrliche Lust an Frauen und Kindern, Last und Silber, in Pferden, Viehherden und viel

Ackerland eingepflanzt. Doch hat dies alles nur für dieses Leben Wert, ewige schönste Stätte ist bei Allah. [16] Sagt

selbst: Kann ich auch besser als das verkünden? Die Frommen werden von Allah belohnt, Gärten, von Flüssen durchströmt,

und sie werden ewig in diesen Gärten weilen.

Dritte Sure



1
2
3
4
5

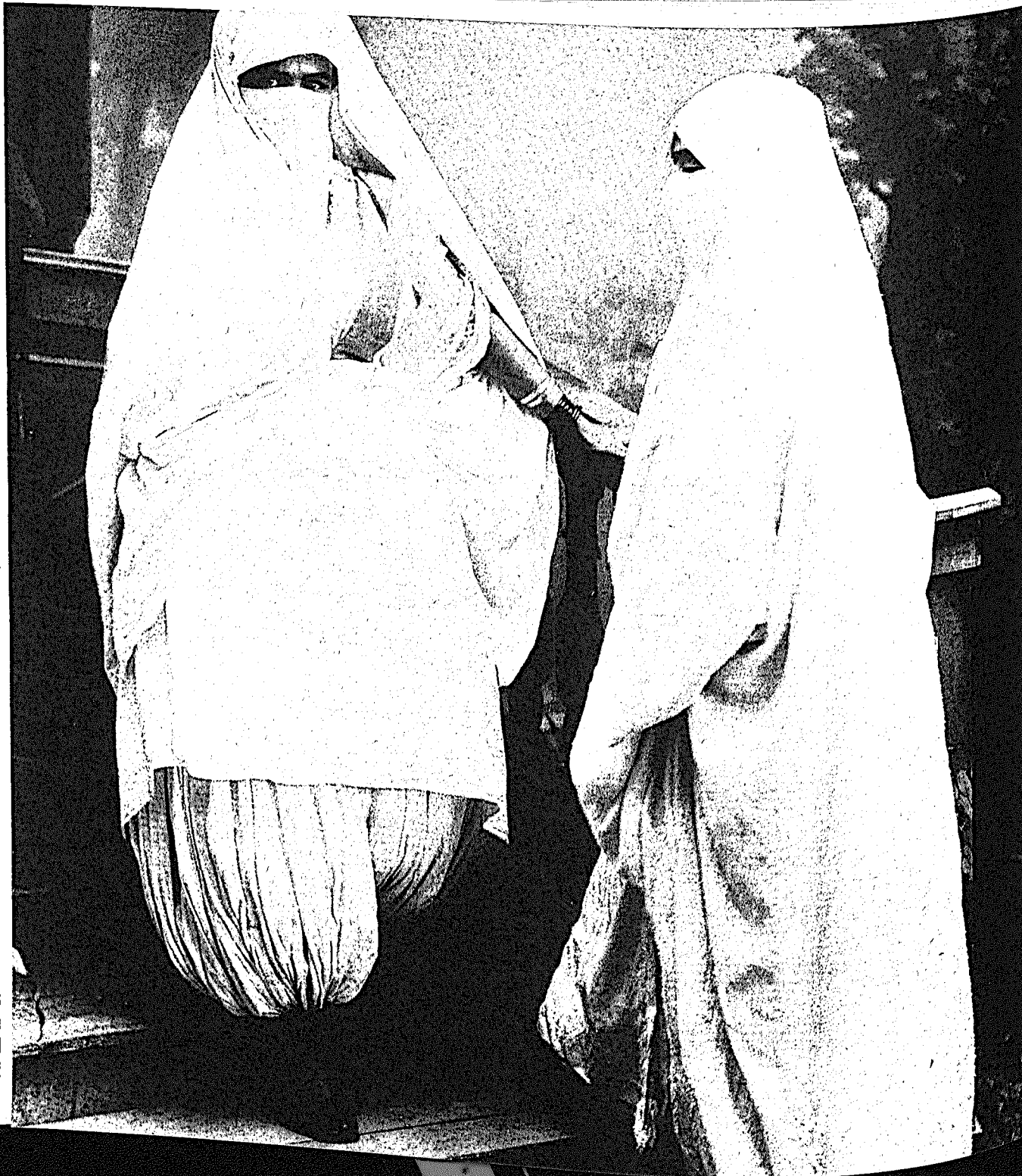
Der Anteil der Stoffwahl an der Renaissance der opera seria scheint insofern gering zu sein, als Rossini - der sich erst im *Guillaume Tell* (1829) um musikalische Couleur locale bemühte - über die Differenz zwischen „klassischen“ und „romantischen“ Sujets hinwegmusizierte. Dennoch bleibt es auffällig, 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

Sporh, 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.



Nachrichten und Bemerkungen über den algerischen Staat, 1799

(33)

Von den Einwohnern des Landes und deren Verschiedenheit, vorzüglich in Hinsicht ihrer Abkunft, ihres Charakters und ihrer bürgerlichen Verhältnisse

■ (...) Es lassen sich aber füglich die sämtlichen Einwohner unter die Hauptabteilungen von Türken, Mauren oder Mohren, Christen und Juden bringen. Jede der 4 gedachten Hauptabteilungen enthält wiederum verschiedene Unterabteilungen. ■ (...) Ungefähr seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sind die Türken hier im Lande, und haben sich nach und nach dergestalt fruchtbar zu machen gewußt, daß sie völlig als Oberherren und Beherrscher desselben können angesehen werden. Sie machen gleichsam den hiesigen Adel aus, und in dieser Hinsicht findet man in manchen Stücken eine auffallende Ähnlichkeit unter

denselben und einem großen Teil des europäischen Adels. ■ (...) Alle sind sie nach und nach als Fremdlinge, ja zum Teil als Flüchtlinge, aus den Ländern des Großsultans hierher gekommen. Auf diese ihrer Abkunft gründen sich ihre Vorrechte und Vorzüge. ■ (...) Die Neuangeworbenen werden so, wie in Europa, durch einladende, blendende und übertriebene Vorstellungen von den Vorteilen des algerischen Dienstes, von den Schönheiten des Landes, von den Reichtümern, welche sie gar leicht erstreben, und von dem Ansehen und den Würden, wozu sie gar leicht gelangen können. ■ (...) Nach ihrer Ankunft im algerischen Staat verschwinden gewöhnlich sogleich die reizenden Vorstellungen, die blendenden Erwartungen zugleich mit den glänzenden Aussichten und herrlichen Hoffnungen. Äußerst selten entspricht die erste Aufnahme der Neuangekommenen den trügerischen Schilderungen und Versprechen der Werber. ■ (...) Ist der Neuangekommene ein Landsmann oder gar ein Verwandter angesehen und reicher Türken, oder wohl gar einer der hiesigen Minister; so versehen ihn diese in der Regel nach mit Waffen, Kleidern und Geld, unterlassen auch selten, ihn ferner zu unterstützen und fortzuhelfen, wenn er sich nur einigermaßen ruhig und wohl aufführt. ■ (...) Kann nur überhaupt jemand etwas Lesen und Schreiben, so wird es ihm bei einer sonst guten Aufführung selten an Unterstützung und Gelegenheit zu seinem weiteren Fortkommen fehlen. ■ (...) Diejenigen endlich, welche nichts gelernt haben, auch etwa keine Landsleute, Freunde, Verwandte und Unterstützung finden, sehen sich gar bald in ihren Hoffnungen getäuscht, indem sie hier, wie vorher, mit Mangel, Elend und mehreren Bedürfnissen zu kämpfen haben, und dies noch um so viel mehr, da es weder gebräuchlich, noch einem Türken anständig ist, Feldarbeit zu verrichten, noch für Tagelohn auf dem Lande zu arbeiten. Der größte Teil dieser dürftigen und gleichsam verlassenen Ankömmlinge legt sich auf die



Jagd, welche hier im Lande einem jeden freisteht; oder sie vereinigen sich mit mehreren anderen, um mit bewaffneter Hand zu durchstreifen, welche von den Städten und Örtern, wo eine Besatzung sich aufhält, mehr oder weniger entfernt sind, um daselbst die schutzlosen Bewohner in Contribution zu setzen. ■ (...)

Die Türken, wenn sie auch in Hinsicht der Anzahl ihren Gegnern nachstehen, sind letzteren doch gewöhnlich überlegen, da sie wohlbewaffnet und mit Feuegewehr versehen sind, auch überdem auf ihre Vorrechte und auf ihr Ansehen trotzen. ■ (...)

Die Folgen des harten und despotischen Betragens der Türken gegen den größten Teil der Landeseingeborenen und des Hasses und der Abscheu, womit letztere ihre Oberherren ansehen, sind der Erhaltung der allgemeinen Ruhe und Sicherheit äußerst nachteilig, und innere bürgerliche Kriege müssen unvermeidlich daraus entstehen. ■ (...)

Unwissenheit, mit Stolz verbunden, Trägheit, Wollust, Rachgierde und Eifersucht, welche bei den geringsten Veranlassungen in ungewöhnlichen Haß und Grausamkeit ausartet, diese sind insgesamt und unverkennbar die tadelhaftesten Züge im Charakter der hiesigen Türken; fast eben so allgemein findet man aber auch in höheren und geringeren Graden Treue und Redlichkeit, Herzhaftigkeit und tolerante Gesinnungen, als edle Züge, welche ihnen im allgemeinen eigen sind. ■ (...)

Jeder Türk hält sich im allgemeinen weit über Mohren, Christen und Juden erhaben. Man wird diesen ihnen eigenen Nationalstolz, obgleich er weniger auf reellen Vorzügen als auf eittem Wahn und Vorurteilen beruhet, daß sie in einem Lande geboren und herangewachsen sind, wo strenger Despotismus herrscht, wo nur der geschätzt und geachtet wird, der die Macht in den Händen hat, sich furchtbar zu machen, und wo man auf Juden und Christen nur verächtlich herabsieht, und sie beinahe sklavisch behandelt. ■ (...)

So wie Trägheit und nicht selten auszeichnende Faulheit einen Hauptzug im Cha-

rakter aller orientalischen und selbst der südlichsten europäischen Nationen ausmachen; so bleibt auch dieses jedem Beobachter bei den Türken nicht unbemerkt. Ohne Ruhe und Bequemlichkeit ist für ihn keine Glückseligkeit der Regel nach da, und einzelne Ausnahmen hiervon gehören zu den äußerst seltenen. ■ (...)

Da die Türken der Regel nach sich nicht nur durch ein feuriges und reizbares Temperament in Hinsicht der sinnlichen Liebe, sondern auch zugleich durch einen gesunden, starken und kernfesten Körperbau auszeichnen, auch übrigens dabei mit unter die schönsten Menschenrassen unseres Erdbodens mit Recht gezählt werden; so braucht man sich eben nicht zu wundern, daß sie sich ziemlich allgemein den Ruf herculischer Kräfte auf dem oft gefährlichen und abschreckenden Kampfplatz der sinnlichen Liebe zu zeigen erworben haben. Selbst in Europa sind sie als siegreiche Helden in diesem Fache bekannt, und vorzüglich bei den vielen fordernden und nicht leicht zu befriedigenden Bühlerinnen, die selbst sich beinahe ausschließend dem Dienst der Liebesgöttin geweiht haben, berühmt und geachtet. ■ (...)

Redlichkeit, Aufrichtigkeit, Ehrliche, Geselligkeit, Treue und Uner-schrockenheit, oft mit Ausharren und Geduld gepaart, sind im allgemeinen die hervorstechenden und lobenswerten Züge im Charakter der hiesigen Türken. Einzelne dieser tugendhaften und edlen Anlagen bilden sich zuweilen, obgleich selten, zu einem hohen Grade heraus. ■ (...)

Man kann sich fast immer auf das Versprechen eines Türken verlassen, auch auf seine Treue und auf seinen Verstand rechnen, sobald sein Versprechen ihn bindet. Trügerische Ausflüchte, Hinterlist und Verstellung sind den mehresten unbekannt, und ein darauf gegründetes Betragen erregt oft ihren gerechten Unwillen. Nicht leicht wird auch der gemeinste und dürstigste Türk jemandem etwas heimlich entwenden, oder sich eines Diebstahls schuldig machen. ■

İLK KARŞILAŞMA İabella Mustafa'nın karşısına çıkarılıyor.

KADININ SİLAHLARI İabella durumu ve Mustafa Bey'i ne denli etkilediğini kavıyor.

KORKU Gelenekler gereği önce Taddeo'nun kazığa oturtulması düşünülüyor. Fakat 'yeğeni' rolünü oynayan İabella, bunu şimdilik önüyor.

VEDALAŞMA İtalya'ya gidecek olan gemi harekete hazır. Bu esnada hiç beklenmeyen bir karşılaşma oluyor.

TEKRAR GÖRÜŞME İabella, önceleri sevgilisi Lindoro'yu ararken Cezayir'de yakalanıp tutsak olarak tutulmaktaydı. Şimdi ise Lindoro, Elvira ve Zulma ile birlikte İtalya'ya yola çıkarken, İabella ile karşılaşiyor. Ne büyük tesadüf. Önce donup kaldıktan sonra ikisi sevinç ve aşklarını gösterirken, diğerleri şaşkınlıklarını gizleyemiyor.

ROLLERİN TAKSİMİ Bu beklenmeyen buluşmadan sonra ilk olarak İabella, durumu değerlendirebiliyor. Elvira ve Lindoro'nun yolculukları şimdilik suya düşüyor. İabella, her ikisinin de kalmasını kararlaştırıyor. Elvira Mustafa'nın karısı olarak, Lindoro ise esiri olarak.

ŞAŞKINLIK Olaylar çığırından çıkıyor. Artık düzen tamamen bozuluyor. Olaylar, gümbürtüler, kargaşalıklar... insanlar ne yapacağını şaşırıyor, çıldırıyor.

Ara

HEYECAN 2 Mustafa İabella'yı birlikte kahye içmek üzere yanına davet ediyor ve birbirlerine yanaşacaklarını ümit ediyor.

GÜVENSİZLİK Lindoro İabella'ya, Elvira ile İtalya'ya gitme planının oradan kurtulup İtalya'ya dönmeyi tek yolu olduğuna ve bu nedenle bu yola başvurduğunu inandırılmaya çalışıyor.

PLAN Lindoro ve İabella kaçma planları yapıyor.

HEYECAN 3 Mustafa halen İabella ile beraber olacağını seviniyor.

ONURLANDIRMA 1 Mustafa Taddeo'yu Kaymakam yapıyor. Bunun sayesinde İabella'nın gözüne gireceğini umuyor. Taddeo önceleri bu onuru nasıl değerlendireceğini bilemiyor. Fakat kazığa oturtulmaktansa böyle bir rütbeye sahip olmanın daha iyi olduğunu düşünüyor.

KAHVE ÖNCESİ İabella süslüyor. Mustafa şaşırıp kalacak.

KADINLAR İŞBİRLİĞİ Elvira, erkeklere nasıl davranılması gerektiği konusunda İabella'nın davranışlarından son derece etkileniyor. İabella'dan bir nevi ders alıyor.

KADININ SİLAHI İabella, kadının güzelliğinin herşeyi, hatta kaçmayı bile kolaylaştırdığını çok iyi biliyor. Fakat bu esnada gerçek sevgilisini kıskandırmaması biraz zor olacağına benziyor.

GÖREVİ YAPMAKTA İSTEKSİZLİK Sanki başka kimse yokmuş gibi Kaymakam Taddeo'nun İabella'yı Mustafa'ya getirmesi isteniyor. Mustafa Taddeo'ya, bir ara mahsus hapsiyeceğini, bu sinyal üzerine sessizce odadan çıkmasını söylüyor.

KAHVE İÇERKEN TADSIZLIK Herşey çok iyi başlıyor. Fakat yapay hapsiye etkisi kalıyor. Taddeo gitmiyor. Ve Mustafa ilk kez sınırlanıp küplere biniyor. Ortalığı kaos alıp götürüyor.

HOŞLANMA Haly efendisinin bambaşka bir yanını görüyor. Ve bundan hoşlanıyor.

ERKEKLER İŞBİRLİĞİ Taddeo sevincinden kendini cennette hissediyor. Herşeyin arzu ettiği gibi yürüdüğünü düşünüyor. Bir yandan yüksek bir rütbeye sahip, diğer yandan da İabella'nın sadece kendisiyle beraber kaçmayı planladığını zannediyor. Burada büyük bir hata yapan Taddeo, kaçış hazırlıkları yapmak için kendisine Lindoro'yu ortak olarak seçiyor. Zavalılı Taddeo!

ONURLANDIRMA 2 Artık dizginleri elinden kaçıran Mustafa Pappatacı olacak.

PAPPATACI Bu İtalyancada yüksek bir rütbe ve aşk, güzel kadınlar, yatma, yeme içme ve bunu gizli saklı tutma anlamına geliyor. Mustafa Bey köşeyi döndü.

PLAN 2 Pappatacı rütbesine atanma seremonisi için İabella, bütün tutsak İtalyanları seferber etmeyi başarıyor. Bazıları Pappatacı seremonisine iştirak ederken, bazıları da kaçış gemisini hazırlayacak.

VATANSEVERLİK VE SEVİNÇ Bütün İtalyanlar kaçış için kenetleniyor. Birbirlerine karşılıklı destek olarak güçlerini arttırıyorlar. İtalya'nın kendileriyle gurur duyacağını zannediyorlar.

BİLGİSİZLİK Mustafa'nın bütün bunlardan haberi yok. Kendisi yeni rütbesine ve İabella'ya seviniyor.

YENİ GÖREV Mustafa yemin seremonisiyle Pappatacı oluyor. Bunun en önemli kuralı, bakacak fakat görmeyecek, dinleyecek fakat duymayacak ve aynı anda yerken ve şatafatlı hayatın tadını çıkarırken ses çıkarmayacak, susacak.

PAPPATACI TESTİ - KAÇIŞIN İŞARETLERİ Bir yandan Mustafa Pappatacı olarak kendini kanıtlamaya çalışırken, diğer yandan kaçış hazırlıkları tüm hızıyla sürüyor. Çünkü İabella ve Lindoro bu deneyi çok ciddiye alıyorlar.

PAPPATACI OLMANIN anlamı, hayatın tadını çıkar ve sus. Herşey yıkılmaya ve dağılmaya yüz tutsa dahi.

İHANET VE KAÇIŞ Rüzgar uygun. Gemi hazır. Gerçekler acı. Taddeo, kaçış için ortak olarak seçtiği Lindoro'nun gerçekte İabella'nın sevgilisi olduğunu anlıyor. Mustafa bu sinsi oyunu meydana çıkarıyor, fakat yapacağı bir şey yok. İtalyanların kaçmasına gözümek zorunda kalıyor.

OLAYLARDAN ALINAN DERS ...

ACI Mustafa Bey'in eşi Elvira, hizmetçisi Zulma'ya yakınıp kocasını artık kendisini sevmeyi istiyor.

SOĞUKKANLILIK Fakat Zulma olacak olayları soğukkanlılıkla bekliyor.

MAÇO Mustafa Elvira'nın üzüntüsünden hiç etkilenmiyor. Elvira'dan kesinlikle kurtulmak istiyor. Ne de olsa dünyada başka çok kadın var...

FİKİR Mustafa Elvira'yı, 3 aydan beeri hapsiz tutulan İtalyan esiri Lindoro'ya vermek istiyor.

İSTEK Mustafa, korsanların reisi Haly'ye, kendisine bir İtalyan kadın bulmasını söylüyor. Çünkü İtalyan kadınları, Mustafa için erotizmin simgesi.

ÖZLEM Mustafa'nın Elvira'yı Lindoro'ya vermek isteği Lindoro'ya hiç te sevindirmiyor. Çünkü Lindoro İtalya'daki sevgilisinin yanına dönmek için can atıyor.

KADIN TİCARETİ Mustafa bütün olanaklarını kullanarak Elvira'yı pazarlamak istiyor. Lindoro çaresiz bir durumda görünüyor.

İSTENİLEN ELDE EDİLİYOR Korsanlar bir gemiyi ellerine geçirdiler. Tutsakların arasında İabella adlı bir İtalyan kadın ve refakatçisi Taddeo da bulunuyor.

ÇARESİZLİK İabella durumundan şikayetçi.

AKLI BAŞINA GELİYOR Fakat çok kısa sürede İabella, elindeki kozunu kullanabileceğini düşünecek kadar akıllı bir kadın. Bu koz ise, bir kadınların erkeklere karşı ellerinde olan silahları.

ORTAK AMAÇLI İKİ İNSANIN İŞBİRLİĞİ Taddeo, İabella'ya sırılsıklam aşık. İabella ise bundan çok rahatsız oluyor. Fakat ikisi de durumlarının ne kadar ciddi olduğunu anlıyor ve bu olaylar karşısında elele hareket etmenin işlerini kolaylaştıracağını kavıyorlar. Bu nedenle birbirlerini amca-yeğeni olarak tanıyorlar.

PAZARLIK Mustafa Lindoro'ya; Elvira ile Zulma'yı yanına alıp İtalya'ya götürmesi halinde kendisini serbest bırakmayı vaad ediyor. Bu durum karşısında Lindoro, Mustafa'nın teklifini kabul ediyor.

SEVİNÇ VE ACI Haly, Mustafa'ya dörtgözle beklediği İtalyan kadını getirdiğini gururlanarak söylüyor. Bu Mustafa Bey'in, kansından bir an evvel kurtulma arzusunu daha da artırıyor.

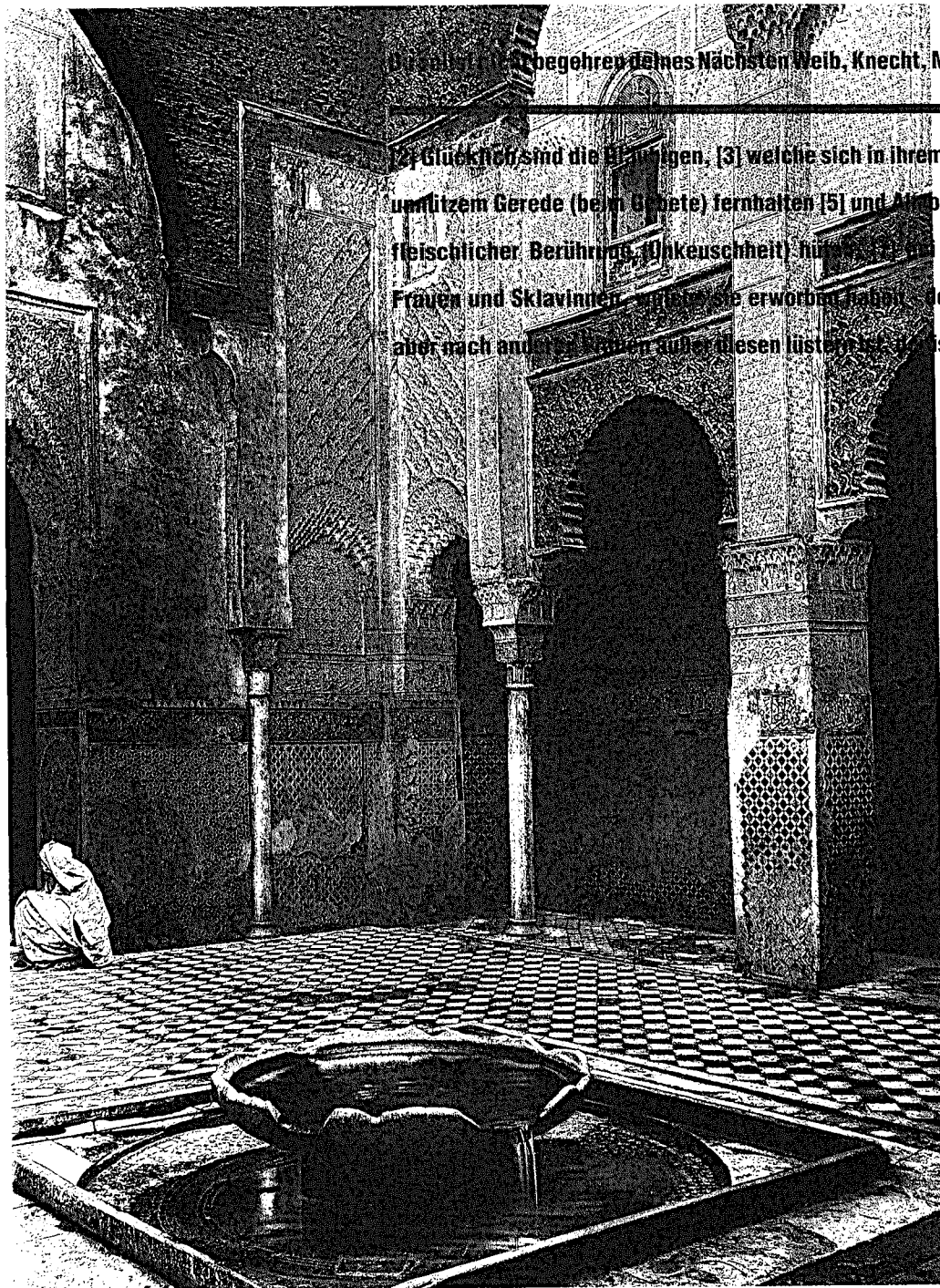
HEYECAN Mustafa Bey, İtalyan kadın gelecek diye zevkten dörtköşe oluyor. Heyecandan artık dayanmıyor ve kadını bir an evvel görmek istiyor.

YOLA ÇIKMA HAZIRLIKLARI İtalya'ya gidecek olan gemi yola çıkmaya hazır. Bir yandan Lindoro sevinirken, diğer yandan Elvira üzülüyor.

Du sollst nicht beghehren das Haus des Nächsten, Weib, Knecht, Magd, Vieh oder alles, was sein ist.

[2] Glücklos sind die Ungläubigen, [3] welche sich in ihrem Gebet demütigen [4] und sich von unnützem Gerede (beim Gebete) fernhalten [5] und Atzen geben [6] und welche sich vor fleischlicher Berührung (Unkeuschheit) hüten [7] und anderen als mit Ausnahme ihrer Frauen und Sklavinnen, welche sie erworben haben, denn dies ist nicht strafbar; [8] wer aber nach anderen Frauen außer diesen lüstern ist, ist ein Übertreter.

Dreiundzwanzigste Sure



Story line

PAIN Elvira, the wife of Bey Mustafa, complains to her maid Zulma that her husband does not love her any longer.

COMPOSURE Zulma however reacts with calmness to the coming events.

THE MACHO Mustafa is indifferent to Elvira's distress: He wants to get rid of her at all costs. After all, there are so many women ...

IDEA Mustafa wants to pass Elvira on to the Italian slave Lindoro, who has been imprisoned for three months.

DEMAND Mustafa orders Haly, the leader of the pirates, to find him an Italian. For he considers Italian women to be the embodiment of eroticism.

YEARNING Lindoro is not enthusiastic about Mustafa's offer that he takes Elvira. He is anxious to get back to his own sweetheart in Italy.

WOMAN TRADING Mustafa praises Elvira to the skies. There seems to be no way out for Lindoro.

CAPTIVES The pirates have taken the ship. Among the prisoners are the Italian Isabella and her attendant Taddeo.

DESPERATION Isabella bewails her situation.

REGAINING COMPOSURE However, Isabella would not be Isabella if she did not soon remember the weapons at her disposal: the weapons of a woman.

MUTUAL BENEFIT Taddeo is hopelessly in love with Isabella and is therefore a vexation to her. However, both are aware of the seriousness of their plight and realise that together they will have a better chance of overcoming the situation. They therefore pretend to be niece and uncle.

DEAL Mustafa promises Lindoro his freedom if he takes Elvira and Zulma with him to Italy. Under these circumstances Lindoro is willing to accept Mustafa's suggestion.

JOY AND SORROW With pride Haly tells Mustafa about his captive, the ardently desired Italian woman. One more reason for the bey to get rid of his wife as quickly as possible.

ANTICIPATION The bey is looking forward to THE Italian. He can hardly wait to meet her.

PREPARATIONS FOR DEPARTURE The ship to Italy is ready to leave, to Lindoro's pleasure, to Elvira's sorrow.

FIRST MEETING Isabella is presented to Mustafa.

A WOMAN'S WEAPONS Isabella sizes up the situation and its effect on the bey.

FEAR Taddeo is to be impaled as is the custom of the land. However his „niece“ manages to save him from this fate first.

SAILING The ship is ready to leave for Italy. There then occurs an unexpected meeting.

UNEXPECTED ENCOUNTER While searching for her lover Lindoro, Isabella is taken prisoner by the Algerians. And just as Lindoro is about to sail off to Italy with Elvira and Zulma, he meets Isabella. What a coincidence. One is rooted to the spot and filled with joy and love, the other is amazed and can hardly believe it.

ROLE-CASTING After this unexpected meeting, Isabella is the first to regain her composure and take stock of the situation. This puts an end for now to the plans to sail with Elvira and Lindoro. Isabella decides that both will stay. Elvira as Mustafa's wife, Lindoro as their slave.

CONFUSION Everything has fallen apart. Nothing is as it was. Cracking, snapping, breaking, pounding, hammering in the head going mad.

Interval

ANTICIPATION 2 Mustafa invites himself to coffee at Isabella's house in the hope of getting closer to her in that way.

DOUBT Lindoro has to convince Isabella that the planned departure with Elvira was the only way to get back to Italy.

THE PLAN Lindoro and Isabella plan their escape.

ANTICIPATION 3 Mustafa is still looking forward to Isabella.

HONOUR 1 Mustafa appoints Taddeo to be the Kaimakan, a kind of governor. He thinks he will win Isabella's affection by doing so. At first Taddeo has no idea how to react to his appointment but better this honour than impalement ...

BEFORE COFFEE Isabella does herself up for the visit. Mustafa will be amazed.

ALLIANCE BETWEEN WOMEN Elvira is impressed by Isabella's ability to handle men. Isabella is pleased to let her in on some secrets.

THE WEAPONS OF A WOMAN Isabella knows that if she looks good, everything will be much easier, even the escape. The only difficulty is preventing her real lover becoming jealous.

UNWILLINGNESS Of all people, Kaimakan Taddeo has to accompany Isabella to Mustafa. When Mustafa sneezes, Taddeo is to leave the scene discreetly.

UNSUCCESSFUL COFFEE AFTERNOON All gets off to a good start. However, the feigned sneeze does not have the intended effect. Taddeo remains and Mustafa loses his temper for the first time. A general state of chaos.

GLEE Haly sees another side of his master and takes pleasure in this.

ALLIANCE BETWEEN MEN Taddeo is in seventh heaven. Everything seems to be progressing as he wishes. He has been decorated highly and believes that Isabella has planned the escape for him alone. Unfortunately, he looks to Lindoro as a suitable accomplice in preparing the escape. Poor Taddeo!

2nd HONOUR Overwrought Mustafa is to be appointed to the post of Pappataci.

PAPPATACI is a high office and involves sleeping, eating, drinking, taking pleasure and being discreet between love affairs and beautiful women. What a chance for the bey!

PLAN 2 Isabella can mobilise all imprisoned Italians for the Pappataci coronation. Some to participate in the Pappataci ceremony, others to get the escape ship ready.

PATRIOTISM AND JOY All Italians pledge themselves to the escape. Boosting each other's courage increases their strength. Italy will be proud, they believe ...

UNSUSPECTING Mustafa has no idea of any of this. He is looking forward to his new title and to Isabella.

INAUGURATION Mustafa is sworn in as Pappataci. The most important rules are: he must see without seeing, hear without hearing, maintain silence and refrain from speaking while eating and enjoying himself.

PAPPATACI TEST, SIGNS OF THE ESCAPE Preparations are in full swing for the escape while Mustafa must prove himself as Pappataci. Isabella and Lindoro take this test very seriously.

BEING A PAPPATACI means: enjoyment and silence, even when everything is falling apart.

BETRAYAL AND FLIGHT The wind is favourable, the ship is ready, the truth is bitter. Taddeo realises that Lindoro, who he thought was his escape accomplice, is really Isabella's lover. Mustafa finds out about the treacherous game but he must admit his defeat and let the Italians go.

MORAL ...

Le contenu

PEINE Elvira, la femme de Bey Mustafa, se plaint auprès de sa servante du fait que son mari ne l'aime plus.

SANG-FROID Mais Zulma attend les événements avec calme.

LE MACHO Le chagrin d'Elvira n'impressionne pas Mustafa. Il veut absolument se débarrasser d'elle. Il y a tellement de femmes

IDEE Mustafa veut donner Elvira à Lindoro, esclave italien, prisonnier depuis trois mois.

DEMANDE Mustafa charge Haly, le chef des corsaires, de lui trouver une Italienne. Car il considère les Italiennes comme l'incarnation de l'érotisme.

DESIR ARDENT Lindoro n'est pas enthousiasmé de l'offre de Mustafa visant à lui donner Elvira. Il veut retourner en Italie, auprès de ses chers.

COMMERCE DE FEMMES Mustafa vante Elvira par tous les moyens. Pour Lindoro, la situation semble désespérée.

BUTIN Les corsaires ont assailli un navire. Parmi les prisonniers se trouvent l'Italienne Isabella et son compagne Taddeo.

IMPOSSIBILITE DE TROUVER UNE ISSUE Isabella déplore sa situation.

RAISON Mais Isabella ne serait plus elle-même si elle oubliait ses armes: les armes féminines.

COMMUNAUTE D'UTILITE Taddeo est éperdument amoureux d'Isabella et par conséquent un supplice pour elle. Mais ils comprennent tous les deux la gravité de leur situation et se rendent compte qu'il est plus simple de maîtriser la situation conjointement. C'est pourquoi ils se font passer pour l'oncle et la nièce.

COMMERCE Mustafa promet la liberté à Lindoro si ce dernier emmène Elvira et Zulma en Italie. Dans ces conditions, Lindoro est prêt à accepter la proposition de Mustafa.

JOIES ET PEINES Avec fierté, Haly fait à Mustafa le récit de son butin, l'Italienne ardemment désirée. Une raison de plus pour Bey de se débarrasser de sa femme le plus rapidement possible.

JOIE ANTICIPEE Bey se réjouit d'avance de l'Italienne. Il a hâte de la rencontrer.

PREPARATIFS DE DEPART Le bateau est prêt à partir pour l'Italie, à la joie de Lindoro et au désespoir d'Elvira.

PREMIERE RENCONTRE Isabella est présentée à Mustafa.

ARMES FEMININES Isabella comprend la situation et son influence sur Bey.

PEUR Selon la coutume du pays, Taddeo doit être empalé. Mais sa „nièce“ peut dans un premier temps l'en préserver.

ADIEUX Le bateau est prêt à partir pour l'Italie. Mais une rencontre imprévue se produit.

RETROUVAILLES Isabella est à la recherche de son amant, Lindoro, fait prisonnier en Algérie. Alors que Lindoro voulait précisément partir pour l'Italie avec Elvira et Zulma, il rencontre Isabella. Quel hasard ! Stupéfaction, joie et amour pour les uns, et incroyable étonnement pour les autres.

DISTRIBUTION DES ROLES Après les retrouvailles inattendues, Isabella sait la première comment agir. Le départ prévu d'Elvira et de Lindoro n'aura pas lieu. Isabella décide qu'ils resteront ici: Elvira en tant que femme de Mustafa et Lindoro comme son esclave.

DESARROI Tout se disloque. Rien n'est plus comme avant. Fracas, claquements, ruptures, battements, frappes.... C'est à en devenir fou.

Pause

2ème JOIE ANTICIPEE Mustafa s'invite à prendre le café chez Isabella, dans l'espoir de faire plus ample connaissance avec elle.

MEFIANCE Lindoro doit convaincre Isabella du fait que le départ prévu avec Elvira était le seul moyen de retourner en Italie.

LE COMLOT Lindoro et Isabella complotent leur fuite.

3ème JOIE ANTICIPEE Mustafa se réjouit toujours de rencontrer Isabella.

1er HONNEUR Mustafa nomme Taddeo „Kalmakan“, ou lieutenant général en quelque sorte. Il espère qu'Isabella lui témoignera alors de son affection. Taddeo ne sait d'abord pas ce qu'il doit penser de cette nomination, mais mieux vaut être honoré qu'empalé...

AVANT LE CAFE Isabella décore pour la visite. Mustafa sera très étonné.

ALLIANCE FEMININE La façon dont Isabella se comporte avec les hommes impressionne Elvira. Elle reçoit une heure d'instructions gratis.

ARMES FEMININES Isabella sait que la beauté facilite les choses. Y compris une fuite. Il est seulement difficile de ne pas rendre jaloux le véritable amant.

UN JOB CONTRE SON GRE C'est précisément Kaimakan Taddeo qui doit accompagner Isabella chez Mustafa. Lorsque Mustafa éternuera, Taddeo devra quitter la scène discrètement.

ECHEC AUTOUR DU CAFE Tout commence bien. Mais l'éternuement artificiel est vain. Taddeo reste. Et pour la première fois, Mustafa perd contenance. C'est le chaos général.

JOIE MALIGNE Haly découvre son maître sous un jour complètement nouveau. Cela lui fait plaisir.

ALLIANCE MASCULINE Taddeo est au septième ciel. Tout semble se dérouler conformément à ses désirs. Il a une décoration très honorifique et pense qu'Isabella ne mérite la fuite que pour lui. D'une manière fatale, Taddeo cherche en Lindoro le complice adéquat pour préparer la fuite. Pauvre Taddeo !

2ème HONNEUR Mustafa, qui est devenu fou, doit être nommé Pappataci.

PAPPATACI est une haute fonction et signifie que l'on doit dormir, manger, boire, prendre plaisir et se taire entre les liaisons amoureuses et les jolies femmes. Quelles perspectives pour Bey !

2ème COMLOT Pour l'intronisation du Pappataci, Isabella peut mobiliser tous les Italiens prisonniers. Les uns comme participants à la cérémonie du Pappataci et les autres pour parer le bateau servant à la fuite.

PATRIOTISME ET JOIE Tous les Italiens jurent de la fuite. Se soutenir mutuellement donne le double de force. Ils pensent que l'Italie sera fière d'eux.

IGNORANCE Mustafa ne se doute de rien. Il se réjouit d'avance de son nouveau titre et d'Isabella.

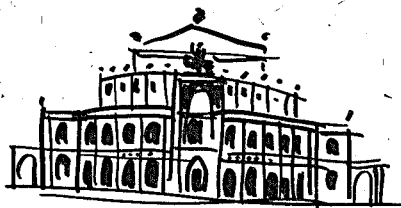
INVESTITURE Mustafa est assermenté Pappataci. Les règles suprêmes sont les suivantes: il doit voir sans voir, entendre sans entendre, être calme et se taire pendant le repas et les plaisirs.

TEST DU PAPPATACI, SIGNES PRECURSEURS DE LA FUITE Les préparatifs de la fuite battent leur plein, tandis que Mustafa doit faire ses preuves en tant que Pappataci. Car Isabella et Lindoro prennent cette épreuve très au sérieux.

ETRE PAPPATACI signifie jouir et se taire, même quand tout se dissout.

TRAHISON ET FUITE Le vent est favorable, le bateau est prêt, la vérité amère. Taddeo reconnaît en Lindoro, son prétendu compagnon de fuite, l'amant d'Isabella, Mustafa découvre le vilain jeu, doit se déclarer vaincu et laisser partir les Italiens.

MORALE ...



STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG DER SEMPEROPER

Diese Stiftung wurde 1992 von Senator Rudi Häussler aus Stuttgart gegründet.

Sie ermöglicht Engagements von Künstlern mit Weltruf nach Dresden, unterstützt die Herstellung von Dekorationen und Kostümen, fördert Erneuerung und Erweiterung des Ensembles der Sächsischen Staatsoper Dresden, finanziert Auftragswerke zur Uraufführung in Dresden und verleiht jährlich

- den Christel-Goltz-Preis für Gesang
- den Fritz-Busch-Preis für Instrumentalmusik und
- den Mary-Wigman-Preis für Tanz sowie die „Erika-Köth-Kette“ und den „Theo-Adam-Preis“.

DIE STIFTUNG HILFT, DAMIT DIE SEMPEROPER
DIE SPITZE KOMMT.
MIT IHRER SPENDE HELFEN SIE DER STIFTUNG

Bitte überweisen Sie auf das Konto Dresdner Bank AG Dresden Konto 0 454 930 200 (BLZ 8 300 000 000)
Stiftung zur Förderung der Semperoper,
St.-Petersburger-Str. 15, 01069 Dresden
Gern begrüßen wir Sie im Kreis der Förderer der Semperoper.

DER STIFTUNGSRAT DER STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG DER

Senator h. c. Rudi Häussler	Unternehmensleiter der Häussler-Gruppe, Stuttgart/Dresden
Dr. Herbert Wagner	Oberbürgermeister der Stadt Dresden
Prof. Dr. Hans-Joachim Meyer	Staatsminister für Wissenschaft und Kunst, Dresden
Bernhard Dorn	Unternehmerberater, Leonberg
Hartwin A. Haas	Dresdner Bank AG
Jürgen Hubbert	Mitglied des Vorstandes Daimler-Benz AG, Stuttgart
Horst Kleiner	Vorstandsvorsitzender der Bausparkasse Schwäbisch Hall AG, Schwäbisch Hall
Dr. Roland Schelling	Rechtsanwalt und Notar, RAe Dr. Schelling + Partner, Stuttgart
Alfred Sigi	Stellvertretender Vorstandsvorsitzender BARMER Ersatzkasse, Stuttgart
Christoph Albrecht	Intendant der Sächsischen Staatsoper Dresden
Walter Stahl	Geschäftsführer der Stiftung

Im Journal „Semperoper“ wird regelmäßig über die Arbeit der Stiftung berichtet! Spendenbescheinigungen werden zugestellt.

ROPER

gegründet.

resden,

sischen Staatsoper,

s" als Sonderpreise.

WIEDER AN

ZU HELFEN!

350 800 00).

er.

R SEMPEROPER:

G,

art

Wuppertal

er Stiftung

Literaturnachweis

Seite 5 bis 7 und 9:

Der Beitrag wurde 1992 für das Staatstheater Kassel geschrieben und für dieses Heft vom Autor Reto Müller neu bearbeitet.

Seite 10, 11, 13, 15:

Schweizer, Gerhard: Islam und Abendland. Ein Dauerkonflikt. [erweitertes und aktualisiertes Kapitel aus dem Band „Ungläubig sind immer die anderen“], Klett – Cotta, Stuttgart, 1995.

Seite 16 und 17:

Stendhal: Rossini, Aus d. Franz. von Barbara Brumm, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

Seite 18, 19, 23, 25:

Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe, hrsg. von Julius Kapp, Bd. 1, Hesse & Becker Verlag, Leipzig, 1914.

Seite 20 und 21:

de Maupassant, Guy: Reisen nach Nordafrika, Rütten & Loening, Berlin, 1985.

Seite 27 bis 29 und 31:

Dahlhaus, Carl: Rossini und die Restauration, in: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden, 1980 (leicht gekürzt).

Seite 33 und 35:

Levsen, Christian und v. Rehbinder, Johann Adam: Nachrichten und Bemerkungen über den algerischen Staat in 3 Teilen, Teil 2, Altona: Hammerich, 1798 bis 1800.

Evangelisches Kirchen-Gesangsbuch,

Evangelische Verlagsanstalt, Berlin, 1950.

Der Koran, Nach einer Übertragung von

Ludwig Ullmann neu bearbeitet und erläutert

von L. W.-Winter, Lizenzausgabe mit

Genehmigung des Goldmann Verlages München,

für die Bertelsmann Club GmbH, Gütersloh.

Übersetzungen: Trautmann, Angelika,

Fremdspracheninstitut Dresden;

Die Inhaltsangabe auf Seite 2 und 3

ist ein Originalbeitrag von Jens Neundorf.

Bildnachweis

Seite 4, 12, 14, 22, 24, 26, 30 und 37:

Les Monuments Mauresques du Maroc

Texte et Notices par J. DE LA NEZIÈRE,

Préface par M. LEMARECHAL LYAUTEY,

EDITIONS ALBERT LEVY, Paris.

Das Material wurde freundlicherweise von

der Sächsischen Landesbibliothek,

Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

zur Verfügung gestellt.

Seite 1, 20 und 21; 32, 34 sowie Umschlag:

Archives de L'Algerie, Jacques Borgé et

Nicolas Viasnoff, Editions Michèle Trincquel,

1995.

Seite 8:

Sammlung Reto Müller, Sissach/Schweiz.