

1868 ROS  
03031

# La Gazza Ladra

(Die diebische Elster)



# DIE DIEBISCHE ELSTER

## 1. Bild: Hof im Hause Fabrizios

In den Napoleonischen Kriegswirren herrscht in Oberitalien strenges Kriegsrecht. Ninetta hat ihre Mutter im Kriege verloren, der Vater steht beim Heer, und das Mädchen schlägt sich als Dienerin im Hause des reichen Pächters Fabrizio Vingradito durch.

Das Gesinde Fabrizios und Bewohner des Dorfes haben von dem bevorstehenden Friedensschluß gehört und feiern die angekündigte Rückkehr aus dem Kriege von Giannetto, Sohn des Hausherrn, und rüsten fröhlich das Mahl; dazwischen vernimmt man eine zahme Elster im Käfig, die wiederholt den Namen „Pippo“, eines einfachen Bauernburschen im Dienste Fabrizios, ruft. Fabrizio vertraut seiner Frau Lucia an, daß er zufrieden wäre, wenn er Giannetto als Verlobten Ninettas sähe. Aber Lucia ist dagegen und beklagt den mangelnden Eifer des Mädchens und die Tatsache, daß sie jüngst eine silberne Gabel verloren habe.

Ninetta kommt mit einem Korb voller frischer Erdbeeren und wird von Fabrizio väterlich begrüßt. Der fahrende Händler Isacco kommt, um seine Waren anzubieten. Danach füllt sich die Szene. Das ganze Dorf begrüßt Giannetto, der Ninetta bewegt nach langer Trennung umarmt. Währenddessen stimmt Pippo ein Trinklied an. Danach geht Giannetto mit seinen Eltern fort, um einen erkrankten Onkel zu begrüßen, und Ninetta bleibt allein zurück, um den Tisch zu decken. In einem in Lumpen gehüllten Mann, der sich inzwischen genähert hat, erkennt sie ihren Vater, einen einfachen Soldaten. Er erzählt ihr, er sei desertiert, nachdem er wegen eines Streites mit seinem Hauptmann zum Tode verurteilt worden wäre. Während Ferrando das Vorgefallene erzählt, nähert sich der Bürgermeister, der, verliebt in Ninetta, die Gelegenheit, sie allein anzutreffen, benutzt, um ihr unziemliche Anträge zu machen. Ninetta weist ihn zurück, während Ferrando sich als Bettler ausgibt. Giorgio, der Schreiber des Bürgermeisters, überbringt diesem einen Steckbrief, in dem nach dem flüchtigen Ferrando gefahndet wird. Der Bürgermeister kann ihn ohne Brille jedoch nicht lesen. Ninetta versucht derweil, den Vater zu entfernen. Dieser übergibt ihr seine letzte Habe, sein silbernes Eßbesteck, mit der Bitte, es rasch zu verkaufen und das erlöste Geld für seine Flucht in einer alten Kastanie zu hinterlegen. Der Bürgermeister findet noch immer nicht seine Brille. Ninetta liest ihm deshalb den Steckbrief vor und verändert dabei die Kennzeichen ihres Vaters, die auf dem Blatt angegeben sind. Dann weist sie die Zudringlichkeiten des Bürgermeisters zurück, der sich nach einem Streit mit Ferrando wütend entfernt. In diesem Augenblick fliegt die Elster unbemerkt aus ihrem geöffneten Käfig über den Tisch und stiehlt einen silbernen Löffel.

Fortsetzung letzte Seite



P. Downing

# Rossini als Opernkomponist

„Gioia fisica del ritmo e del suono“

Rossini ist gewiß nicht der „Napoleon der Musik“, für den ihn viele Zeitgenossen hielten, zweifellos aber Italiens bedeutendster Komponist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen. Dank ihm, dem ganz Europa begeistert applaudierte, konnte Italien auf dem Gebiet der Oper seine Führungsrolle, die es an Frankreich zu verlieren drohte, nochmals erneuern. Als Komponist von opere buffe trat Rossini ein überaus reiches Erbe an. Paisiello, Piccinni und Cimarosa hatten die volkstümliche Gattung auf eine scheinbar nicht übersteigbare Höhe geführt. Und dies in allen drei Arten, in die sich die italienische komische Oper um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert teilte: in der durchweg komischen opera buffa bzw. „farsa“, in dem durch parti serie bereicherten dramma giocoso und im Rührstück, das in Piccinnis „Cecchina“ und Paisiellos „Nina“ zu Ruhm aufgestiegen war und sich bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein als sogenannte opera semiseria großen Anklangs erfreute. Rossini hat in allen drei Arten der komischen Oper komponiert: „L'Italiana in Algeri“ ist eine opera buffa reinsten Wassers, spritzig und in fast jeder Szene bis zum Grotesken komisch; „Il Barbiere di Siviglia“ ist ein typisches dramma giocoso (in „L'inganno felice“ und „Cenerentola“ sind ernste Teile noch häufiger); „La gazza ladra“ schließlich hat die Züge eines echten „Rührstücks“. Rossinis epochemachende Leistung auf dem Felde der komischen Oper besteht in der letzten Potenzierung der Gattungseigentümlichkeiten. Auf dieser äußersten, dabei erstaunlich mühelosen Anspannung der in der Gattung liegenden Kräfte und dem letztmöglichen Auskosten der Komik einer Situation beruht seine unverkennbare Ausdrucksweise.

Ist Rossini in der Komposition von opere buffe die stärkste Entfaltung der in der Gattung liegenden Kräfte, mithin ein triumphales Finale gelungen, so hat er dagegen die italienische opera seria von

Grund auf erneuert; hier darf er als derjenige Meister gelten, dem diese um 1810 verstaubte Gattung das Fortleben recht eigentlich verdankt. Die bedeutenden Spätneapolitaner hatten bereits manche Eigenheiten der opera buffa, vor allem solche der Form, in ihre serie übertragen. Rossini nun machte in der Formung seiner musikalischen Szenen zwischen einer opera buffa und einer seria überhaupt keinen Unterschied mehr. Er erreichte sogar in der seria einen höheren Grad der Verschmelzung der einzelnen Teile und Besetzungen zur musikalischen Szene als in der buffa.

Wahre Szenenkomplexe stellen viele Finali und Introduzioni dar; in beiden sind Soli, Ensembles und Chöre in Übereinstimmung mit den dramatischen Erfordernissen, zugleich aber unter Wahrung, z. T. Überbetonung der musikalischen Eigengesetzlichkeit (lange Kadenzten!) miteinander verwoben.

Kurz: Rossini ist in der Formung seiner opere serie durchaus fortschrittlich gewesen. Melodie und geschlossene Form gehörten für ihn eng zusammen. Dennoch hat er diese Form oft sehr gut dem Drama zu verbinden gewußt.

Bedeutsam in Rossinis Schaffen ist „*Elisabetta*“, weil der Komponist in dieser Partitur zum ersten Male sämtliche Koloraturen niedergeschrieben hat, ein Unternehmen, das E. Zanetti und andere Autoren mit Recht als eine Reform bezeichneten. Rossini wollte die Gesangslinie vor der Willkür der sie allzu häufig und oft unpassend kolorierenden Sänger bewahren. Wer Rossinis Melodien als koloraturenüberladen tadelt, sollte bedenken, daß auch die in der Partitur einfacher wirkenden Melodien eines Cimarosa durch die Sänger weidlich mit Koloraturen behängt worden sind, daß sich die Gesangssysteme der Partituren Rossinis zwangsläufig schwärzen mußten, als sämtliche gewünschten Verzierungen niedergeschrieben wurden. Er hat von „*Elisabetta*“ an in komischen und ernsten Opern manche Melodien geschrieben, die eine Dekolo-

rierung nicht vertragen, weil dann so gut wie nichts übrigbliebe. Gesänge wie Idrenos „*Là dal Gange*“ in der Introduziona der „*Semiramide*“ oder wie Cenerentolas „*Sprezzo quei don*“ im I. Finale der nach ihr benannten Oper sind melodisch substanzlos; anstatt einer serva ist die Koloratur die padrona jener Gesänge. Überwiegend befindet sie sich jedoch in der ihr zukommenden Magdrolle, selbst dann, wenn Rossini die Melodie für den heutigen Geschmack zu stark verziert, wie besonders in den Vaudeville-Finali (z. B. im II. Finale der „*Gazza ladra*“). Die Zeit Rossinis empfand anders, was es zu respektieren gilt. Immer in den preghiare und häufig in lyrischen Liebesarien hat Rossini die Koloratur indessen bewußt sehr sparsam verwendet. In solchen Gesängen verlaufen die Melodien in bisweilen sehr weit gespannten Bögen; die Phrasen sind eng miteinander verzahnt. Wahrhaft „geschlossen“ sind auch die Melodien sämtlicher Cabaletten. Rossini war ein zu vielseitiger Komponist, als daß man seinen Melodie-Stil, wie so oft in der ästhetischen Literatur, generell als „zerpflückt“ und „blumig“ bezeichnen dürfte. Ein weiteres, damit zusammenhängendes Fehltril steckt in der Behauptung, Rossini habe die Stimme als ein Instrument behandelt. In luftigen Fiorituren ist die Singstimme, obwohl höchst stimmgerecht eingesetzt, manchmal in der Tat ein Instrument, und es liegt in der Sache, wenn sie sich mit der konzertierenden Flöte oder Klarinette in die gleiche Motivil teilt. In den Melodien vom Schlage der Cavatine Lindoros in „*Italiana in Algeri*“ („*Languir per una bella*“) ist die Erfindung dagegen durch und durch „vokal“. Wenn hier das Instrument an der Melodie partizipiert (im Vorspiel), so im Willen, dem vokalen Vortrag nachzueifern, nach Kräften vox humana zu sein. In den von Brio überschäumenden Strette (besonders der Finali) geht es weder um das „vokale“ noch um das „instrumentale“ Prinzip, sondern um den Ausdruck der „*gioia fisica del ritmo e del suono*“.

## Rossini und die Restauration

Das 19. Jahrhundert ist musikalisch in seiner ersten Hälfte ebenso das Zeitalter Beethovens und Rossinis gewesen, wie es in seiner zweiten durch Wagner und Verdi geprägt wurde. So heftig aber die Kontroversen waren, in denen der Einfluß Wagners auf Verdi abwechselnd behauptet und geleugnet wurde, so schweigsam zeigten sich die Musikhistoriker angesichts der Gleichzeitigkeit von Rossinis 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. Zum anderen gehörte nach dem Urteil der Zeitgenossen, über das sich ein Historiker nicht ohne weites hinwegsetzen darf, die italienische Oper – als Opera seria, semiseria oder buffa – neben der deutschen Instrumentalmusik, der Symphonie und dem Streichquartett, zu den herausragenden, ästhetisch herrschenden musikalischen Gattungen des Zeitalters, eines Zeitalters, in dem die Wiener Klassik – die trotz Mozarts Opern vor allem als Klassik der Instrumentalmusik galt – nicht die Musikkultur als Ganzes repräsentierte, sondern eine bloße Teilkultur neben anderen darstellte. Schließlich standen gerade bei Mozart, der von Rossini ebenso bewundert wurde wie von Beethoven, Symphonie und Opera buffa noch ästhetisch gleichberechtigt nebeneinander, so daß zu fragen wäre, wie es möglich war, daß nach wenigen Jahrzehnten aus einer gemeinsamen Erbschaft Konsequenzen gezogen werden konnten, die so schroff divergierten, daß am Ende des Jahrhunderts den Ästhetikern, die der Idee eines „Zeitalters der deutschen Musik“ anhängen, ein Vergleich zwischen Beethoven und Rossini so absurd erschien wie einer zwischen Wagner und Offenbach.

Bezeichnete sich Rossini 1854 in einem Brief an den Grafen Fay als „letzten unter den Klassikern“, so wurde Beethovens Name bereits zu Anfang des Jahrhunderts von Zeitgenossen wie Reichardt und E.T.A. Hoffmann mit denen von Haydn und Mozart gekoppelt. Und wenn in der inneren Ungleichzeitigkeit ein Stück Gleichzeitigkeit verborgen liegt, das die äußere Zeitgenossenschaft weniger rätselhaft erscheinen läßt, so mußte es in der Form bestehen, in der sich Komponisten, die einerseits als „letzte Klassiker“ apostrophiert wurden und andererseits Gründer zweier ein Jahrhundert beherrschender „Kulturen der Musik“ waren, mit der Tradition auseinandersetzen. Ein aus der geschichtlichen Situation verständliches Moment, von dem man sagen kann, daß Beethoven es mit Rossini

teilte, war der Grad von Reflektiertheit, der sich in den kompositorischen Methoden und in der Beziehung zum musikalischen Material zeigte. Es ist, als wäre eine Unmittelbarkeit des Verhältnisses zur Musik, die um 1800 noch ungebrochen war, in der nachrevolutionären Zeit verlorengegangen. Rossini wie der späte Beethoven schrieben, pointiert ausgedrückt, Musik über Musik: Musik zweiten Grades. Musik zu machen, war gewissermaßen nicht mehr selbstverständlich: weder für Beethoven und Rossini noch später für Berlioz, Wagner oder Verdi, die sämtlich in Krisenjahre gerieten. Und so wenig Beethovens Verstummen um 1816 mit dem Rossini 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-grübelischen 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 Tonsetzes bestimmen.

Das entscheidende Moment in Rossinis Musik und der Wirkung, die von ihr ausgeht, ist nicht die Substanz, die ihr zugrunde liegt, sondern der Wirbel und Rausch, in den sie hineingezogen wird. Gerade aus nahezu nichtigen Anlässen und Ursprüngen erwächst – ähnlich wie später in den Possen von Labiche, in denen der Regisseur Peter Stein ein Stück Krankheitsgeschichte des 19. Jahrhunderts entdeckte – allmählich und unversehens eine Turbulenz, die in wachsendem Maße inmitten des Späßes, den sie entfesselt, katastrophische Züge annimmt, bis sie sich schließlich abrupt in ein Nichts auflöst, das nicht ganz geheuer ist.

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

Daß bei Rossini der Rhythmus gegenüber der Diastematik, die In-

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

Die Trivialität des melodisch-harmonischen Substrats, die Prägnanz des Rhythmus, die das Banale als Pointe erscheinen läßt, die unbekümmerte Simplizität des formalen Arrangements und die Unaufhaltsamkeit und Stringenz eines Crescendo, das die rudimentäre Thematik ergreift und in einen Wirbel hineinzieht, verhalten sich komplementär zueinander und bilden eine ästhetisch-kompositionstechnische

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

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 gehört dem Genre der musikalischen Comédie larmoyante an.) Und wenn Rossini in der Geschichte der Opera buffa ein Ende markierte – »Don Pasquale« (1843) von Donizetti ist ein „Nachzügler“, und Verdis einzige Opera buffa vor »Falstaff«, »Un giorno di regno« (1840), war ein Fiasko –, so setzte er in der Entwicklung der Opera seria, die um 1810 in Erstarrung und Verfall geraten war, einen neuen Anfang, der sich ein Jahrhundert lang, bis zu Puccini, als tragfähig erwies.

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

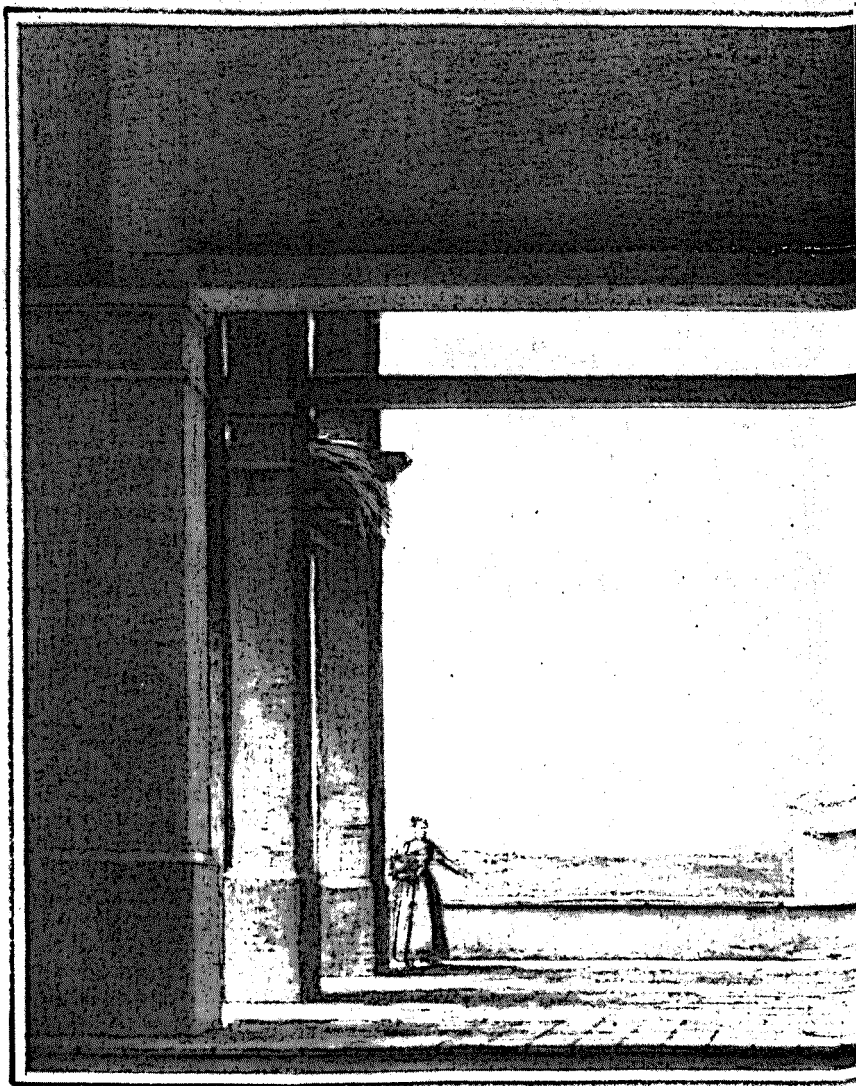
ein Komponist, der sich selbst als „letzten unter den Klassikern“ apostrophierte, in der Opera seria die „klassischen“ Stoffe aus der antiken Geschichte und Mythologie fast immer umging (»Semiramide« [1823] ist unter den späteren Opern die Ausnahme) und statt dessen zu Sujets tendierte, die nach den Begriffen des frühern 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 unvermischten 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 Traditon unterscheidet, ist ein forciertes 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, als Rossinis Musik nicht den Geist der Restauration, sondern den der Revolution heraushörte (»Tre Cenni Critici«, 1877). Durch Forcierung erhält die Opera buffa, deren Späße nicht mehr geheuer sind, sobald sie ins Extrem getrieben werden, einen dämonischen Zug, der einen Biedermann wie Ludwig Spohr, als er 1816 »L'Italiana in Algeri« hörte, erschreckte und abstieß.

Wird in der aggressiven, manchmal hart zugreifenden Rhythmik, in

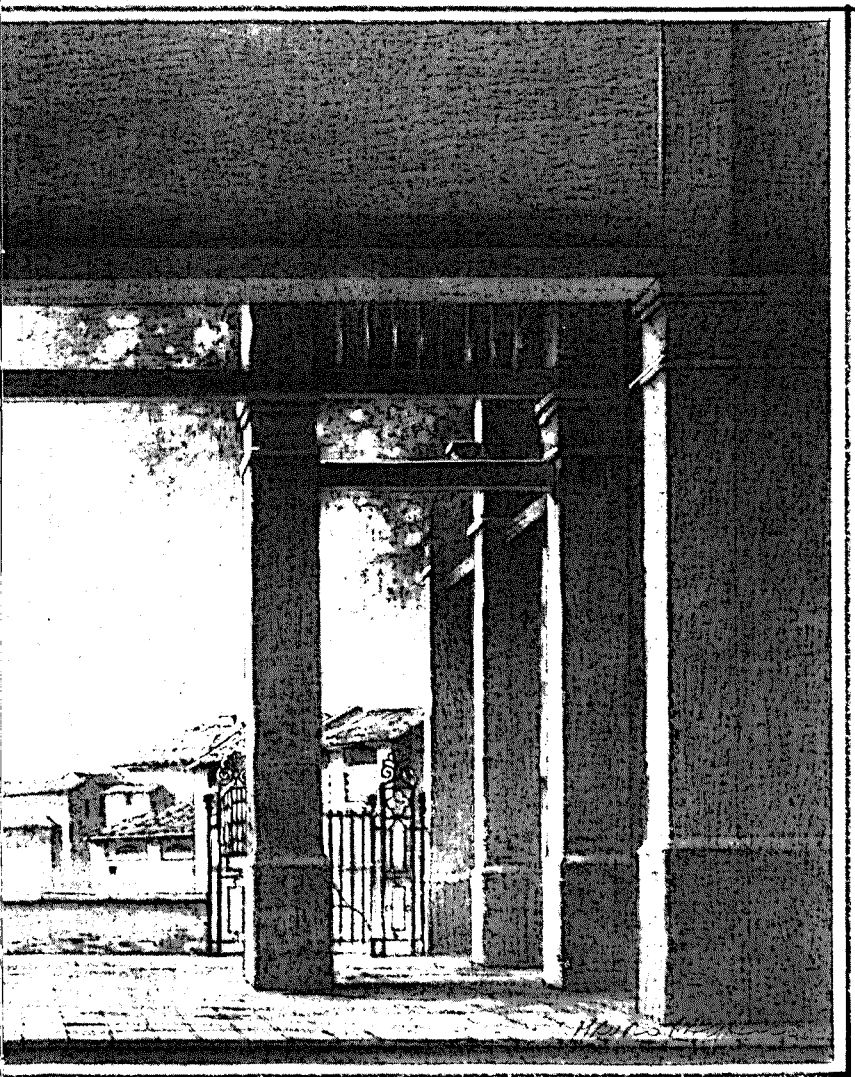
der man den Einfluß der französischen Revolutionsoper auf Rossini erkennen kann, eine gewisse innere Nähe der Opera buffa zur Opera seria fühlbar, so werden andererseits Merkmale der Opera buffa, die zu deren Spielcharakter gehören, von Rossini offenbar unbekümmert, als male er in entgegengesetzten Genres in gleichen Farben, auf die Opera seria übertragen. In Situationen, die von drückender Stimmung oder tragischem Pathos erfüllt sind, scheint manchmal, vor allem in den Caballetta, 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 psychoanalysieren, Rossinis Musik als Ausdruck der geschichtlichen Situation begreift, aus der sie hervorgeht, einer geschichtlichen Situation, die zugleich eine seelengeschichtliche war. Was in der Opera buffa als Fondierung 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 für 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 rühren sich: Das Possenhafte, das in der Turbulenz katastrophische Züge annimmt, und das Tragische, in dessen hoffnungslosen Augenblicken die Marionettenfäden sichtbar werden, an denen 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.



*1. und 2. Bild*

*Bühnenbildentwurf von Mauro Pagano*



# Die Opera semiseria zur Zeit Rossinis

Als Gioacchino Rossini 1810 auf der Opernszene erschien, gab es drei Typen italienischer Opern: die opera seria, die opera buffa und die „gemischte“, opera semiseria genannt. Musikwissenschaftler unseres Jahrhunderts, selbst solche, die sich auf Rossini spezialisiert haben, hatten bis vor wenigen Jahren keine klare Vorstellung von der Definition und von den charakteristischen Merkmalen der opera semiseria. Trotz der oft vagen Andeutungen in den Vorworten zu den Libretti gibt es keinen Zweifel, daß die opera semiseria zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre eigenen Inhalte hatte, die sich von denen der opera seria und der opera buffa wesentlich unterschieden. Letztere waren ja Nachkömmlinge bestimmter Prototypen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und hatten einige „Verunreinigungen“ eines ähnlichen Genres, der „comédie larmoyante“, ebenso erfahren wie auf einem speziellen Gebiet der Oper die „pièce à sauvetage“ („Rettungsoper“). Die neapolitanische Schule trug hauptsächlich zur Festlegung der Charakteristica dieses Typus bei, die man auch als „sentimental“ bezeichnete – ein Begriff, der von Rossini mindestens einmal benutzt wurde, als er von einem Werk Luigi Riccis sprach. Als er im Juni 1832 an Eduard Robert, den Direktor des Pariser Théâtre Italien schrieb, um ihm zu raten, welche Opern am besten für dieses Haus geeignet wären, beantwortete Rossini auch eine Frage so: „Chiara di Rosenberg“ ist sentimental, aber mir ist die Musik nicht geläufig.“ Offensichtlich wird hier das Adjektiv ausschließlich für den Gegenstand unserer Betrachtung benutzt, denn „Chiara di Rosen-

berg“ ist in der Tat ein typisches Beispiel für die opera semiseria. Es folgt dem Selbstverständnis der Inhalte aus dieser Zeit, Inhalte, die mindestens bis zum Erscheinen von Donizettis „Linda di Chamounix“ in Mode blieben und selbst danach noch mit nur wenigen Veränderungen der Grundelemente sich großer Beliebtheit erfreuten.

Das erste bezeichnende Element ist das Finale: Die opera semiseria hat im Grunde immer ein happy end, in dem eine unschuldige Person, meist eine Frau, die zu Unrecht verurteilt wurde, vor dem Schlimmsten, der Todesstrafe, gerettet wird. Daher ist das Gefängnis gewöhnlich zwangsweise der Hintergrund für die allerletzte Szene. Gerichtsszenen kommen auch sehr häufig vor (wir finden in der „Gazza Ladra“ sogar zwei, eine vorbereitende und eine öffentliche). Natürlich gibt es auch Gefangenenchöre, Züge der Verurteilten zusammen mit Soldaten und Kriegerern in ihrem ganzen Schlachtenschmuck. Den Hintergrund könnte man präzise als „feudal“ bezeichnen. Das Opfer gehört den unteren Klassen an, ist üblicherweise ein Bauer oder eine Bäuerin, der Verfolger ist meist ein Adliger oder ein Gutsbesitzer, der sein Auge auf das Mädchen geworfen hat (die jedoch einen aus ihrer eigenen Klasse liebt).

Es gibt neben dem Gefängnis noch mehrere obligatorische szenische Elemente in dieser volks- oder fabelartigen Handlung: den Dorfplatz, auf dem sich die Dorfbewohner versammeln, mit einem Schloß im Hintergrund, hoch über dem Ort (die Regieanweisungen in den Libretti verlangen dies fast immer). Eine Ausnahme finden wir in der „Gazza Ladra“: man sieht das Haus des Podestà nicht in der ersten Szene, doch ist es im Verlauf des ganzen Stückes stets gegenwärtig.

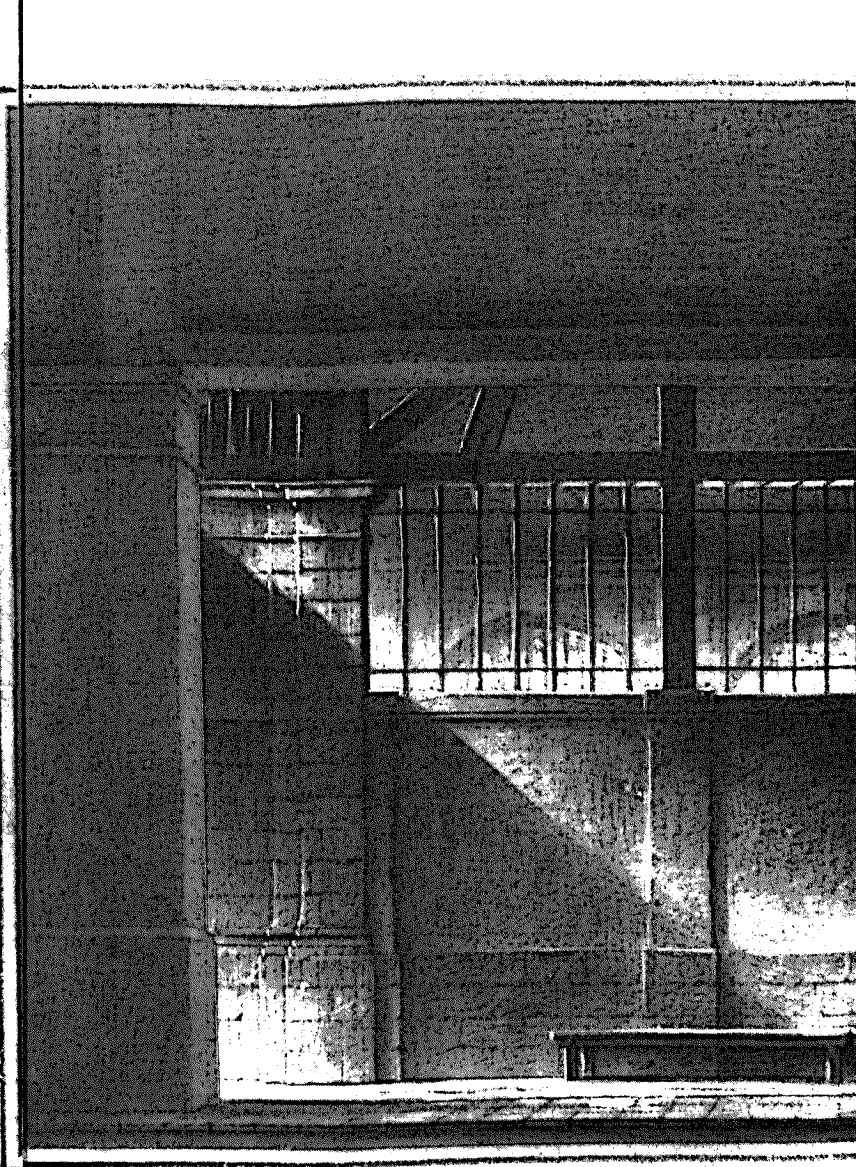
Hier werden die offenen theatralischen Elemente benutzt, um den dörflichen Charakter zu beschreiben; darum gibt es Toaste, Festta-

feln, Chöre feiernder Bauern, einen Krämer, der seine „Schnürbänder und Haken“ verhökert und dergleichen mehr. Aber all dies wird auch benutzt, um die Begierden des Adels lächerlich zu machen. Nicht selten geschieht es, daß ein Adliger oder ein Herrscher sich in Liebe ergeht, und man sich über ihn lustig macht. Der gierige und selbstzufriedene Hochgestellte protzt mit Zuversicht („Il mio piano e preparato“ beginnt der Podestà in „La Gazza Ladra“, „Siam chi siamo“, sagt der Marquis de Boisfleury in „Linda“) und wird nicht selten entlarvt als ein skurpelloser Gauner, der nur durch seine ungerechte legale Macht stark ist. Deshalb haben diese Aristokraten beinahe immer Auftrittsarien im Buffocharakter. Doch es gibt auch ein Streitduett wie das für Matilda und die Gräfin von Arco in Rossinis „Matilda di Shabran“. Wenn der Verfolger selbst nicht als lächerlich hingestellt wird, geschieht dies eben mit einem anderen Herrn. In den Libretti dieser Opern gibt es eine Hierarchie in Abstufungen von Adligen, Podestàs, Praefekten und anderen hochgestellten und distanzierteren Persönlichkeiten, Gestalten, die als Souveräne oder als eine andere Autorität dafür Sorge zu tragen haben, daß die Gerechtigkeit triumphiert.

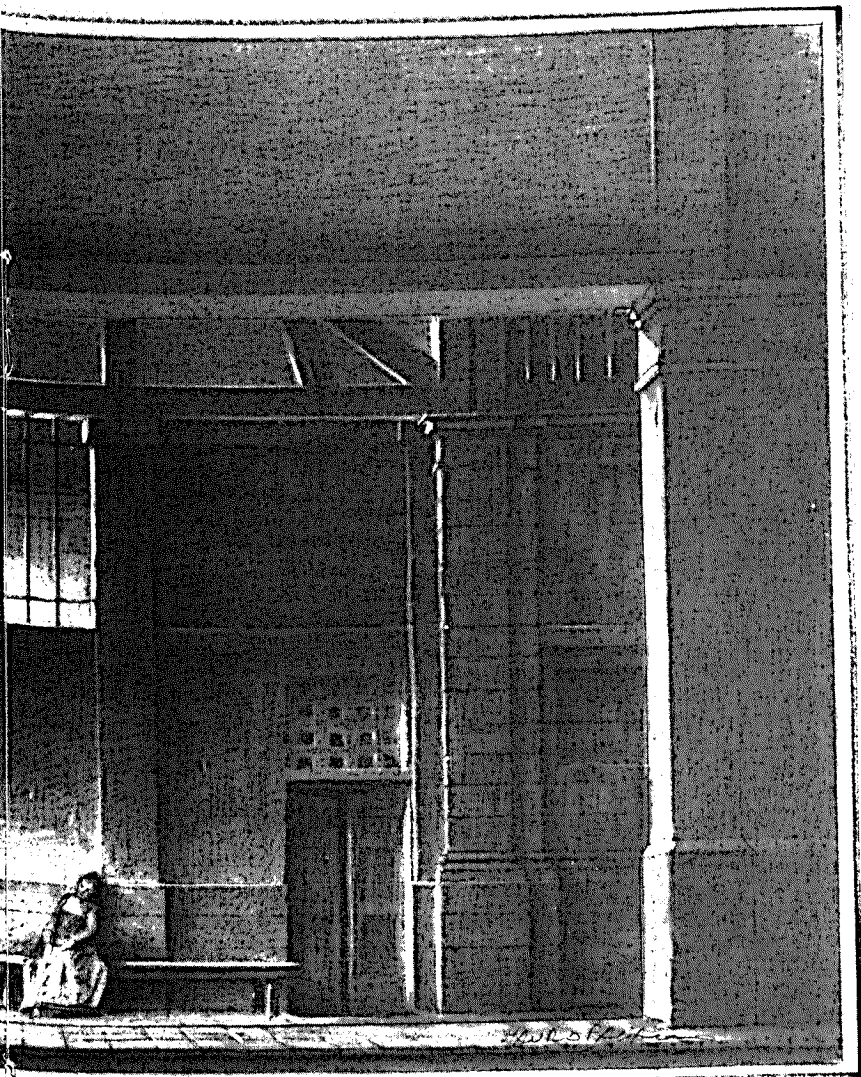
Auf der anderen Seite gibt es ebenso typische Figuren wie den schon erwähnten Krämer, auch den des Kerkermeisters (gewöhnlich mit einem guten Herzen, selbst wenn er oft bestohlen wird) und schließlich das Dorf-Original, das – mit unterschiedlichen Schattierungen – die gleiche Funktion hat wie in russischen Opern der Narr. Diese Person, häufig ein Contraalt, singt zu meist lustige Lieder oder Wiegenlieder, aber in entscheidenden Situationen greift er unbeabsichtigt in die Handlung ein und überbringt das „Urteil“ (ebenso zum Guten wie zum Bösen). Pippo in „La Gazza Ladra“ ist typisch für diese Person; ihre Gegenfigur ist Pierotto in „Linda“. Diese Personen sind fast immer Waisen.

Der Chor schließlich besteht aus jubelnden Bauern oder, wie schon erwähnt, aus Gruppen, die um verurteilte Gefangene lamentieren oder für sie beten. Es gibt tatsächlich sehr viel mehr Beterei in der semiseria als in jeder anderen Art Oper. In der opera seria gibt es eine Schlacht der Furien, in der opera buffa die der Verschwörer, und in der opera semiseria läuten die Glocken und wird der Himmel angerufen.

Dies sind die Elemente des Librettos, die mit gehörigen Variationen in jeder semiseria aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vorkommen. Sie sind die Strukturen des Librettos, mit denen die musikalischen korrespondieren – wenigstens bis zu einem gewissen Punkt. In Wirklichkeit gibt es keine Oper, die zu ernstesten Szenen komische nebenherlaufen läßt, dies bleibt der Musik vorbehalten, vielmehr mischen sich die Elemente. Und das geschieht meist mit Hilfe der pathetischen Komponente. In den Anfängen des 19. Jahrhunderts brüsteten sich die Neapolitaner mit einem Meister des pathetischen Genres, mit Paisiello. „Nina la pazza per amore“ und einer der Akte in „La Molinara“ sind dafür bezeichnend. So finden wir in den Partituren zu diesen Opern Kernstücke wie Pastorales, zahlreiche Andantes, Dudelsäcke, Leierkästen, ländliche Musik und Taktarten wie den  $\frac{6}{8}$ , häufiger noch den  $\frac{3}{4}$  und, wie in „La Gazza Ladra“, den  $\frac{12}{8}$ . Und Rossini, der in seinen opere semiserie alle diese Ingredienzen akzeptiert, tut dies in seiner Musik sehr oft nur scheinbar. So wie er in seiner opera seria oft bestimmte Effekte der neapolitanischen Oper vernachlässigt, die dann bei Bellini und anderen auftauchen, so maßigt er die semiseria und gleicht sie anderen Operngenres an. Von all seinen Restaurierungsversuchen, die Oper betreffend, ist dieser noch heute der deutlichste und zugleich der am wenigsten verstandene.



. Bild



# Zur Entstehung der „Gazza Ladra“

Es steht außer Frage, daß ein Komponist, der in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lebte und der sich mit dem Komponieren von Buffo- und Seria-Opern einen Namen machen mußte, gleichermaßen auf den dritten Stil, die Semiseria, nicht verzichten konnte. Selbst Bellini, der der Freieste bei der Wahl der Stoffe war und den Buffostil vermied, debütierte mit einer Semiseria und kehrte später mit „La Somnambula“, in der das komische Element allerdings auf ein Minimum reduziert war, zu diesem Stil zurück. Die erste opera semiseria von Rossini war eine Farce (was zu der Zeit lediglich bedeutete, daß es sich um einen Einakter handelte) mit dem Titel „L'Inganno Felice“, die im San Mosé Theater in Venedig am 8. Januar 1812 uraufgeführt wurde. Das Libretto stammt von Giuseppe Foppa. In dieser Oper hat die tugendhafte Isabella die Annäherungsversuche des Herzogs Ormondo abzuwehren, den seine Niederlage rachsüchtig werden läßt. Er verklagt sie zu Unrecht. Vom Tode errettet und beschützt von dem Anführer der Bergarbeiter, wird, nach kom-

plizierten Verwirrungen der Handlung, ihre Unschuld schließlich bewiesen.

1815 wurde Rossini Direktor und, nach Stendhal, Despot des neapolitanischen Theaters. Damals zog er es vor, seine Kräfte in die opera semiseria zu investieren (mit Ausnahme von „La Gazetta“), aber später kehrte er zu der Komposition von Buffo- und Seria-Opern für andere italienische Theater zurück. Tatsächlich wurde 1815 „Toroldo und Dorliska“ (die Handlung ist fast identisch mit der von „Amor Coniugale“) in Roms Valle Theater uraufgeführt, während „La Gazza Ladra“ in der Scala in Mailand 1817 Premiere hatte und „Matilda di Shabran“ 1821 am Apollo Theater in Rom. Von diesen drei halbbernten Opern ist die erstere ein kurzes Werk und hält sich strikt an das klassische Handlungsschema, während die beiden anderen wegen der Vielzahl der Personen und des Umfangs der Musik zu den umfassendsten Werken Rossinis gehören.

Aber während „Matilda“ mit ihrer äußerst reichen Partitur sich auf gewisse Weise hinschleppt und mit ihren verzwickten Situationen Probleme aufwarf, kann „La Gazza Ladra“ sehr wohl als Rossinis Meisterwerk unter den Semiserie gelten. Es ist das Werk, in dem dieser Operntyp vollendet behandelt und vermittelt wird, auch dank dem Libretto Giovanni Gherardinis mit ganz bemerkenswertem Erfolg. Seine Position in der Werkliste Rossinis ist bezeichnend. „La Gazza Ladra“ wurde am 31. Mai 1817 in der Scala uraufgeführt, eben vier Monate, nachdem Rossini die opera buffa mit seiner „Cenerentola“ aufgegeben hatte. Rossinis Bemühungen galten danach fast ausschließlich der seria mit „Armida“ und „Mosè in Egitto“, zwei Werken, die bei Rossini einen großen Schritt vorwärts in seiner Behandlung dieses Operntyps bedeuten.

Rossini verließ Rom am 11. Februar 1817, wo er „La Cenerento-

la“ inszeniert hatte, und erreichte nach mehreren Aufenthalten in den ersten Märztagen Mailand. Hier wartete das neue Libretto auf ihn – wenn es wahr ist, war es ursprünglich für Paër bestimmt gewesen, der es zurückgewiesen hatte. Aber wir wissen, daß ein Handlungsabriß (eine Tatsache, die von den Rossini-Biographen bisher übersehen worden ist) für einen Preis eingereicht worden war, der vom RR Theater in Mailand dem besten Autoren für das in Musik zu setzende Drama „Avviso ai Giudici“ verliehen wurde. Es gibt tatsächlich einen Brief von Vincenzo Monti, einem Mitglied der Jury, geschrieben am 8. Mai 1816 an Angelo Petracchi, der ein sehr detailliertes Urteil über das Werk enthält. Der geschätzte neoklassische Schriftsteller notierte, wie in diesem Werk die Handlung mit Natürlichkeit und Klarheit entwickelt worden sei. Die Charaktere sind gut gezeichnet und klar gegeneinander abgesetzt. Die Situationen, in denen sich die tugendhafte NINETTA befindet, sind sehr wirkungsvoll, und heben zugleich die bösen Neigungen des lächerlichen Podestà hervor. Er fügt hinzu: „Vielleicht könnte der Charakter Giannettos resoluter sein und mehr militärischen Impuls besitzen, aber vielleicht habe ich Unrecht, und diese Art Stück verlangt gerade dies. Kurzum, das ganze Werk beeindruckt mich als gut gebaut und abgestimmt, abgesehen von einigen schwachen Momenten, die zu erklären in diesem Brief zuviel Zeit in Anspruch nehmen würde.“ Tatsächlich waren aber diese von Monti konstatierte Schwäche jene Züge, die die Erfordernisse der semiseria erfüllen. Der Autor des Textbuches, obgleich ein Neuling in der Opernwelt, war doch ein bekannter Philologe und Übersetzer und hatte dazu den Doktor der Medizin von der Universität in Pavia (er war 1778 in Mailand geboren und starb 1861). Neben seiner Tätigkeit als Librettist und Übersetzer war er der Erfinder einer Orthographie-Reform, die in jenen Tagen viel diskutiert wurde. So hatte es Rossini keineswegs mit einem leichtsinnigen

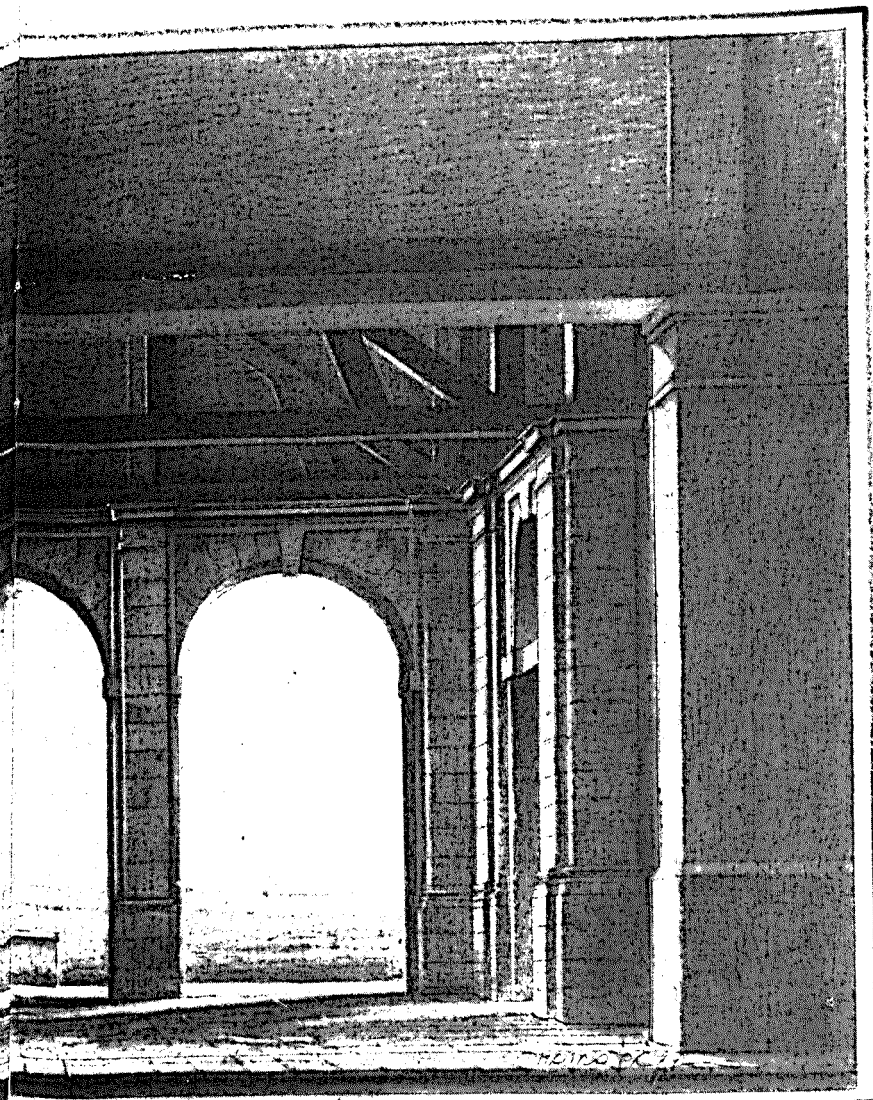
Bearbeiter von Opernstoffen zu tun, dessen „Avviso ai Giudici“ schon bereitlag. Die Handlung stammte von dem französischen Drama „La Pie Voleuse“, das zwei Jahre zuvor in Paris Erfolg hatte, und war ein mélo-historique (das heißt ein auf Tatsachen basierendes Stück, die man in den Gerichtsakten fand, die aber schon von vielen Elementen der Legende umspinnen waren).

Ein unbekannter Schriftsteller, T. Badouin d'Aubigny, hatte den Text an den Direktor eines Pariser Theaters, Louis Charles Caignez, geschickt, der ihn umgeschrieben und (unter Angabe der beiden Autornamen) am 25. April 1815 am Théâtre de la Porte St. Martin aufgeführt hatte. Caignez mit dem Spitznamen „Racine der Boulevards“ hatte offensichtlich eine Geschichte im Volksgeist geschrieben, aber im Hinblick auf die übliche Anlage der italienischen semiseria wurde das Ganze nun leichthin in Richtung auf den Mittelstand verschoben, was damals in Paris offensichtlich die herrschende Geschmacksrichtung vorschrieb.

Darum gibt es im Libretto keinen Adel, nur einen Podestà (Bürgermeister). Die Gestalt Fabrizio's ist interessanter. Hier ist ein reicher Gutspächter, der die primitive Landbevölkerung, die wir aus anderen semiserie kennen, eher adelt, und der auf diese Weise die sozialen Unterschiede eher verwischt erscheinen läßt. Aber dies sind unwesentliche Details. In der Librettoversion behält das Werk den Fabelcharakter dieses Genres. Nicht zuletzt waren es gerade die Charakteristica der Mittelklasse (die keinen Einfluß auf die Musik hatten), die Radiciotto dahin brachten „La Gazza Ladra“ als realistisches Schauspiel zu betrachten. Obendrein war der Librettist Giovanni Gherardini geschickt im Steigern der Effekte, ohne sie zu übertreiben, wenn er Elemente der Handlung, die im häufigen Wechsel der Auf- und Abgänge leicht unzusammenhängend hätten werden können, miteinander verband.

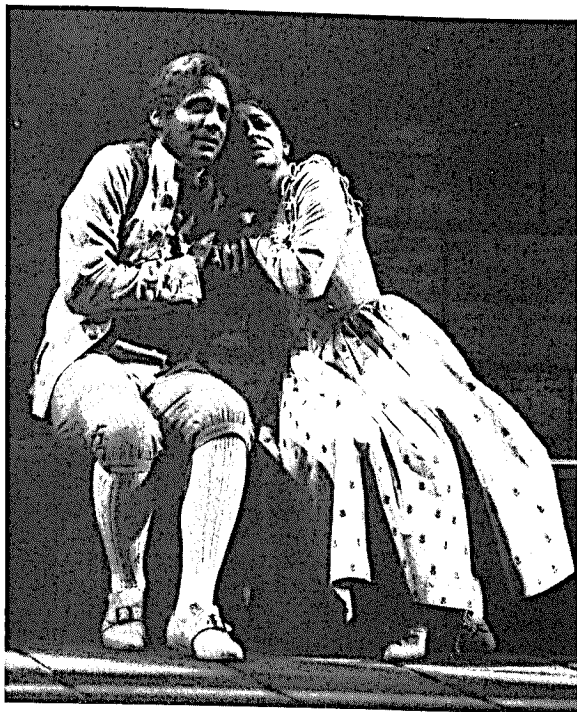


5. Bild





*Ileana Cotrubas*

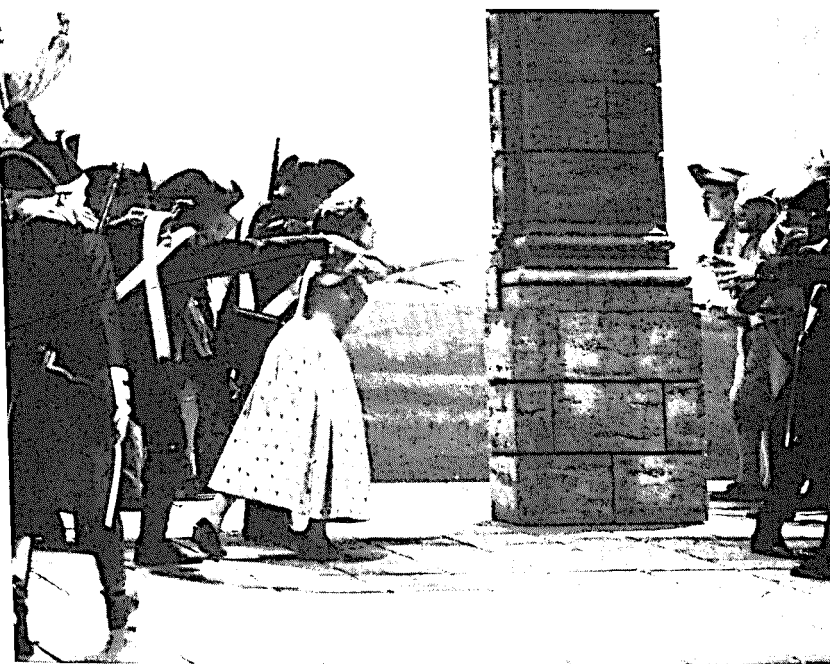


*Ileana Cotrubas  
David Kuebler*

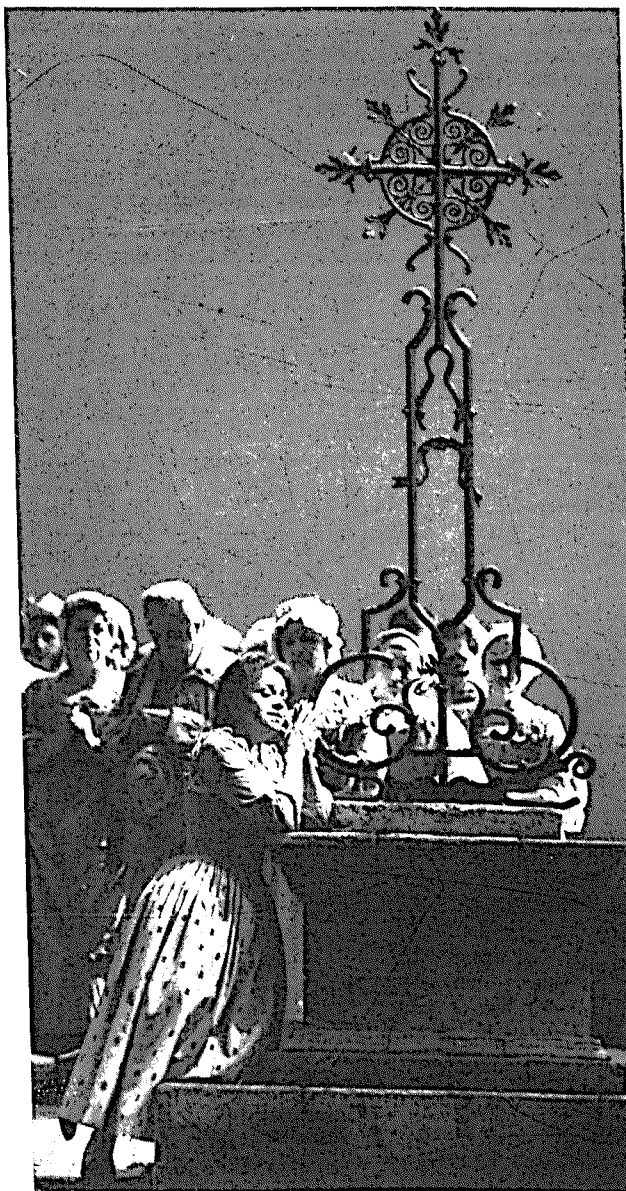


*Alberto Rinaldi*





*Ileana Cotrubas, Brent Ellis*



*Ileana  
Cotrubas*

# Stendhal über die Uraufführung der „Gazza Ladra“

Der französische Schriftsteller Stendhal (sein Name war eigentlich Henri Beyle) lebte von 1783–1842 und ist insbesondere durch seine Romane „Le rouge et le noir“ (Rot und Schwarz, 1830), „Lucien Leuwen“ (1834–1835), „La Chartreuse de Parme“ (Die Kartause von Parma, 1839) berühmt geworden. Seine Romanfiguren sind wirklichkeitsnahe Personen, vermittelt einer differenzierten psychologischen Analyse dargestellt. Der Autor deckt die tieferen gesellschaftlichen Hintergründe.

Als Offizier und späterer kaiserlicher Beamter nahm Stendhal an den Feldzügen Napoleons teil, den er als „homme supérieur“ bewunderte. Er lebte jahrelang in Italien, davon 1814–1821 in Mailand und war somit gut vertraut mit den dortigen politischen und kulturellen Verhältnissen, vor allem, soweit sie das Musikleben betrafen. Dieses Interesse bewog ihn, eine Reihe musikliterarischer Bücher zu verfassen wie „Vie de Mozart“ (1814), „Vies de Haydn, Mozart et de Metastasio“ (1817) und schließlich „Vie de Rossini“ (1824).

Obwohl Stendhal keine musikalische Ausbildung erhalten hatte, besaß er doch eine intuitive Einfühlungsgabe für den künstlerischen Bereich. Zudem unterhielt er ständig gesellige Verbindungen mit Künstlern, Literaten, Musikern und war eifriger Besucher von Opernaufführungen. Hierüber äußert er sich einmal: „Ich hatte kaum Kenntnis von Noten, sagte mir aber, daß sie dazu dienen, bestimmte Ideen wiederzugeben, und daß das wichtigste ist, diese Ideen überhaupt zu haben. Ich bin auch jetzt der Überzeugung, daß mir diese durchaus zur Verfügung stehen.“ („Vie de Henry Brulard“)

In „Vie de Rossini“ werden nicht nur die Opern des Komponisten behandelt, vielmehr findet sich hier eine breit entfaltete Geschichte der zeitgenössischen italienischen und französischen Musik mit treffenden Bemerkungen über die damaligen kulturellen Verhältnisse. Das Buch erschien zunächst in englischer Übersetzung in London, dann in Paris; es beinhaltet die bis zum Jahre 1819 aufgeführten Opern. Nach Stendhals Tod wurde die Biographie von den Pariser Verlegern für die Neuausgabe von 1854 weitergeführt. Sie umfaßt also auch die letzten seiner Werke wie die Oper „Guillaume Tell“ (1829) und das „Stabat mater“ (1842).

Nikolaus Schwarz

„La Gazza Ladra“ gehört zu Rossinis Meisterwerken. Er komponierte die Oper im Jahre 1817 in Mailand für die sogenannte „primavera“, die „Frühlings-Spielzeit“. Diese stagione beginnt am 10. April, die Herbst-Spielzeit am 15. August und die Karnevals-Saison am 26. Dezember.

Die vierzehn Jahre dauernde Herrschaft eines großen Mannes (Napoleon) machte aus Mailand den geistigen Mittelpunkt Italiens. Zum Publikum zählten 1817 noch vier- bis fünfhundert überdurchschnittlich gebildete Persönlichkeiten – der Rest der durch Napoleon für den Beamtenstand seines italienischen Königreichs berufenen Personen. Diese ehemaligen Beamten waren keineswegs einig mit der Begeisterung der Zuhörerschaft von Neapel, wo Rossini stürmisch gefeiert worden war. Sie kamen vielmehr zur Premiere in die Scala, um beim kleinsten Mißfallen den Komponisten des „Barbier von Sevilla“, der „Elisabetta“ und des „Otello“ erbarmungslos auszupfeifen. Rossini hatte hiervon Kenntnis und fürchtete sich vor dieser Stimmung.

Es kam jedoch zu einem überrasgenden Erfolg. Das Stück hatte furore entfacht, die Zuhörer tobten und schrien, sie feierten den Meister mit größter Ausgelassenheit.

Ich wohnte selbst der Uraufführung in der Scala bei. Sie war eine der eindrucksvollsten und glänzendsten Erfolge, die ich je erlebt habe. Die Oper behauptete sich dann fast drei Monate im Spielplan.

Bei der Besetzung der Solisten war Rossini von Glück begünstigt. Galli war damals im Besitz der schönsten Baßstimme Italiens, sie war kraftvoll und nuancenreich. In seiner Darbietung des alten Soldaten Fernando hätte er den Vergleich mit Kean oder De Marini bestehen können. Frau Belloc mit ihrer prachtvollen Stimme sang die Partie der armen Ninetta und spielte äußerst reizvoll. Ich erinnere mich an ihre Ausstrahlung von Vornehmheit und Dignität. Ihre Ninetta war keineswegs ein bescheidenes Dienstmädchen, sondern die Tochter eines tapferen Soldaten, die infolge des unglücklichen Schicksals ihres Vaters gezwungen worden war, sich Arbeit zu suchen. Der sympathische Tenor Monelli verkörperte den jungen Soldaten Giannetto, und Boticelli gab den reichen Bauern Fabrizio Vingradito. Der nichtswürdige Bürgermeister war mit dem Baß Ambrosi, der eine herrliche Stimme und gutes Rollenverständnis mitbrachte, hervorragend besetzt. Fräulein Galianis spielte den Pippo, eine Hosenrolle, schlichtweg bezaubernd, so daß das Duett mit Ninetta im II. Akt zu einem Erlebnis wurde. Die ersten zwanzig Takte der glänzenden Ouvertüre waren ausreichend, um die Herzen der Mailänder zu erwärmen; noch vor dem Ende des ersten presto war das Publikum überwältigt – alle sangen mit.

Die Kavatine der Ninetta zeigt denselben blendenden Einfall wie das Vorspiel. Rossini war vielleicht nie so glänzend und zugleich seiner Textvorlage so treu. Die Arie erinnert an den kraftvollen Stil von Cimarosa, dazu jedoch mit einem Schwung, der bei Cimarosa kaum anzutreffen ist.

Das Finale des ersten Aktes zeigt viel Bewegung; die Aufmerksamkeit der Zuhörer wird durch die zahlreichen Auftritte und Personenwechsel ständig auf neue Weise geweckt. Es gibt viele Soli und spannende kleine Ensemble-Gruppen, die im Gesamtbild vortrefflich zu inszenieren sind. Der Text ist nicht schlecht. – In Neapel hätte man dieses Finale als zu langatmig empfunden, die unbefangeneren Mailänder hingegen waren voll Bewunderung. Ich schließe mich der Meinung der braven Mailänder an. Der erste Akt erinnert mich an die Heiterkeit, die Haydn im „Herbst“ der „Vier Jahreszeiten“ mit der Fröhlichkeit des Winzerfestes zum Ausdruck bringt.

In Frankreich können wir jeden Abend zwischen zehn verschiedenen Möglichkeiten der Unterhaltung wählen; in Italien bietet sich nur eine einzige an: die Musik. In Paris bedeutet ein großer Theatererfolg eigentlich nichts anderes als die Begierde des Publikums zu stillen, sein Urteil über irgendein Stück zu fällen, das monatelang im Mittelpunkt der Diskussion gestanden hat; man drängt ins Theater, um Stellung zu nehmen, nicht, um sich zu begeistern oder zu weinen! Bei den Mailändern ist das Gegenteil der Fall: nach dem ersten Finale der „Gazza Ladra“ sah man Begeisterung und Tränen.

Der zweite Akt enthält beängstigende Augenblicke bei Ninettas Erscheinen vor den Richtern und bei der Verlesung des Todesurteils. Besonders auch ist die großartige Szene zwischen Vater und Tochter eine der hinreißendsten der modernen italienischen Oper und des Schaffens von Rossini überhaupt. Sie endet würdevoll: „Ah! neppur l'estremo amplesso, questo è troppa crudeltà.“ – Gut ist der Chor des Volkes, während Ninetta von den Gendarmen zur Richtstätte geführt wird. In Italien, wo die argwöhnische und erbarmungslose Tyrannei (das Gegenteil von der Herrschaft Ludwig XVI.) das Aufkommen von harten Gefühlen nicht duldet, schreitet der Scharfrichter mit Soldatenmütze neben Ninetta und stützt sie nach dem Gebet. In der Scala war das Bühnenbild düster und hintergründig, aber doch ansehnlich genug, um das traurige Geschehen etwas zu mildern. Im Pariser Theater „Louvois“ dagegen, wo ich eine Aufführung der Oper sah, war die Inszenierung hübsch und heiter; zusätzlich schwebten zwischen den Wolken einige Bäume, die gar nicht in der Erde wurzelten . . .

## 2. Bild: Hof im Hause Fabrizios

Ninetta verkauft das vom Vater erhaltene Besteck an Isacco. Dann will sie hinausgehen, um das Geld in die Kastanie zu legen; Fabrizio, Lucia und Giannetto kehren jedoch in diesem Augenblick mit dem Bürgermeister, den sie unterwegs getroffen haben, zurück. Lucia stellt ihren Sohn dem Bürgermeister vor. Sodann zählt sie die Bestecke und stellt fest, daß wieder ein Löffel fehlt. Der Bürgermeister beginnt sofort mit einem Verhör und betont dabei, daß das herrschende Kriegsrecht Diebstahl und Plünderung mit dem Tod bedrohe. Dann entdeckt er, daß Ninetta die Tochter des gesuchten Deserteurs ist. Er findet das Geld aus dem Verkauf von Fernandos Besteck bei Ninetta und läßt Isacco rufen. Der erzählt, daß ihm das Mädchen ein Silberbesteck verkauft habe. Der Bürgermeister läßt daraufhin Ninetta unter dem Protest der Dorfbewohner von den Soldaten ins Gefängnis abführen.

## 3. Bild: Gefängnis im Keller des Rathauses

Der Gefängniswärter Antonio holt Ninetta aus ihrem Kerker, um sie frische Luft atmen zu lassen. Sie bittet ihn, Pippo zu rufen. Giannetto gelingt es, von Antonio die Erlaubnis zu bekommen, mit ihr zu reden. Dem Jungen erklärt Ninetta ihre Unschuld, aber sie sagt auch, daß sie sich nicht verteidigen könne, ohne eine Person zu denunzieren, die schon vom Schicksal schwer geschlagen worden sei. Als der Bürgermeister kommt, entfernt sich Giannetto eilig mit dem Versprechen, alles zu tun, um sie zu retten. Der Bürgermeister bedrängt erneut Ninetta und verspricht ihr Freispruch und Freiheit, wenn sie ihm zu Willen sei. Ninetta weist den Bürgermeister zurück, der sich beim Klang der Trommeln entfernt, die den Beginn der Gerichtssitzung verkünden. Pippo kommt zu Ninetta, die ihn bittet, ihr 3 Scudi zu leihen und sie in der Kastanie zu verstecken. Als Pfand gibt sie Pippo ihr goldenes Kreuz und bittet ihn, ihren Ring Giannetto zu überbringen. Ihrer Verurteilung gewiß, nimmt sie bewegt von Pippo Abschied.

## 4. Bild: Hof im Hause Fabrizios

Lucia ist von Reue und Zweifeln an der Schuld Ninettas geplagt. Fernando tritt ein, verängstigt, weil er noch nicht das für die Flucht notwendige Geld gefunden hat und erfährt, was seiner Tochter widerfahren ist. Er überwindet seine Angst, entdeckt und als Deserteur hingerichtet zu werden. Er will sich stellen, um seine Tochter zu retten.

## 5. Bild: Rathaussaal

Ein Militärgericht spricht über Ninetta gemäß dem herrschenden Kriegsrecht das Todesurteil aus. Die Männer des Dorfes, von den Soldaten in Schach gehalten, müssen hilflos dabei zusehen. Fernando schafft sich Platz in der Menge und stellt sich, vergeblich um das Leben seiner Tochter flehend. Der Spruch des Kriegsgerichts ist schon gefällt. Ninetta wird auf den Richtplatz geführt, Fernando in den Kerker.

## 6. Bild: Dorfplatz

Ernesto, Soldat und Kamerad Fernandos, bringt die Nachricht vom Friedensschluß und sucht den Bürgermeister, um ihn wissen zu lassen, daß Fernando durch eine allgemeine Amnestie anläßlich des Friedensschlusses begnadigt und frei sei.

Nachdem Pippo das Geld in der Kastanie versteckt hat, zählt er, wieviel ihm noch verblieben ist. Ninettas Kreuz legt er beiseite. Antonio und Giorgio kommen nach Ninettas Verurteilung aus dem Gericht. In diesem Augenblick kommt die Elster geflogen, stiehlt das Goldkreuz und fliegt in ihr Versteck auf dem Rathausurm. Pippo und Antonio stürzen hinauf, um das Kreuz wiederzubekommen. Ninetta wird von den Soldaten zum Richtplatz geführt. Das ganze Dorf folgt ihr in langem Trauerzug, nachdem sie ihr letztes Gebet gesprochen hat.

Pippo und Antonio haben inzwischen den Turm erstiegen. Dort finden sie im Versteck der Elster nicht nur das Kreuz wieder, sondern auch das angeblich von Ninetta gestohlene Silberbesteck. Pippo läutet die Glocke, während Fabrizio und Giannetto mit dem Gesinde laufen, um die Hinrichtung zu verhindern. Aufgebracht über das Läuten kommt der Bürgermeister. Lucia erklärt ihm Ninettas Unschuld. Da hört man eine Gewehrsalve. Alle fürchten, daß die Hinrichtung vollzogen worden sei, aber Jubelschreie künden die Errettung Ninettas an. Die Soldaten hatten aus Freude in die Luft gefeuert. Die befreite Ninetta wird herbeigetragen, gefolgt von dem ganzen Dorf, das ihr zjubelt. Ninetta aber ist traurig über das Schicksal, dem sie den Vater noch ausgeliefert glaubt. Doch infolge der Amnestie ist Fernando befreit und kommt mit Ernesto, der dem Bürgermeister die Friedens-Nachricht überbringt. Lucia willigt in die Heirat Giannettos mit Ninetta. Alle feiern Ninettas Rettung und den Frieden. Nur der Bürgermeister bleibt von der allgemeinen Freude ausgeschlossen.

### Textnachweise

Friedrich Lippmann aus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd. 13, Bärenreiter Verlag Kassel 1964 – Carl Dahlhaus aus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion Wiesbaden 1980 – Alberto Zedda aus dem Beiheft zur Schallplatteneinspielung der Oper durch Phonit Cetra, ins Deutsche übertragen von Claus H. Henneberg – Stendhal aus: Vie de Rossini, Paris 1824. Deutsche Übertragung von Nikolaus Schwarz.

### Abbildungen

Umschlag: Fotografik von Paul Leclair – Rossini zur Zeit der Komposition von „La Gazza Ladra“ aus: G. Radiciotti, Tivoli 1929 – Bühnenbildentwürfe: Mauro Pagano – Fotos: Paul Leclair.

Herausgegeben von der Oper der Stadt Köln  
Intendant Prof. Dr. Michael Hampe  
Zusammengestellt und grafisch gestaltet von Irmgard Scharberth  
für die Inszenierung von Michael Hampe  
Premiere am 30. Mai 1984  
Herstellung: Druck- + Verlagshaus Wienand, Köln

Reto Müller, Köln 2. Juni 84  
DM 1,50

Oper der Stadt Köln

