

„Combinammo l'ossatura . . .“ Voltaire und die Librettistik des frühen Ottocento

von Sabine Henze-Döhring, Rom

Durch das musikhistorische Interesse an grundlegender Forschung auf dem Gebiet der Librettistik einerseits und das Einbeziehen von sogenannten Gebrauchstexten in literaturwissenschaftliche Untersuchungen andererseits ist die Beziehung zwischen Libretto und literarischer Vorlage Thema komparatistischer Analysen geworden. Für das frühe Ottocento sind vor allem die „fonti letterarie“ der Opern Gioachino Rossinis in zahlreichen, im *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* erschienenen Aufsätzen nachgewiesen und mit den entsprechenden Libretti verglichen worden¹. Die Praxis, die Opernstoffe nicht zu „erfinden“, sondern „ossature“ nach bereits vorhandenen Texten zu entwerfen, weiterhin – wie den Aufführungsverzeichnissen der Theater zu entnehmen – zeitweise ganz bestimmte Dramen oder Prosadichtungen zu bevorzugen, läßt darauf schließen, daß die Librettisten ihre Vorlagen gezielt und mit einem besonderen literarischen Interesse auswählten. Vergegenwärtigt man sich jedoch anhand einiger der wenigen authentischen Zeugnisse zu diesem Problembereich, den Briefen Gaetano Rossis an Giacomo Meyerbeer², die Verfahrensweise, die bei der Anverwandlung der literarischen Texte für die Opernkomposition zugrunde gelegt wurde, dann ist zu bezweifeln, ob die dichterische Intention hierfür noch von Belang war. Rossis Beschreibung am Beispiel eines mit Meyerbeer geplanten Projekts, wie er schon bei der Lektüre das Handlungsgerüst zu konzipieren beginnt, läßt vielmehr einen rein handwerklichen, pragmatisch auf die Operaufführung bezogenen Umgang mit der Vorlage erkennen:

Io l'ho finalmente questa sospirata „Matilde“. – La leggo, ma non la divoro acciò mi rimangono impresse tutte, fino le espressioni, ch'io però raccolgo in un foglio, cominciando dal primo capitolo, e in prosecuzione: marco gli avvenimenti, e segno nell'angolo il numero del foglio in cui è descritta tale, e tale azione: – Così mi resta anche tutto sott'occhio, come un quadro, per poter conformare la mia ossatura, e per trovar subito situazioni, e parole³.

Eine komparatistische Untersuchung sollte nicht darauf beschränkt sein, Spuren der Dichtung im Libretto aufzuweisen, zu fragen, ob und mit welchen gattungsspezifischen Mitteln „Literatur“ der Oper zugeführt wird; sie müßte darüber hinaus zu klären versuchen, inwieweit die Tatsache der Adaptation für das „Endprodukt“ überhaupt von Relevanz ist und die Ergebnisse für die Opernanalysen fruchtbar gemacht werden können.

Die Beschränkung auf Tragödien Voltaires und die ihnen korrespondierenden Libretti ist nicht allein in der Anfang des 19. Jahrhunderts zu konstatierenden Häufigkeit ihrer

¹ B. Cagli, *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini: Maometto II* (2 [1972], S. 10–32); *Bianca e Falliero* (1 [1973], S. 8–22). G. Carli Ballola, *Lettura dell'„Ermione“* (3 [1972], S. 12–19). Ph. Gossett, *The Tragic Finale of Rossini's Tancredi* (1–3 [1976]). P. Isotta, *Da Mosè a Moïse* (1–3 [1971], S. 87–117). S. auch P. L. Petrobelli, *Balzac, Stendhal e Rossini*, in: *Annuario del Conservatorio di Musica G. B. Martini*, Bologna 1970, S. 205–219.

² Die Briefe sind ediert in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von H. Becker, Bd. 1, Berlin 1960.

³ Ebd., S. 474.

Verwendung als Vorlagen begründet⁴; Interesse kommt einer vergleichenden Betrachtung vor allem wegen des spezifischen literarischen Charakters der Voltaireschen Dichtung zu. Als in Szene gesetzte Träger religiöser und moralischer Wertvorstellungen aus dem Geist der Aufklärung scheinen diese Dramen spontan ungeeignet, Stoffe für eine Gattung zu liefern, die tendenziell mit immer weniger Worten die Essenz der Handlung herauszuarbeiten trachtete⁵.

Unter Zugrundelegung des oben formulierten Fragenkomplexes und mit Rücksicht auf das im zitierten Brief beschriebene praktische Verfahren Rossis wird die vergleichende Interpretation dreier Tragödien mit den entsprechenden Textbüchern nicht allein auf das „Ob“ und „Wie“ der Transformation des dramatischen Gehalts zielen, sondern auch – ganz am Handwerk orientiert – die Arbeitsweise des Librettisten zu rekonstruieren versuchen. Da von Rossi bekannt ist, daß er die französische Dichtung nicht im Original, sondern in italienischen Übersetzungen gelesen hat⁶, scheint es sinnvoll, die Analyse jeweils auf der Basis dreier Texte: Original, Übersetzung und Libretto anzulegen⁷.

Tancredi – Tancredi

Die Aktion der 1760 uraufgeführten Tragödie steht im Kontext der Besetzung Siziliens, das im Jahre 1005 im Westen (Palermo und Agrigent) von den Sarazenen, im Osten (Messina) von Byzanz okkupiert wurde; allein Syrakus – im 9. Jahrhundert ebenfalls von den Sarazenen erobert – konnte sich behaupten, drohte aber seine Freiheit aufgrund bürgerkriegsähnlicher, das kämpferische Potential schwächender Auseinandersetzungen zwischen einzelnen Familien der Stadt wieder zu verlieren. Hier setzt die Handlung ein, von deren Vorgeschichte zu erfahren ist, daß zu den Feinden Syrakus' einst fränkische Einwanderer gehörten, die inzwischen zwar verbannt wurden, deren Abkömmling Tancredi, in Diensten des Kaisers von Byzanz stehend, aber immer noch als Bedrohung empfunden wird. Es ist weiterhin zu erfahren, daß Tancredi am byzantinischen Hofe gemeinsam mit Aménaïde erzogen wurde, einer Tochter Argires aus Syrakus, die dieser aus Sicherheitsgründen dorthin geschickt hatte, und zwar wegen der erwähnten Bürgerkämpfe mit der Familie des Syrakusers Orbassan. Die Aktion beginnt mit Argires' Eröffnung des Plans, die Kampfkraft Syrakus' gegen die von Solamir geführten Sarazenen zu stärken, sich

⁴ Das nach E. Surian, *Prospetto cronologico (1800–1820) delle opere serie e semiserie rappresentate nei teatri di Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Parma, Roma, Torino, Venezia* (in: *Atti del convegno della società italiana di musicologia „Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo“*, September 1982) (Druck in Vorb., Olschki, Florenz) und F. Stieger, *Opernlexikon*, Teil I, Tutzing 1975, erstellte Verzeichnis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. *Adelaide di Guesclino* (Rossi/Mayr, Venedig: teatro la Fenice, 1. Mai 1799; Rossi/Gnecco, Florenz: teatro alla Pergola, autunno 1800); *Alzira* (Rossi/Manfroce, Rom: teatro Valle, 10. September 1810); *Maometto* (Romani/Winter, Mailand: teatro alla Scala, 28. Januar 1817); *Roma liberata* (?) (Ballani/Curci, Rom: teatro Alibert, primavera 1800); *Gli Sciti* (?/Niccolini, Mailand: teatro alla Scala, carnevale 1799; Rossi/Mayr, Venedig: teatro la Fenice, Februar 1800); *Semiramide* (Rossi/Rossini, Venedig: teatro la Fenice, 3. Februar 1823); *Tancredi* (Romanelli/Pavesi, Mailand: teatro alla Scala, 18. Januar 1812; Rossi/Rossini, Venedig: teatro la Fenice, 6. Februar 1813); *Zaire* (Botturini/Federici, Palermo 1799; Romani/Bellini, Parma: teatro Ducale, 16. Mai 1829; Romani/Gandini, Modena: teatro Ducale, 7. November 1829; Romani/Mercadante, Neapel, teatro San Carlo, 31. August 1831).

⁵ Vgl. dazu P. J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971, S. 194f.

⁶ Vgl. F. Cella, *Verso l'approdo romantico*, in: *La librettistica* (= *Storia dell'opera*, hrsg. von G. Barblan und A. Basso, Bd. III, 2), Turin 1977, S. 143–207, S. 174.

⁷ Nach folgenden Ausgaben wird zitiert: *Théâtre de Voltaire, édition stéréotype, d'après le procédé de F. Didot*, 12 Bde., Paris 1801, *Teatro francese tradotto, le tragedie di Voltaire*, prima edizione siciliana, 4 Bde., Palermo 1831/32; G. Rossini, *Tancredi*, Kl.-A. Ricordi, Mailand 1854 (PL. Nr. 26431–26462); *Maometto*, melodramma tragico in due atti, del Sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala, il carnevale dell'anno 1817, Milano: Giacomo Pirola, *Semiramide*, melodramma tragico in due atti, opera completa per canto e pianoforte, Ricordi. Mailand o. J. (= Edizioni economiche Ricordi).

mit Orbassan zu versöhnen und als Beweis des Friedensbündnisses ihm Aménaide zur Frau zu geben. Der Realisierung dieses Plans steht jedoch entgegen, daß Aménaide erstens das aus Angst erwachsene, taktische Kalkül ihres Vaters als ehrenrührig empfindet und zweitens Tancredi liebt. Aus diesem Grund läßt sie durch einen Sklaven einen Brief an Tancredi, dessen Namen sie aus Vorsicht jedoch nicht erwähnt, übermitteln, in dem sie ihn um Hilfe bittet. Dieser Brief wird in der Nähe von Solamirs Lager abgefangen und Aménaide des unter Todesstrafe stehenden Paktierens mit dem Feind angeklagt. Mit der Ankunft Tancredes in Syrakus kommt es zu jener tragischen Verstrickung der Ereignisse, deren Opfer Tancredi ist: Mag er, der unerkannt bleibt, zunächst dem Gerücht an die bevorstehende Hochzeit Aménaides mit Orbassan keinen Glauben schenken, so ist er von der Schuld Aménaides überzeugt, als sie ihm auch der Vater bestätigt, zumal Solamir schon in Byzanz – wenn auch vergeblich – um Aménaide warb. Unter der Bedingung, seine Identität nicht aufdecken und nicht mit Aménaide zusammentreffen zu müssen, verspricht er allein um der Ehre der Familie wegen Argire Aménaides Rettung, die nach herrschendem Recht möglich ist, wenn Tancredi aus dem Zweikampf mit Orbassan siegreich hervorgeht und die Schlacht gegen Solamir besteht. Aménaide erfährt von ihrer Chance, durch Tancredi vor der Hinrichtung bewahrt zu werden, ohne sich dem Freund erklären zu können, so daß Tancredi nach wie vor im Glauben bleibt, für eine Schuldige zu kämpfen. So tritt er verzweifelt und mit der Sehnsucht an, nach dem siegreichen Ausgang sterben zu dürfen. Aménaide, die beim Aufbruch des Heers ein kurzes Zusammentreffen erzwingt, schenkt er kein Gehör. Verbittert, daß der Geliebte nicht unbeirrt an ihre Treue glaubte, sich als „grand homme“ der öffentlichen Meinung nicht widersetzte, empfindet Aménaide eine Rettung durch Tancredi nur als Schmach. Indem Aménaide ihren Vater Argire über den wahren Sachverhalt in Kenntnis setzt, die Identität des unbekanntenen Retters aufklärt und ihre Liebe zu ihm gesteht, bekommt die Handlung einen letzten Impuls. Beschämt über die Großmut des Geächteten und schockiert über seine eigene Verblendung, eilt er – und mit ihm Aménaide – zum Kampfplatz, um Tancredi die Nachricht zu überbringen. Nach Orbassans Fall und der Niederlage der Sarazenen kann Tancredi diese, selbst schwer verwundet, nur noch sterbend empfangen, wissend – und darin liegt die moralische Dimension der Tragödie –, daß er, obwohl alle äußeren Indizien für ihn sprachen, innerlich versagte, und zwar in dem Moment, als er von seiner „devise“ – „l’amour et l’honneur“ – abwich und seine Liebe verriet.

Die historische Situation bildet nunmehr den Ausgangspunkt für die Aktion und einen Personenkonflikt, der sich im dramatischen Entwicklungsprozeß zu verselbständigen beginnt, so daß die ausschweifenden Mono- und Dialoge über das eigentliche Thema – Ehre und Pflicht, Liebe und Treue – einen zunehmenden Grad an Autonomie gewinnen und den Fortgang der äußeren Handlung verlangsamen und hemmen. Die dramatische Konstellation verfestigt sich recht bald: Alle Informationen werden schon zu Beginn vermittelt, alle „Entscheidungen“ der Protagonisten fallen spätestens bis zum dritten Akt. Danach werden die Personen, wie von einem Selbstmechanismus gesteuert, Opfer einer Entwicklung, die sie nicht mehr beeinflussen können, der sie vielmehr bis zum tragischen Ende ausgeliefert sind. Dieser dramaturgischen Konzeption der Voltaireschen Tragödie steht die einer „opera seria“ des frühen 19. Jahrhunderts prinzipiell entgegen. Der äußere Eingriff, die Reduktion der fünf auf zwei Akte, beruht auf dem musikdramaturgischen Schema, nach einer als Chor/Solo-Szene angelegten Introduziona, Solonummern oder kleineren Ensembles das Gesche-

hen am Ende des ersten Aktes in ein mehrsätziges Finale münden zu lassen, das zugleich den Kulminationspunkt der Handlung bildet, weiterhin darin, auch am Ende des zweiten Aktes mit einem größeren Finale oder einer szenenartig ausgeweiteten Solonummer einen Höhepunkt zu setzen, auf den die Aktion, sich langsam steigernd, allmählich zuläuft. Im Fall des *Tancredi* hatte dies zur Folge, daß der Librettist, um dem Komponisten die Voraussetzungen für einen wirkungsvollen „colpo di scena“ zu verschaffen, alle entscheidenden Handlungsmomente für das erste Finale aufsparen mußte. Um einerseits den Fortlauf der Musik jeweils möglichst kurz nur zu unterbrechen und die nötigen Informationen rasch im Rezitativ zu vermitteln, um andererseits in den großen Ensembles komplizierte Zusammenhänge mit nur wenigen Stichworten erhellen zu können, mußte außerdem der Text auf ein Minimum reduziert werden.

In Gaetano Rossis für Gioachino Rossini eingerichtetem Libretto (Venedig: Teatro la Fenice, 6. Februar 1813)⁸ entsprechen sich bis zur Eröffnung des Heiratsplanes und Aménaidés Reaktion darauf Tragödie und Textbuch in den Grundzügen (freilich entfällt der Dialog zwischen Argire und Aménaide, in dem diese ihrem Vater die Ehrlosigkeit des Abkommens mit Orbassan vorhält und damit ihr Aufkünden der Gehorsamspflicht moralisch rechtfertigt). Mit dem unmittelbar anschließenden Auftritt Tancredis springt die Aktion jedoch bereits in den dritten Akt: Die Gründe, warum und mit welchem Inhalt Aménaide Tancredi den Brief geschrieben hat (nur die Tatsache wird beiläufig erwähnt), die Information, daß der Brief bereits abgefangen wurde und dies das Todesurteil für Aménaide bedeutet, werden nicht vermittelt. Abweichend von der Tragödie, erfindet Rossi im folgenden „situazioni“, die kontinuierlich zum ersten Finale hinführen: Mit der Begründung der wachsenden Bedrohung durch Solamir drängt Argirio erneut zur Hochzeit (Arie); weiterhin kommt es zu einem Zusammentreffen zwischen Aménaide und Tancredi (Duett). Mit den Vorbereitungen zu der bevorstehenden Hochzeit zwischen Aménaide und Orbazzano wird ein äußerer Rahmen gebildet, der die Ereignisse bis zum ersten Finale zusammenhält. Im Verlauf dieser Vorbereitungen wird das Fest jedoch zweimal verhindert, zum einen durch Aménaidés definitive Erklärung, Orbazzano nicht heiraten zu wollen (woraufhin Tancredi Hoffnung schöpft), zum anderen mit Orbazzanos Verlesung des abgefangenen Briefes Aménaidés. Statt der Hochzeit ist die Reaktion auf diese Eröffnung Gegenstand des Finales (Tancredi glaubt nun fest an Aménaidés Untreue; Argirio und Orbazzano geben ihrem Entsetzen über die vermeintliche Konspiration mit Solamir Ausdruck und verkünden, daß Aménaide das Todesurteil erwarte). Während im Drama dieser Zustand, daß alle von Aménaidés Schuld überzeugt sind, kontinuierlich entsteht, konstruiert Rossi die beschriebene Situation, um einen Kulminationspunkt zu schaffen, der die Konfrontation der dramatischen Kräfte mit einem Schlage erhellt. Im Unterschied zu Voltaire, der die äußeren Ereignisse stets zugunsten der Reflexion zurückdrängte, stellt Rossi sie in den Vordergrund und findet noch neue hinzu. Dies hat nicht nur zur Folge, daß der über das Liebesverhältnis hinausweisende Begründungszusammenhang von Aménaidés und Tancredés Handeln unberücksichtigt bleibt, sondern auch, daß den Ereignissen ihre tragische Dimension genommen wird. Diese besteht darin, daß Tancredi aufgrund aller Anzeichen an Aménaidés Untreue glauben muß (der leidende Vater überbringt ihm das

⁸ Weitere Adaptationen der Voltaireschen Tragödie werden von Ph. Gossett, *The Tragic Finale of Rossini's Tancredi*, a. a. O., S. 12 ff., nachgewiesen.

Schuldbekennnis der Tochter, die zunächst noch annehmen mußte, über den wirklichen Adressaten gäbe es keinen Zweifel; der vermeintliche Adressat Solamir warb schon in Byzanz um Aménaide; es kommt zu keinem Zusammentreffen der Protagonisten, das die Mißverständnisse hätte ausräumen können). Im Libretto hingegen wird von Solamirs einstiger Zuneigung nichts bekannt; es wirkt unwahrscheinlich, daß Tancredi allein dem Wort seines erklärten Feindes Glauben schenkt; ebenfalls unwahrscheinlich ist – darauf weist schon Philip Gossett hin⁹ –, daß es während der längeren Unterredung der Protagonisten (Duett) zu keiner Erklärung kommt. Das tragische Mißverständnis bei Voltaire gerinnt bei Rossi mithin zu einer aus Leichtgläubigkeit erwachsenen Täuschung.

Auch im zweiten Akt lehnt sich Rossi zunächst eng an die Vorlage an. Rückgreifend auf eine Szene aus dem zweiten Akt der Tragödie, setzt er zu Beginn eine Chor/Solo-Szene, die unmittelbar vor Unterzeichnung des Todesurteils den Konflikt des Vaters zwischen staatsmännischer Pflicht und Tochterliebe zum Ausdruck bringt; hieran schließt sich eine Soloszene Aménaides an (Beteuerung der Unschuld, Klage über ihr Schicksal, daß Tancredi sie für schuldig hält). Mit der Szene unmittelbar vor der festgesetzten Hinrichtung Aménaides (hier II, 3, im Drama III, 6) folgt Rossi wieder dem Handlungsverlauf der Tragödie – dies freilich mit dem entscheidenden Unterschied, daß bei Voltaire Tançrèdes Erklärung, für Aménaide gegen Orbassan einzutreten, nach dem längeren Dialog mit Argire, in dem er sein Handeln mit der Pflicht dessen Familie und Syrakus gegenüber begründet, erfolgt, während Rossi die Szenen vertauscht, der Begründungszusammenhang für Tancredis Eintreten mithin fehlt, auch in der Szene mit Argirio (Duett) nicht näher erläutert wird. Kurz bevor das Heer zur Schlacht gegen die Sarazenen aufbricht – nach der Niederlage Orbassans nun unter Tançrèdes Führung – hebt Tançrède noch einmal, angeregt durch Aldamons Einwand, daß Aménaide vielleicht doch unschuldig sei, all die Gründe hervor, die ihn zu der Überzeugung von ihrem Verrat gebracht haben. Dies alles übergeht Rossi und greift lediglich Tançrèdes Aussage auf, daß er den Tod suche, da mit dem Bewußtsein von Aménaides Schuld das Leben keinen Sinn mehr für ihn habe. Nach der dritten Szene des vierten Aktes (Aufbruch des Heeres) übernimmt Rossi nur noch die äußeren Ereignisse aus Voltaires Drama, also die Aufdeckung von Aménaides Unschuld (die im Unterschied zur Tragödie nicht dem Vater, sondern über Isaura dem Vertrauten Tancredis, Roggiero, entdeckt wird), das Aufsuchen Tançrèdes, dem die Nachricht davon überbracht wird, der Kampf gegen die Sarazenen etc. Inhaltlich hingegen weicht Rossi jetzt völlig ab und dies aus gattungsspezifischen Gründen. Obwohl es schon um 1813 Ausnahmen gab, war es nicht Usus, „opere serie“ tragisch enden zu lassen, sondern ein „lieto fine“ zu setzen. Folglich wandelt Rossi die Handlung dergestalt ab, daß Tancredi während der Schlacht vom sterbenden Solamir die Wahrheit erfährt. Damit ist die Voraussetzung dafür geschaffen, daß alle Personen gleichzeitig ihrer Zufriedenheit über den Ausgang der Ereignisse Ausdruck geben können.

Versucht man nun auf den Begriff zu bringen, wie Rossi mit seiner Vorlage verfährt, so ist zunächst festzustellen, daß er den „plot“ übernimmt, freilich nur in Grundzügen und unter Abwandlung des tragischen Ausgangs zum „lieto fine“; dabei kommt es ihm nicht darauf an, jene Stringenz und innere Logik der Handlung beizubehalten, die erst ihre Tragik hervorbringen. Auch geht es ihm nicht darum, mit den Mitteln der „opera seria“ Voltaires

⁹ Vgl. ebda., S. 16.

„Lehre“ umzusetzen. Die Charaktere sind um jene Dimension reduziert, die über den Privatkonflikt hinausweist. Auffällig ist, daß Rossi alle äußeren Handlungselemente aufgreift, die „avvenimenti“, denen er noch einige hinzufügt, und daraus eine Aktion formt, die der Vorlage nurmehr ähnelt, vor allem jedoch den musikdramaturgischen Prinzipien der „opera seria“ angepaßt ist: dies nicht nur durch Beibehaltung der typischen Verlaufsschemata von *Introduzione* und *Finali*, sondern auch durch die Integration von Handlungselementen, aus denen sich an zentralen Stellen der Oper Arien und Duette für die Protagonisten formen ließen.

Bei der Einrichtung des Textes hält sich Rossi nur punktuell an Voltaire oder an die Übersetzung Agostino Paradisi (1736–1783). Ein genauer Vergleich zwischen Textbuch und italienischer Übertragung läßt erkennen, daß es vor allem in den Nummern keine einzige Übereinstimmung gibt. Diese hat Rossi frei formuliert. Lediglich in den Rezitativen findet man – wenn auch selten – Anklänge an die Vorlage, besonders deutlich an wichtigen, von Rossi ziemlich genau übernommenen Mono- oder Dialogen. Als Beispiel sei die Szene herausgegriffen, in der Tancredi öffentlich erklärt, für Aménaide eintreten und sich dem Zweikampf mit Orbassan stellen zu wollen:

Voltaire (Paradisi)¹⁰ III, 6

Ma pur fermate e la fatal vendetta
Sospendete, o ministri. O cittadini,
Sia noto a voi, che la difesa io prendo
Della donzella e cavalier io sono.

...
...

Te, superbo Orbazzan, te chiamo e sfido.
Vieni a perir per la mia destra, o a tormi
Col tuo ferro la vita. Il tuo valore
Senza fama non è. Tu qui primiero
Siedi al comando e ne se' degno forse.
Dunque a te del cimento il pegno usato
Al piede or gitto. Osi del suol levarlo?

Rossi II, 6

Fermate!
Io l'accusata donna
Difendo, o Cavalieri . . .

Or tu, superbo
Usurpator de'beni altrui, tiranno
Entro libera terra, ecco se ai core,

L'usato pegno accetta
Della mia sfida, e della mia vendetta.

Rossis Kompilationstechnik läßt sich an diesem Beispiel gut erkennen: Entscheidende Stichwörter der Rede werden herausgegriffen¹¹, und mit diesen wird möglichst knapp die Aussage getroffen.

Es sollte in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, daß in einer späteren Aufführung des *Tancredi* (Ferrara: Teatro Comunale 1813) der „lieto fine“ zurückgenommen wurde und, Voltaire entsprechend, die Handlung tragisch endete. Die Textrevision¹² wurde nicht von Rossi, sondern von Luigi Lechi¹³ vorgenommen, Rossini selbst besorgte die musikalischen Änderungen. Während Philip Gossett die nicht nur auf die Handlung, sondern auch auf die Dichtung übergreifende Annäherung an Voltaire auf exaktere Lektüre des Originals zurückführt¹⁴, scheint – nach Gegenüberstellung von Paradisi und Lechis Fassung – wohl eher die italienische Übersetzung Vorlage gewesen zu sein:

¹⁰ *Le tragedie di Voltaire*, a. a. O., Bd. 3.

¹¹ Rossi beschreibt dieses Verfahren in einem Brief an Meyerbeer vom 12. April 1823: „Io li (es handelt sich um die Bände für das Projekt *Matilde*) leggerò, rileggerò con tutto l'interesse, e farò le mie rimarche, cogliendo le situazioni, ed'espressioni più marcate, e ne conformerò l'ossatura detagliata come mi prefigete“ G. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, a. a. O., Bd. 1, S. 472.

¹² Abgedruckt in: Ph. Gossett, *The Tragic Finale*, a. a. O., S. 17 ff.

¹³ Zu Luigi Lechi vgl. ebda., S. 26–29.

¹⁴ Ebda., S. 21.

Voltaire (Paradisi) V, scena ultima

Di tue lagrime dovrei
Or consolarmi, ma lasciarti è forza.
Quanto è dura la morte! ah! che s'appressa.
Argirio, or m'odi. Ecco quel degno oggetto,
Che sua fede mi diè. De' tuoi sospetti
Ecco la pura vittima innocente.
Deh! la sua mano timida congiungi
Alla mia destra sanguinosa. Io voglio
Portar meco alla tomba il dolce nome
Di suo consorte, e di tuo figlio insieme.

...
...

E patria e sposa a vendar son giunto.
Abbastanza ho vissuto. I fiati estremi
Io spiro in mezzo a lor, degno d'entrambi,
A entrambi caro. I miei desir son paghi.
Amenaide mia!

... Non piaccia
A te seguir questo infelice amante
Giura, serbati in vita ...

Lechi, scena ultima¹⁵

Quel pianto
Mi scende al cor ... ma ... o dio ... lasciarti io
deggio.
Già la morte s'appressa ... io già ... la sento.
Argirio, ascolta, ecco de' voti miei ...

...
Or la mia destra insanguinata unisci;
Di sposo ... il nome porterò alla tomba
E tu sarai mio padre? – A vendicare

La mia patria ... la sposa ...
Vissi, ..d'entrambe degno.. amato, io spiro
Ora d'entrambe in seno
Ogni mio voto ... e già ... compito .. appieno.
Amenaide ... serbami
Tua fè .. quel .. cor ch'è mio,
Ti lascio ... ah! tu di vivere
Giurami, ... sposa ... addio.

Obwohl sich Lechi inhaltlich sehr eng an Voltaire anlehnt, verfährt er bei der Einrichtung des Textes für die Komposition (Recitativo accompagnato und Cavatina-Finale) ähnlich wie Rossi: Alle wichtigen Wörter werden direkt übernommen, die Rede wird jedoch erheblich gekürzt.

Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète – Maometto

In seiner Dedikation der *Lettre au Roi de Prusse* („Rotterdam ce 20 janvier 1742“) erläutert Voltaire die hinter seiner Tragödie stehende Idee, am Beispiel dieses Propheten all jenen „horreur“ aufzuweisen, den der Fanatismus eines Religionsstifters hervorbringen kann: „l'amour du genre humain et l'horreur du fanatisme, deux vertus qui sont faites pour être toujours auprès de votre trône, on conduit ma plume“. Dramatische Träger dieser beiden „vertus“ sind Zopire, „sheik“ in Mekka (wo die Handlung auch spielt), und eben Mahomet, ein von Zopire Verbannter, der inzwischen jedoch, von anderen Völkern verehrt, zu Macht und Einfluß gelangt ist und seine einstige Vaterstadt bedroht. Opfer dieser Auseinandersetzungen wurden durch Mahomet Zopires Frau, Tochter und Sohn (die Kinder werden irrtümlich für tot gehalten, wie sich im Laufe der dramatischen Entwicklung herausstellt), durch Zopires Hand starb Mahomets Sohn. Mit dem Rat des Senators Phanor, um der weiteren Bedrohung durch Mahomet zu entgehen, Frieden mit ihm zu schließen, beginnt die Handlung. Dieser Vorschlag wird von Zopire strikt zurückgewiesen, und zwar mit der Begründung, daß ein Frieden mit diesem Verräter dem Volk nur Verderben bringen könne. Ebenso kategorisch äußert sich Zopire auch gegenüber Omar, einem Gesandten Mahomets, der ihm das Friedensangebot überbringt, und warnt vor falschen Prophetien und religiösem Fanatismus, als Omar die nahende Weltherrschaft Mahomets verkündet. Dialogen zwischen Omar und Mahomet (II, 4) und zwischen Mahomet und Zopire (II, 5) sind die wahren Hintergründe dieses in Wirklichkeit nur scheinbaren Friedensangebots zu

¹⁵ Ebda.

entnehmen. Das Porträt, das Mahomet selbst von sich entwirft, stellt ihn als einen Machtmenschen dar, der von zwei Ideen besessen ist, die er mit allen Mitteln zu realisieren beabsichtigt: von seiner Weltherrschaft, die er mit der Unterwerfung Mekkas zu stabilisieren trachtet, und von einer Ehe mit seiner einstigen Sklavin Palmire, die ihm Zopire inzwischen genommen hat und die er als Preis für den Frieden zurückfordert (in Wirklichkeit ist Palmire die totgeglaubte Tochter Zopires, wie Mahomet Omar gesteht). Zopire entgegnet Mahomet mit aller Schärfe, daß er zu einem Friedensschluß nicht bereit sei, selbst dann nicht, als er erfährt, daß seine Kinder als Sklaven einst in die Hand seines Kontrahenten gelangt waren und noch leben. Dies begründet er mit dem aus Gottlosigkeit erwachsenen, mit Demagogie erfüllten Machtstreben Mahomets. Die Entgegnung Zopires bildet den Höhepunkt der inneren Handlung, der Auseinandersetzung um Gott und Gerechtigkeit, um Verheißung und Herrschaft. Mahomet vermag folglich nur mit einer auf Zopires Ermordung zielenden Intrige, sich dem Gegner zu widersetzen. Dieser Plan ist von dem weiteren Gedanken getragen, daß Seide, der Geliebte Palmires (der in Wirklichkeit ihr Bruder und damit der Sohn Zopires ist), als Mahomets Rivale getötet werden müsse. Dessen Abhängigkeit von seinen religiösen Verheißungen ausnutzend, bestimmt Mahomet Seide zum Mörder Zopires, dessen eigenen Vaters, und nimmt ihm mit dem Hinweis auf seine göttliche Sendung den Schwur ab, diese Tat auszuführen. Um auch Seides Tod zu garantieren, bekommt er heimlich ein erst nach längerer Zeit wirkendes Gift verabreicht. Seide versucht zunächst vergeblich, den Mord zu verüben, schon zuvor sinniert er mit Palmire über eine heimliche Neigung zu Zopire, die zu Vertrauen führen könnte, wenn Mahomets Lehre dies nicht verbieten würde. Religionsgeschichtliche Belehrungen des Propheten, die den Mord noch stärker als göttlichen Auftrag erscheinen lassen, räumen letztlich Seides Zweifel, daß eine solche Tat gottgewollt sein könne, aus; auch der Wunsch, auf Dauer mit Palmire vereint zu sein, veranlaßt ihn schließlich, den Auftrag auszuführen. Durch Hercide, der Zopires Kinder einst raubte, über Phanor werden Palmire und Seide, wird sterbend Zopire des Verwandtschaftsverhältnisses gewahr (IV, 5). Sich des Wahns und seiner Schuld bewußt werdend, bittet Seide um den Tod durch des Vaters Hand. Dieser vergibt jedoch seinen Kindern und verweist auf die Bestrafung Mahomets durch das aufgebrachte Volk. Als Mahomet von Hercides Verrat erfährt und seinen Plan gestört sieht, zumal Palmire und das Volk sich ihm widersetzen (Seides Tod ist ja gewiß), gibt er ein letztes Beispiel seiner demagogischen Macht: Der Wirkung des Gifts vertrauend, bittet er Gott, als höchster Richter den Schuldigen zu strafen. Als Seide sterbend zusammenbricht, entfernt sich das Volk, überzeugt von Mahomets Sendung. Nur Palmire entzieht sich durch Suizid seinem Willen und zerstört damit seine Heiratspläne. Im Kampf jener beiden „vertus“ konnte sich trotz der Unterwerfung Mekkas und trotz der Vernichtung der Familie Zopires der „amour du genre humain“ im Glauben an einen „dieu plus équitable“ letztlich behaupten. Diese Selbsterkenntnis gewinnt auch Mahomet, der, um sein eigentliches Ziel betrogen, weiß: „Mon empire est détruit, si l'homme est reconnu.“

Felice Romani, der das Libretto für Peter von Winters gleichnamige¹⁶ Oper (Mailand: Scala, 28. Januar 1817) verfaßte, geht bei der Bearbeitung dieser Tragödie im Prinzip

¹⁶ In der Literatur, zuletzt im Werkverzeichnis des Artikels *Winter* im *New Grove*, wird häufig irrtümlich, offensichtlich in Anlehnung an Rossinis Oper, der Titel *Maometto II* genannt. Rossinis Oper hat jedoch eine ganz andere Stofftradition (Della Valle, *Anna Erizio*). Der Analyse zugrunde liegt das Libretto der Erstaufführung (vgl. Anmerkung 7).

ähnlich vor wie Rossi bei *Tancredi*: Die fünf Akte werden auf zwei reduziert; wichtige Handlungselemente des zweiten Aktes (z. B. Mahomets/Omars Plan, Zopire von Seide ermorden zu lassen) werden für einen „colpo di scena“ im ersten Finale aufgespart, der – wie in *Tancredi* – vermittelt eines Briefes ausgelöst wird (aus dem von Zopire überbrachten Brief geht hervor, daß Maomettos Friedensangebot eine List ist); unmittelbar nach der Introduziona (I, 3) fügt Romani, abweichend von Voltaire, eine Chor/Solo-Szene für einen wirkungsvollen Auftritt der Protagonistin ein. Ebenfalls gattungsbedingt, nämlich zur Gestaltung von szenenartig ausgeweiteten „Nummern“, ist die stärkere Beteiligung des „popolo“, für dessen Integration in Chor/Solo-Szenen, in der Introduziona und in den Finali Romani „situazioni“ erfindet, die aus dem Kontext der Voltaireschen Dichtung entwickelt werden. Als Beispiel sei hier Omars Ansprache an Palmire und Seide (II, 2) erwähnt, in der er von der Akklamation des von Mahomet angetragenen Waffenstillstands durch das Volk gegen den erklärten Willen Zopires berichtet. Romani formt aus diesem Bericht eine Chor/Solo-Szene (I, 8): Die Parteigänger Maomettos verkünden die Bereitschaft der Einwohner Mekkas, ihren einstigen Mitbürger vertrauensvoll zu empfangen (Chor); dies bestätigt der „popolo“ (Chor); hieran schließt sich eine Ansprache Maomettos mit der Bitte um Frieden und Vertrauen an (Recitativo accompagnato und Arie), der schließlich alle vereint zustimmen (Cabaletta). Die Technik Romanis, der sich auch hierin von Rossi unterscheidet, sich bei der Gestaltung der einzelnen Nummern auch von schlecht zu bearbeitenden Passagen der Tragödie anregen zu lassen, tritt bei dieser Szene besonders deutlich hervor. Anstatt die fraglichen Situationen frei zu erfinden, versucht er, aus der vorgegebenen indirekten Rede direkte Aktion zu gestalten.

Wie Rossi ist auch Romani gezwungen, die ausschweifenden Mono- und Dialoge erheblich zu kürzen, und wiederum entfallen jene Szenen, die das eigentliche Thema der Tragödie, die Auseinandersetzung um den Religionsstifter und Demagogen, zum Inhalt haben. Anders als bei Rossi wird der philosophische Aspekt zwar nicht völlig außer acht gelassen, jedoch so sehr reduziert, daß er kaum wahrnehmbar ist. Die Anklage Zopiros (I, 11) scheint sich – wie schließlich auch das erste Finale suggeriert – gegen einen arglistigen Machtmenschen zu richten, nicht gegen den falschen Propheten, der im Namen Gottes die Weltherrschaft für sich beansprucht und die Täuschung des Volkes um dieser Idee willen legitimiert.

Der tragischen Entwicklung nimmt Romani die Spitze, wenn er – hier wiederum dem Gebot des „lieto fine“ folgend – Palmira den Suizid nur wünschen läßt, statt sie mit dem vollzogenen Selbstmord jenen höchsten moralischen Anspruch einklagen zu lassen, der ihr bei Voltaire zukommt. Aber gerade der „fine“ ist auch ein wichtiger Beleg dafür, daß Romani sich in größerem Maße als Rossi der Vorlage verpflichtet fühlt. Während letzterer im *Tancredi* jene Konstruktion erfand, die es erlaubte, aus der Tragödie eine dramatische Handlung mit glücklichem Ausgang zu formen, mildert Romani das tragische Ende nur ab, nimmt ihm durch das Wegfallen von Mahomets Schlußmonolog auch die philosophisch-politische Dimension.

Abgesehen davon, daß Romani sich ebenfalls von der „Idee“ der Tragödie entfernt, ist seine größere Nähe zu Voltaire jedoch unübersehbar. Vor allem im zweiten Akt folgt er weitgehend dem äußeren Verlauf der Handlung. Engeren Bezug nimmt Romani aber auch bei der Gestaltung des Textes, und dies tritt wiederum besonders deutlich beim Vergleich

zwischen Libretto und italienischer Übersetzung (von Melchiorre Cesarotti [1730–1808])¹⁷ hervor. Romani scheint bei der Lektüre noch häufiger als Rossi „espressioni marcate“ vermerkt zu haben, die er dann wörtlich in seinen Text übernahm:

Voltaire (Cesarotti) IV, 3
S: Che vuoi, Palmira,
Che trasporto ti guida in questi luoghi

P: Qua mi guida
Lo spavento e l'amor: ah mio Seide,
Io ti bagno di lagrime la mano
Santamente crudel: che sacrificio
Orrendo, oimè, devi offrire! a Dio
Tu vuoi dunque ubbidir?

S: Oh di quest'alma
Adorata sovrana, o mia Palmira (...)
(...) E che far degg' io? (...)

P: Io son prezzo del sangue
Del misero Zopiro?

S: Il Ciel, Maometto,
Lo decretò.
(...)

P: Io fremo.

S: Basta t'intendo (...)

P: Io? qual sentenza? e che ti dissi? (...)

S: L'ordine è disposto
Del sacrificio (...)

P: Lui morir per la tua man! tutto il mio sangue
Mi s'è gelato per orror. Seide...
Eccolo. Ah giusto cielo!¹⁸

Romani II, 7

S: In questo luogo orrendo a morte sacro
Chi ti guida, o Palmira?

P: Amor, spavento,
un rio presentimento
Che mi lacera il cor. – Compir vuoi dunque
L'orribil sacrificio?

S: Oh mia Palmira!
Parla: che far degg'io?
Deh! tu rischiara l'intelletto mio.

P: Che posso dir? Al par del tuo smarrito
Si turba il mio pensier. – E il prezzo io sono
Del sangue di Zopiro?

S: Iddio lo vuole,
Lo comanda il Profeta.

P: Ah! se favella
Così possente voce, ed altra via
Per esser tua non vi è...

S: Che far dovremo?

P: Allor...

S: Proseguì.

P: Io fremo.

S: Assai parlasti.

P: Io! che mai dissi? oh! cielo!

S: Morrà Zopiro.

P: Eccolo.

S: Taci.

P: (Io gelo).

Die vergleichende Analyse zweier zeitlich nur unwesentlich auseinanderliegender Libretti verschiedener Autoren mit den entsprechenden Dramen Voltaires läßt – trotz aller individuellen Charakteristika – im wesentlichen die konstanten Verfahrensweisen erkennen, die bei der Bearbeitung der Tragödien zu „opere serie“ zugrunde gelegt wurden. Diese sind im Kontext der Librettistik des frühen Ottocento zu betrachten, die von folgender, in Zusammenhang mit der Geschichte der „opera seria“ stehenden Entwicklungstendenz geprägt war: stets ein Mehr der Aktion, der inneren wie der äußeren, in den musikalischen Nummern zu erfassen und den Umfang der Rezitative auf ein Minimum zu reduzieren. Diese Tendenz zeichnete sich schon im späten 18. Jahrhundert bei der Bearbeitung der Dramen Metastasio ab und wird um die Jahrhundertwende in der Weise bestimmend, daß

¹⁷ *Le tragedie di Voltaire*, a. a. O., Bd. 1.

¹⁸ Da es hier lediglich auf eine Gegenüberstellung der korrespondierenden Textstellen ankommt, wurde der Dialog entsprechend gekürzt. Auslassungen sind durch (. .) angezeigt.

die dramaturgische Konzeption nach dem Vorbild der „opera buffa“ jenem oben beschriebenen Schema: Introduzione – Solo- bzw. Chor/Solo-Szenen, Ensembles – Finale folgte. Weitere Konsequenzen dieser opernästhetischen Entwicklung waren eine extreme Verknappung des Textes – er mußte so angelegt sein, daß mit möglichst wenigen Worten der dramatische Sachverhalt erhellt werden konnte – und eine spezifische, auf die musikalische Umsetzung zielende Einrichtung des Textes^{18a}. Dieses Verhältnis zwischen „Dichter und Komponist“ formulierte E. T. A. Hoffmann in seiner gleichnamigen Erzählung mit folgendem Bild:

Ich möchte sagen, der Operndirektor müsse, dem Dekorationsmaler gleich, das ganze Gemälde nach richtiger Zeichnung in starken, kräftigen Zügen hinwerfen, und es ist die Musik, die nun das Ganze so in richtiges Licht und gehörige Perspektive stellt, daß alles lebendig hervortritt und sich einzelne, willkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herauschreitenden Gestalten vereinen¹⁹.

Es ging mithin um die Herausbildung jener „Opernsprache“, die Verdi um die Mitte des 19. Jahrhunderts als „parola scenica“ bezeichnete.

Auch die Handlungsverläufe der dramatischen Vorlagen konnten nicht übernommen, sondern mußten – dies wurde schon in den Analysen exemplifiziert – dem dramaturgischen Schema der „opera seria“ (Stichwort: „colpo di scena“ im ersten Finale) angepaßt werden. Und noch ein weiterer Aspekt ist in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen: Je weniger Raum die Rezitative einnehmen durften, um so mehr mußte der „plot“ vereinfacht werden. Die zahlreichen Ungereimtheiten vor allem in Rossis Libretto, an denen sich die Kritik oftmals entzündet, sind weniger ein Beweis für mangelnde Klarheit des Denkens als für die große Schwierigkeit, alle notwendigen Details der Handlung und deren in der Regel komplizierte Vorgeschichte in dem vorgegebenen Rahmen insoweit zu berücksichtigen, daß alle Handlungselemente folgerichtig miteinander verbunden sind. Nimmt man Rossis Ausführungen, worauf es ihm bei der Konzeption der Libretti ankam, wörtlich, dann stellt sich ohnehin die Frage, ob die – aus heutiger Sicht – bemängelte „Unlogik“ der Handlung von den Zeitgenossen als Defekt betrachtet wurde:

Ho l'antica idea di Velluti d'un „Disertore“, carattere Russo moderno, e Polacco: due padri anticamente amici, – divisi da' partiti: uno che s'uni à Caterina nella divisione della Polonia, l'altro rimaso vero Polacco: – questi è sospetto, – si vigila – il figlio dell'altro s'innamora d'una Polacca oscura, essendo alla frontiere . . . va à visitarla, è riamato – il padre lo accarrezza, gli concede elga se s'unisce al suo partito – Un segnale: s'attacca, si sorprende quel castello . . . un generale arriva . . . è Livesko, il padre del giovine . . . il rivale del padre d'elga – i due nemici – e il giovine è sorpreso frà i ribelli . . . disertore . . . arrestato . . . e belle situazioni nel secondo atto: – Il carattere moderno Russo – e Polacco è diversione in Teatro da' continui costumi, o di Cavalieri, o d'Orientali, o de' rari Romani, e Greci: – Velluti è passionatissimo di tale fatto, e di tal vestiario²⁰.

Offensichtlich kam es – bei weitestgehender Schematisierung des „plots“²¹ eher auf die großartigen, bühnenwirksamen Szenen an, in denen sich die dramatischen Konflikte gleichsam bildhaft ausdrücken ließen. Auch wenn man konzidiert, daß die Konzeption

^{18a} Diese Entwicklung ist in Zusammenhang mit der Ablösung des „recitativo secco“ durch das „recitativo accompagnato“ zu sehen.

¹⁹ E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder I, Gesammelte Werke in Einzelausgaben* Bd. 4, Berlin (DDR), Weimar 1978, S. 111.

²⁰ G. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, a. a. O., Bd. 1, S. 500.

²¹ Rossis Handlungsskizze liegt in der Tat vielen Libretti dieser Zeit zugrunde.

solcher Szenen eine spezielle Vorliebe und Begabung Rossis war²², ist nicht zu übersehen, daß es eine allgemeine Tendenz der „opera seria“ dieser Zeit war, „quadri“ zu entwerfen, und daß unter diesem Gesichtspunkt die Opernstoffe ausgewählt wurden.

Hierin mag auch einer der Gründe liegen, warum im frühen Ottocento verstärkt Voltaire-Tragödien als Vorlagen benutzt wurden. Kann man schon nach der Analyse von *Tancredi* und *Maometto* davon ausgehen, daß es mit Sicherheit nicht die hinter den Dramen stehenden, aus der Philosophie der Aufklärung erwachsenen „Ideen“ waren, die das Interesse an Voltaire weckten, denn diese kamen in den Libretti gar nicht mehr zur Geltung, so können nurmehr das historische und ethnische Ambiente²³ sowie die ungewöhnlichen dramatischen Vorwürfe Anlaß für eine Bearbeitung geboten haben. Die Art und Weise, wie Rossi zehn Jahre nach *Tancredi* Voltaires *Sémiramis* für Rossini (Venedig: Teatro la Fenice, 3. Februar 1823) anverwandelt hat, erhärtet diese These und soll im folgenden unter jenem Aspekt betrachtet werden.

Sémiramis – Semiramide

Obwohl Rossis Technik bei der Konstruktion der „ossatura“ für *Semiramide* in vielen Punkten mit der an der *Tancredi*-Bearbeitung zu beobachtenden übereinstimmt, weicht er doch in einem ganz entscheidenden Punkt von seinem (und auch Romanis) Verfahren ab. In den analysierten Libretti waren es vor allem die ersten Finali, die, losgelöst von der dichterischen Vorlage, frei konzipiert waren und als Höhepunkte der Aktion den in den Dramen nicht vorhandenen „colpo di scena“ enthielten. In der *Semiramide* verhält es sich umgekehrt. Gerade die Finali decken sich hier ziemlich exakt mit den entsprechenden Szenen bei Voltaire (III, 6 und V, 8), dagegen weicht Rossi beim Handlungsverlauf stärker als in *Tancredi* von der Vorlage ab. Dies hängt damit zusammen, daß schon Voltaire mit der Geistererscheinung einen „colpo di scena“ in die Tragödie integriert hat und *Sémiramis* (Erstaufführung: 29. August 1748) damit eine Sonderstellung innerhalb seines Œuvres einnimmt²⁴. Da es in diesem Kontext auf das spezielle Problem der Adaptation größerer Szenenkomplexe ankommen und nicht die Bearbeitung der Tragödie insgesamt zur Diskussion stehen soll, bleibt die Wiedergabe des Handlungszusammenhanges auf die entsprechenden Szenen beschränkt.

Gegenstand des ersten Finales (bei Voltaire des Schlusses des dritten Aktes) ist Semiramides Wahl des Arsace zum Ehemann und zum neuen König von Babylon. Es schließt weiterhin die Reaktion auf diese Wahl ein, die bei allen anderen Protagonisten nur Entsetzen auslöst (Arsace sieht sich um seine Ehe mit Azema gebracht, für Assur ist der Thron verloren, Oroes kennt das Geheimnis des durch diese Ehe vollzogenen Inzests); es umfaßt das Erscheinen der „ombra“ des Nino, des ermordeten Ehemannes Semiramides und Königs von Babylon, sowie dessen Forderung, daß Arsace, den er als Nachfolger akzeptiert, zuvor noch ein Opfer darbringt, um die an ihm begangene Schuld zu sühnen.

Zunächst zu Voltaire: Schauplatz ist ein reich geschmückter, großer Saal, in dessen Zentrum ein Thron plaziert ist, um den sich die Satrapen gruppieren. Weiterhin sind mehrere Würdenträger, der Oberpriester Oroès mit den Magiern, Assur und Arzace

²² Vgl. dazu L. Miragoli, *Il melodramma italiano nell'Ottocento*, Rom 1924, S. 73.

²³ *Alzire* z. B. spielt in Peru.

²⁴ Vgl. dazu Voltaires der Tragödie vorangestellte *Dissertation sur la tragédie ancienne e moderne*, in: *Théâtre de Voltaire*, a. a. O., Bd. 5, S. 233–259.

anwesend, in der Mitte Sémiramis mit Azéma und ihren Hofdamen; im Hintergrund sind Wachen postiert. Oroès verkündet die bevorstehende Wahl und weist darauf hin, daß der Entscheidung Gehorsam entgegengebracht werden müsse, was Azéma, Assur und Arzace schwören. Danach richtet Sémiramis das Wort an die Anwesenden und nennt nach weitreichenden Ausführungen über ihre bisherige Herrschaft und die Hintergründe ihrer Entscheidung den Namen des Erwählten. Als scharfer Kontrast zum Wortreichtum der Ansprache wirkend, drückt sich das Entsetzen Azémas, Assurs, Arzaces und Oroès' über diese Wahl in nur kurzen Schreckensausrufen aus. Unmittelbar anschließend sind Donnergeräusche wahrnehmbar, das Grab öffnet sich und der „Schatten“ des Ninus erscheint und wendet sich in der oben beschriebenen Weise an die Umstehenden. Arzace stimmt der Forderung zu, der Schatten entfernt sich, das Grab schließt sich wieder und mit Sémiramis' Bitte an das Volk, Arzace und ihr beizustehen, schließt der Akt.

Rossi übernimmt diese Szene mit nur wenigen inhaltlichen Veränderungen und paßt sie auf sublimen Weise dem musikdramaturgischen „Rhythmus“ eines Seria-Finales an. Der Schauplatz, ein „luogo magnifico“ im Königspalast mit Blick auf Babylon, ist noch prächtiger als in der Tragödie gestaltet: Assur, Arzace und der (von Rossi eingeführte) indische Prinz Idreno nehmen jeweils mit ihrem Gefolge an dem Geschehen teil. Weiterhin ist das Volk im Hintergrund des Platzes versammelt. Anstelle von Oroès verkünden „popolo“ und „magi“ (Cori) das bevorstehende Ereignis. Die Forderung der Gehorsamspflicht stellt Semiramide. Aus diesem Handlungselement (Forderung und Schwur) formt Rossi eine Soloszene, in die die Gesangsphrasen der anderen Protagonisten als „pertichini“ eingeflochten sind. Sémiramis' Erläuterungen der Hintergründe ihrer Wahl, die Rossi wohl nur als Rezitativ hätte konzipieren können, entfallen, lediglich die Bekanntgabe des Erwählten wird aus Sémiramis' Ansprache übernommen. Die Reaktion auf diese Verkündigung übernimmt Rossi weitgehend wörtlich (flieht darüber hinaus jedoch die durch die zugefügte Nebenhandlung entstehende Verbindung Idrenos mit Azema ein):

	Voltaire (Cesarotti) III, 6 ²⁵		Rossi I, 13
S: Magi, Popoli, prenci, udite, quest'eroe, Questo re, questo sposo, eccolo, è Arsace.	S:	E quest'eroe A voi caro, al cielo, a me... Questo sposo, questo re... Adoratelo...in Arsace.
Az:	Arsace? oh tradimento!		
Ars:	Io! come?	Ars:	Io?...
Ass:	Arsace? Oh vendetta! oh furor!	Ass e Idr:	Che intendo!
Ars:	Credimi... (ad Azema)	Coro:	Viva Arsace!
Or:	Oh Dei! Allontanate questi orrori.	Or:	(Quale orror!)
		Ass:	(Oh furor!)

Entscheidende Veränderungen sind erst im Moment der Störung dieses Zeremoniells zu konstatieren. Während sich in der Tragödie die Ereignisse nach der Wahrnehmung des Donners überstürzen, verlangsamt sich der Aktionsverlauf in der Oper in extremer Weise. Die Personen, eben noch individuell auf Semiramides Eröffnung reagierend, vereinigen sich mit einem Schlage und geben ihrem Schrecken über das Geräusch Ausdruck („Qual mesto

²⁵ *Le tragedie di Voltaire*, a. a. O., Bd. 2.

gemito“). Und dieser Augenblick vergegenwärtigt nicht allein die plötzliche Besinnung auf ein äußeres Ereignis, er bildet zugleich den Höhepunkt der inneren Handlung und artikuliert die Spannung, der die Personen durch das Geschehen ausgesetzt sind. Diesem Augenblick soll die Musik, deren Basis Rossis Texteschub bildet, in einem „kontemplativen Ensemble“ Dauer verleihen. Das musikdramaturgische Prinzip, die Reaktionen auf ein schreckliches Ereignis ‚festzuhalten‘, um das ihnen zugrunde liegende dramatische Potential zu exponieren, kommt auch im weiteren Verlauf dieser Szene (Reaktion auf die Geistererscheinung und die Forderung nach dem Opfer) zur Geltung.

Was Rossi auch in dieser Tragödie von seiner Vorlage übernimmt, wenn auch auf andere Weise, sind „*espressioni marcate*“ und vor allem die „*ossatura*“, die er einer musikdramaturgischen Ausformung unterwirft. Darüber hinaus greift er diese Szenenkonzeption Voltaires (im zweiten Finale hält er sich entsprechend dem ersten an die Vorlage), und zwar unabhängig vom Handlungsverlauf der Tragödie, noch ein weiteres Mal auf. Während die Tragödie mit der Rückkehr Arzaces nach Babylon beginnt (im Libretto I, 5), eröffnet Rossi die Aktion mit einer großen Tempelszene: Der Oberpriester Oroe, zunächst in Kontemplation verharrend, verspricht Baal, den Augenblick der Rache und Gerechtigkeit zu erwarten, wendet sich schließlich an das herbeiströmende Volk und veranlaßt die Öffnung der Tempeltüren. Während sich das Volk gruppiert (Chor), nähern sich in einem festlichen Aufzug der indische Prinz Idreno mit seinem Gefolge sowie Assur in Begleitung von Satrapen und Sklaven, der den Anlaß dieser Zusammenkunft verkündet. Semiramide wird den Nachfolger von Ninus' Thron ernennen, auf den Assur Ansprüche erhebt. Oroes von Entsetzen erfüllte Reaktion löst nun ihrerseits einen Moment der Kontemplation aus, in der sich die drei Protagonisten, Oroe, Idreno und Assur, eine Störung der Ereignisse vorausahnend, vereinigen (Terzett). Diese Eintrübung wird mit der Ankündigung der Königin und ihres Gefolges (Chor) jedoch wieder aufgehoben. Und wenn Rossi nun statt eines Solos der Protagonistin, wie es in nahezu allen *Seria*-Einführungen dieser Zeit üblich ist, ein Quartett nach Auftritt der Königin konzipiert, das die Konzentration der Protagonisten vor dem großen Ereignis sammelt, so kann man sich den Effekt, den diese musikdramaturgische Innovation ausgelöst haben muß, nicht faszinierend genug vorstellen, zumal Rossi dieses Ensemble ganz statuarisch und streng komponiert. Ungewöhnlich für eine *Introduzione* ist ebenfalls der Schluß dieser Szene: Während Semiramide den Namen des Erwählten zu nennen im Begriff ist, schlägt ein Blitz ein, das heilige Feuer am Altar erlöscht und der Tempel wankt. Dies deuten alle Beteiligten als ein schreckliches Omen und verlassen rasch den Tempel. Rossi konstruiert somit auch für die *Introduzione* einen „*colpo di scena*“, wie er bislang nur in den *Finali* üblich war. Der Librettist war sich der Neuartigkeit dieser Szene offenbar bewußt, wenn er Meyerbeer gegenüber hervorhebt: „*Feci un' Introduzione, alla Meyerbeer = anche la Colbran comparisce nella Introduzione: Una pompa, un quadro imponente* –“²⁶.

Und damit kann wieder an Rossis Fazit: „*Combinammo l'ossatura*“ angeknüpft werden, das er Meyerbeer unmittelbar nach seiner Ankunft in Bologna mitteilte²⁷, wo er in enger Zusammenarbeit mit Rossini das Libretto für diese letzte italienische Oper des Komponisten anfertigte. Nicht als „Aufklärer“ lenkte Voltaire mithin das Interesse der Librettisten

²⁶ G. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, a. a. O., Bd. 1, S. 446.

²⁷ Brief vom 10. Oktober 1822, vgl. ebda., S. 443.

im frühen Ottocento auf sich, sondern als Schöpfer brauchbarer Handlungsgerüste und wirkungsvoller Theatereffekte, die ohne Rücksicht auf den ästhetischen Kontext, in den sie in den Tragödien gestellt worden waren, den Zwecken der „opera seria“ zugeführt wurden. Nachdem die Dramen Metastasios – in welcher Bearbeitung auch immer – ihre Bedeutung für die Librettistik verloren hatten, suchte man entsprechend der schon im späten 18. Jahrhundert einsetzenden musikalisch-dramatischen Entwicklung der Gattung nach Vorlagen und Stoffen, die in größerem Maße den oben skizzierten musikdramaturgischen Erfordernissen entgegenkamen. Man bearbeitete „opéras comiques“ (Cherubinis und Gaveauxs), französische Dramen (Pixérécourts und Bouillys), Romane und Erzählungen Scotts, Moores und Byrons, Dramen Shakespeares und eben auch die Tragödien Voltaires: alle unter den von Rossi umrißhaft mitgeteilten ästhetischen Prämissen²⁸.

So wenig diese komparatistische Untersuchung Aufschluß über Voltaire und über das Weiterleben seiner Tragödienstoffe auf der Opernbühne geben konnte, eben weil die Dichtung nicht mehr beim „Wort“ genommen, sondern nurmehr als Steinbruch, als Lieferant von „plots“ und „quadri“, benutzt wurde, so sehr gewährte sie doch Einblick in die Werkstatt der Librettisten, in ein unpräzises, auf einen einzigen Zweck ausgerichtetes Handwerk: mit der Einrichtung von Textbüchern die Voraussetzung für jene Kunstwerke zu schaffen, die der Komponist mit ihnen zu gestalten vermochte.

„Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hinausläuft!“ Zu Robert Schumanns „Hugenotten“-Rezension

von Michael Walter, Marburg

Nur wenige der Rezensionen, die Robert Schumann verfaßt hat, sind historisch so bedeutsam und interessant wie die Besprechung der *Hugenotten* von Giacomo Meyerbeer¹. Ihre Auswirkungen sind bis heute feststellbar. Schumanns *Fragment aus Leipzig* steht auch noch in jüngster Zeit in abgewandelter, gleichwohl jedoch in wirkungsvoller Weise im Hintergrund des Verständnisses der Grand Opéra. Das „legitime Interesse“² Schumanns wird häufig nicht im geringsten angezweifelt, und kaum ein Autor verzichtet in diesem Zusammenhang auf einen kleinen Stich gegen die „große Oper“³: ein Begriff, der im allgemeinen unreflektiert in assoziativen Zusammenhang mit Meyerbeer gebracht wird.

²⁸ Zu der bereits mitgeteilten Briefstelle (ebda., S. 500) vgl. Brief vom 13. Juni 1823, ebda., S. 501f.

¹ R. Schumann, *Fragmente aus Leipzig 4*, in: *NZfM* 7 (1837), S. 73–75; Wiederabdruck in: R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig⁵1914, hrsg. von M. Kreisig, Bd. I, S. 318–321. Im folgenden zitiert als GS I und GS II. Es handelt sich bei dem vorliegenden *Fragment aus Leipzig* um eine Doppelkritik von Meyerbeers *Hugenotten* und Mendelssohns *Paulus*.

² B. Sponheuer, *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks*, in: *AfMw* XXXVII (1980), S. 9.

³ „Und wenn es bei Schumann heißt ‚Was bleibt nach den *Hugenotten* übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt‘, so scheint damit die Hollywood-Maxime von ‚sex and crime‘ in aller unfreiwilligen Klarheit vorformuliert; wohl nicht ganz zufällig bei Gelegenheit einer ‚grand opéra‘“ Sponheuer, a. a. O., S. 8.

Auch W.-E. Oliver (*Robert Schumanns vergessene Oper „Genoveva“*, Freiburg i. Br. 1978, Diss. maschr., S. 12) schreibt zwar: „Schumanns Anti-Meyerbeer-Einstellung beruht auf einer grundsätzlichen Aversion gegen dramatische Effekte“, schränkt aber diese generalisierende (und in dieser Formulierung wohl auch fragwürdige) Aussage im Folgesatz sofort wieder ein und spitzt sie auf Meyerbeer zu: „Sie [Schumanns Aversion] richtet sich gegen das Übermaß an Aufmachung und Pathos, die sehr großen Stimmumfänge, den gleißenden Glanz der Orchesterfarben, die spektakuläre Ausstattung und den gigantischen Personalaufwand“ (in einer Anmerkung werden hierzu Beispiele aus den *Hugenotten* genannt).