

Il viaggio a Reims

Gioacchino Rossini



DEUTSCHE OPER BERLIN

Il viaggio a Reims

o sia L'albergo del Giglio d'Oro

[Die Reise nach Reims oder Das Hotel zur Goldenen Lilie]

Gioacchino Rossini [1792 – 1868]

Dramma giocoso in einem Akt

Libretto von Luigi Balochi

Uraufführung am 19. Juni 1825 im Théâtre-Italien in Paris



Im Kur- und Bade-Hotel „Zur Goldenen Lilie“ haben sich zahlreiche Gäste aus ganz Europa einquartiert. Sie warten auf die Weiterreise zur Krönung des neuen Königs. Madama Cortese, die Besitzerin des Hotels, und ihr Pfllegeteam versuchen, den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu gestalten. Die Kurgäste begegnen der Langeweile und dem Alltagstrott mit absurden Verkleidungen, Ritualen und allerlei Beziehungsspielen:

Am liebsten würde Madama Cortese selbst verreisen und den Alltag hinter sich lassen. Die Contessa di Folleville aus Paris vermisst ihre standesgemäße Bekleidung, zum Glück kann ihre Angestellte Modestina ihr weiterhelfen. Der deutsche Baron Trombonok kann ob der großen Aufregung nur den Kopf schütteln. Die polnische Contessa Melibea und der spanische Don Alvaro flirten heftigst miteinander, was dem russischen Conte di Libenskof, der mit Melibea liiert ist, natürlich gar nicht gefällt. Ein größerer Streit kann gerade noch verhindert werden. Die römische Dichterin Corinna ist zu hören – ihre sanften Worte beschwichtigen alle Streitigkeiten.

Der englische Lord Sidney hat sich in Corinna verliebt. Er weiß aber, dass sie für ihn unerreichbar ist. Der französische Chevalier Belfiore, der eigentlich mit der Gräfin Folleville verbandelt ist, versucht es trotzdem: Wortreich wirft er sich Corinna an die Brust, sie spielt mit ihm – weist den Kavalier aber letztlich zurück. Der Italiener Don Profondo macht sich über die Besitztümer und Eigentümlichkeiten der Reisenden lustig.

Alle Kurgäste sind bestürzt als sie die Nachricht bekommen, dass sie nicht zur Krönung reisen können. Nach einer anfänglichen Schockstarre überbringt Madama Cortese die Botschaft, dass ja auch in Paris gefeiert werden kann. Alle entscheiden, noch am selben Abend ein großes Festmahl zu geben.

Trombonok fordert von Melibea und Libenskof eine Versöhnung ein: Die beiden beseitigen ihre Differenzen und fallen sich in die Arme. Beim großen Dinner präsentieren sich alle Nationen mit ihren Hymnen und Melodien. Corinna wird auserwählt ein Loblied zu singen – als Thema wird der neue König gewählt: Karl X. Alle stimmen in den Lobgesang ein.

Opéra, es folgten 1827 MOISE ET PHARAON, 1828 LE COMTE ORY und 1829 GUILLAUME TELL], erfüllte er seine Verpflichtungen im Bereich der italienischen Oper durch die Einstudierung von LA DONNA DEL LAGO und die Komposition von IL VIAGGIO A REIMS innerhalb der festgesetzten Vertragslaufzeit. Ganz offensichtlich fühlte er sich im vertrauten italienischen Repertoire noch immer weitaus wohler. Das vor allem von Aristokraten und internationalen Gästen stark frequentierte italienische Opernhaus von Paris präsentierte regelmäßig die berühmtesten Gesangsstars dieser Zeit. 1825 standen hier zehn ältere Rossini-Opern auf dem Spielplan [L'INGANNO FELICE, TANCREDI, L'ITALIANA IN ALGERI, IL BARBIERE DI SIVIGLIA, OTELLO, LA CENERENTOLA, LA GAZZA LADRA, MOSE IN EGITTO und SEMIRAMIDE], die das neue Werk gebührend flankierten und die Pariser in einen wahren Rossini-Taumel rissen. Umso mehr musste Rossini darauf bedacht sein, auf Anleihen aus seinen älteren Opern zu verzichten, die von den Kennern im Publikum sofort bemerkt worden wären.

Tatsächlich ist IL VIAGGIO A REIMS durch und durch eine Neukomposition, die auf die älteren Werke nicht durch direkte Übernahmen, sondern eher durch Anspielungen und ironische Distanz Bezug nimmt. Auf dem Gipfel seiner Karriere angelangt, blickt Rossini nicht allein auf die Stilistik seiner früheren Werke zurück, sondern zugleich auf die Geschichte der Gattung Opera buffa, die hier gleichsam metamusikalisch unter die Lupe genommen wird. Das Libretto von Luigi Balocchi basiert auf dem berühmten Roman von Madame de Staël „Corinne, ou l'Italie“ [1807]. Der Untertitel „L'Albergo del Giglio d'Oro“ bezieht sich auf den „Gasthof zur Goldene Lilie“ in dem Vogesen-Kurort Plombières, wo eine internationale Klientel versammelt ist und von der Gastgeberin Madama Cortese auf ihre Reise zur Krönung in Reims vorbereitet wird. Auffallend ist, dass es in dieser Oper keine echte lineare Handlung gibt, die sich mit den sehr komplexen und buchstäblich „verrückten“ Intrigen- und Verkleidungsspielen im BARBIER VON SEVILLA, LA CENERENTOLA oder der ITALIENERIN IN ALGIER vergleichen ließe. Auch der Titel des Werkes führt diesbezüglich in die Irre: Nicht die Reise nach Reims wird gezeigt, sondern nur der Stillstand, in den diese geraten ist: Die Reisenden sitzen in ihrem Luxushotel fest. Wir erleben sie nicht als Akteure eines Handlungskontinuums, sondern als Gefangene in bestimmten archetypischen Situationen, in die sie geraten sind. Ihre Hoffnung, bei der Krönung König Karl X. in Reims dabei zu sein, wird unerfüllt bleiben, denn es gibt keine Pferde, die ihre Wagen dort hinbringen könnten. Die internationale Zusammensetzung dieser Reisegesellschaft spricht für sich: Eine Italienerin, eine Französin, eine Polin, eine Österreicherin, ein Engländer, ein Spanier, ein Russe, ein Deutscher, sowie weitere Italiener, Franzosen und Reisende unbekannter Herkunft treffen in der Provinzstadt Plombières in den Vogesen unverhofft aufeinander.

Ein opulenter Operneinakter

Obwohl das Werk nur einen einzigen Akt und lediglich neun musikalische Nummern umfasst, gehört es mit einer Spieldauer von fast drei Stunden zu den umfangreichsten komischen Opern, die Rossini je komponiert hat. Mehr noch: Es dürfte sich womöglich um den längsten einzelnen Akt der Operngeschichte handeln – er übertrifft an Umfang selbst den schier „unendlichen“ ersten Aufzug

von Richard Wagners GÖTTERDÄMMERUNG einschließlich der Nornenszene oder auch den monumental dritten Aufzug der MEISTERSINGER. Ungewöhnlich ausgedehnt sind daher auch die geschlossenen, durch Rezitative verbundenen Einzelnummern, aus denen das Werk besteht. Und auch die Vokalbesetzung ist rekordverdächtig: Von den 18 solistischen Partien des Werkes finden sich allein zehn Hauptrollen – weitaus mehr als in jeder anderen italienischen Oper des Repertoires. Das „Gran pezzo concertato a 14 voci“ [Nr. 7] vereinigt die Stimmen sämtlicher zehn Protagonisten und vier weitere Partien zu einem buchstäblich „unerhörten“ Ensemble.

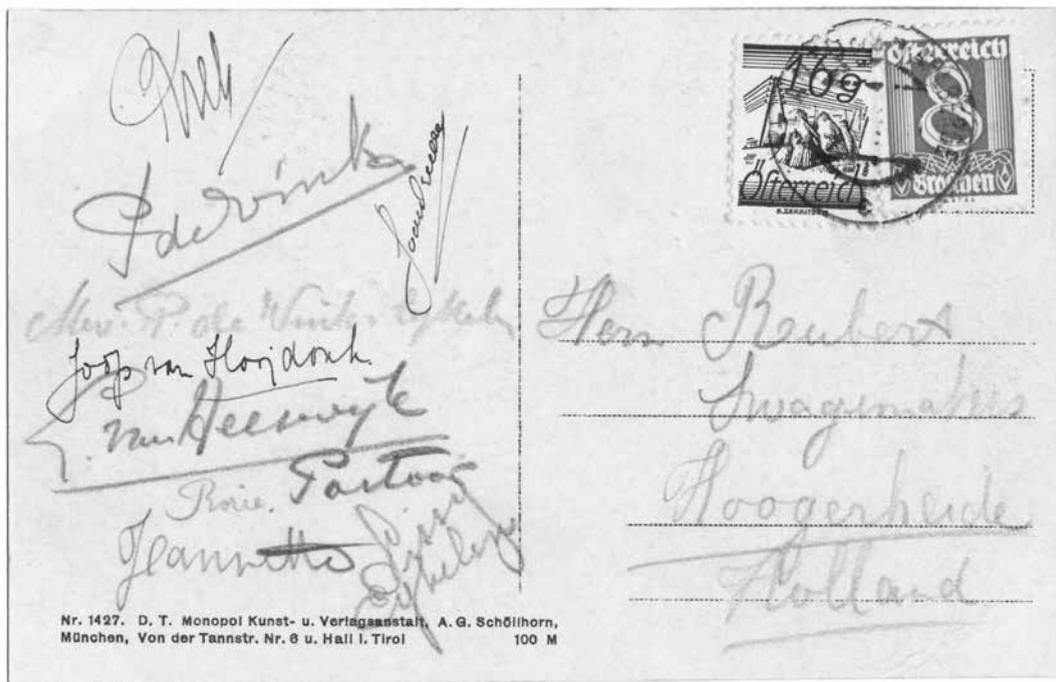
Die Ursachen dieser Opulenz sind leicht auszumachen: Aus königlichem Anlass komponierte Rossini für eine Sängerbesetzung der Superlative, wie sie weder vorher noch nachher je wieder in einer gemeinsamen Produktion zusammenkam. Alle zehn Hauptrollen [drei Soprane, ein Mezzosopran, zwei Tenöre und vier Bässe] sangen weltberühmte Interpreten: Giuditta Pasta [Corinna – Sopran], Laure Cinti-Damoreau [Contessa di Folleville – Sopran], Maria Ester Mombelli [Madama Cortese – Sopran], Adelaide Schiasseti [Marchesa Melibea – Mezzosopran], Domenico Donzelli [Cavaliere Belfiore – Tenor], Giulio Marco Bordogni [Conte di Libenskof – Tenor], Carlo Zucchelli [Lord Sydney – Bass], Felice Pellegrini [Don Profondo – Bass], Francesco Graziani [Barone di Trombonok – Bass] und Nicholas-Prospér Levasseur [Don Alvaro – Bass].

An erster Stelle unter den Protagonisten ist die „Improvisationskünstlerin“ Corinna zu nennen, die Titelheldin des dem Libretto zugrundeliegenden Romans. Sie wurde von der Primadonna Giuditta Pasta verkörpert, für die etwas später auch Vincenzo Bellini die Titelpartien seiner Opern LA SONNAMBULA [1831], NORMA [1831] und BEATRICE DI TENDA [1833] sowie Gaetano Donizetti jene der ANNA BOLENA [1830] schreiben sollten. Als einzige Figur hat Corinna zwei große Arien zu singen, die jeweils in komplexe Ensembleszenen integriert sind. Ihre erste „Improvisation“ mit Harfenbegleitung [„Arpa gentil, che fida“] erklingt während des monumentalen Sextetts [Nr. 3] aus dem Nebenzimmer [das einzigartige Paradox einer „Auftrittsarie“ der Primadonna ohne „Auftritt“ derselben, denn tatsächlich wird Corinna erst wesentlich später, in der vierzehnten Szene die Bühne betreten], und ihre zweite Arie bildet den Höhepunkt des Finales.

Die eigentliche erste Auftrittsarie des Werkes fällt indes der Gastgeberin Madama Cortese bereits in der ausgedehnten Introduction zu. Es handelt sich um das Paradebeispiel einer viersätzigen Nummer nach dem von Rossini geprägten Modell der „Solita forma“ [d. h. der „üblichen“ Großform in der italienischen Oper]: Auf das einleitende „Tempo d'attacco“ [Nr. 1.1: „Presto, presto... su, coraggio!“], in welchem die Hausdame Maddalena das Personal zur Arbeit antreibt und der Hausarzt Don Prudenzi die korrekte Zubereitung der Speisen überprüft, präsentiert sich die Eigentümerin mit einem langsamen ersten Arientempo und preist den herrlichen Tag der geplanten Abreise [1.2: „Di vaghi raggi adorno“]. Nachdem sie sich im überleitenden „Tempo di mezzo“ bei ihren Angestellten Gehör verschafft hat [1.3: „Dottore, Maddalena, Antonio, a me badate“], entläßt sich die allgemeine Aufregung in einer rasanten, tumultartigen Stretta [1.4: „Or state attenti, badate bene“].



St. Christoph am Sulberg, 1802 m, Tirol



Nr. 1427. D. T. Monopol Kunst- u. Verlagsanstalt, A. G. Schöllhorn,
München, Von der Tannstr. Nr. 6 u. Hall i. Tirol 100 M

Die dritte große Sopranpartie neben Corinna und Madama Cortese ist jene der Contessa di Folleville. Die majestätische Großform ihrer großen Soloszene, die unmittelbar auf die Introduction folgt, kontrastiert mit ihrem kuriosen Inhalt: Die bereits in jungen Jahren verwitwete Gräfin sorgt sich um ihre Pariser Luxusgarderobe, die noch immer nicht eingetroffen ist. Als sie erfährt, dass die Kutsche mit den Kleidungsstücken einen Unfall hatte und die Schachteln beschädigt wurden, fällt sie in eine Ohnmacht, aus der sie erst erwacht, als sich der Arzt Don Prudenziio anschickt, ihren Puls zu fühlen. Nun hebt sie zu ihrer Arie an, die wiederum aus einem langsamen Cantabile [2.1: „Partir, oh ciel! desio“], einem Tempo di mezzo [2.2: „Che miro! ah! qual sorpresa!“] sowie einer hochvirtuosen, koloraturgewaltigen Cabaletta besteht [2.3: „Grazie vi rendo“]. Die bedeutenden Dimensionen und die komplexe Gestaltung dieser Nummern offenbart Rossinis Bestreben, alle drei Sopran-Primadonnen mit annähernd gleichwertiger und zugleich höchst vielfältiger Musik auszustaffieren.

Die vierte weibliche Protagonistin ist die polnische Marquise Melibea, die Witwe eines italienischen Generals, der am Hochzeitstag bei einem feindlichen Überraschungsangriff starb. Um die Gunst der einzigen Altistin rivalisieren der russische Graf Libenskof und der spanische Marineoffizier Don Alvaro so sehr, dass sie zum Duell bereit sind. Unter den Tenören ist neben Libenskof der Chevalier Belfiore zu nennen, ein junger und eleganter französischer Offizier, der allen Damen auf joviale Art den Hof macht, es aber ganz besonders auf die Contessa abgesehen hat. Sein großes Duett führt Belfiore allerdings mit Corinna zusammen [Nr. 5: „Nel suo divin sembiante“], in deren Nähe zudem der englische General Lord Sidney sowie der skurrile Antiquitätenliebhaber Don Profondo zu finden sind. Beide sind Bässe und präsentieren sich ebenfalls in bedeutenden Soloszenen von größter Gegensätzlichkeit. Lord Sidney, der in Corinna verliebt ist, singt als „Primo Basso cantante“ eine archetypische Opera-seria-Arie [Nr. 4: „Invan strappar dal core“] mit einem hochvirtuosen Flötensolo von erlesener Qualität. Eine besonders typische und zugleich einzigartige Opera-buffa-Arie ist hingegen diejenige des „Primo Buffo“ Don Profondo, der im schnellen Plapperton über die in der Reisegesellschaft vertretenen unterschiedlichen Nationalcharaktere doziert und sich dabei harmonisch in einer Abwärtsspirale aus Terzen verliert [Nr. 7: „Medaglie incomparabili“].

Das Kunststück, zehn Sängerinnen und Sängern von Weltformat in nur neun Musiknummern hinreichend Gelegenheit zur Präsentation ihrer virtuosen vokalen Fertigkeiten zu geben, löste Rossini auf singuläre Art: Das ausgedehnte, in elf Abschnitte unterteilte festliche Finale gibt allen Protagonisten [auch jenen, die bisher noch keine eigene Arie zu singen hatten] die Gelegenheit für einen solistischen Auftritt. Den Anfang macht Trombonok mit der österreichischen Kaiserhymne [also der heutigen deutschen Nationalhymne, hier bezeichnet als Inno tedesco „Or che regna tra le genti“], gefolgt von Melibeas Polonaise [Polacca „Ai prodi guerrieri“] und Libenskofs russischer Hymne [„Onor, gloria ed alto omaggio“]. Hieran schließen sich je eine spanische [„Omaggio all'augusto duce“], englische [„Del grand' Enrico“] und französische Canzone [„Madre del nuovo Enrico“] an, gesungen von Don Alvaro, Sidney, Belfiore und der Contessa, sowie die von Madama Cortese und Don Profondo angestimmte Tiroler Weise [„Più

vivace e più fecondo“]. Den Höhepunkt des Arienreigens bildet eine neuerliche Improvisation Corinnas, die somit in die Position der traditionellen Finalarie rückt [„All'ombra amena“] und in einen Huldigungschor auf den neuen König mündet [„Viva il diletto augusto regnator“].

Krönungsopern

Krönungsopern haben eine lange Geschichte. Auch wenn die meisten dieser Gelegenheitswerke heute vergessen sind, lassen sich markante Beispiele aus den diversen europäischen Herrscherhäusern anführen. So gaben die Habsburger erstmals bereits 1622 für die Krönung der Kaiserin Elonora zur Königin von Ungarn eine Oper in Auftrag. In dieser Wiener Traditionslinie steht auch noch Mozarts LA CLEMENZA DI TITO, komponiert zur Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen in Prag im Jahre 1791. Mozart hielt man auch noch 1825 in Paris für krönungswürdig: Mit seiner Musik wurde am 7. Juni [knapp zwei Wochen vor Rossinis IL VIAGGIO A REIMS, deren Uraufführung erst am 19. Juni 1825 folgte] im Pariser Théâtre de l'Odéon „à l'occasion du Sacre de Sa Majesté Charles X“ die Opéra-comique LA ROUTE DE REIMS illustriert. Mitunter wurden auch ältere Opern nachträglich zeremoniell umgedeutet, so etwa Giacomo Meyerbeers IL CROCIATA IN EGITTO [1824] als Krönungsoper für König Ferdinand V. von Böhmen in Prag [1836]. In Frankreich war diese Tradition allerdings durch die Revolution obsolet geworden, und auch die Restauration änderte hieran zunächst nichts: Ludwig XVIII. musste 1814 auf eine öffentliche Krönungszeremonie verzichten, da seine schwache Gesundheit dies nicht zuließ. Immerhin wurde die Rückkehr der Bourbonen auf den Thron mit der Oper PELAGE OU LE ROI E LA PAIX von Gaspard Spontini und Victor-Joseph Etienne de Jouy 1814 gefeiert. Und auch Rossini selbst hatte bereits zuvor an der Glorifizierung der Pariser Bourbonen-Dynastie mitgewirkt: 1816 schrieb er die Kantate „Le nozze di Teti e di Peleo“ anlässlich der Hochzeit Maria Carolinas von Neapel mit dem Herzog von Berry, dem Sohn des späteren französischen Königs Karl X., für dessen Krönung IL VIAGGIO A REIMS komponiert wurde.

Rossini besaß sehr viel Erfahrung in der Erfüllung solcher Aufträge: Als berühmtester Komponist seiner Epoche erhielt er mit schöner Regelmäßigkeit besonders hochkarätige Angebote, denen er sich kaum entziehen konnte. Neben den bereits genannten Werken schrieb er u. a. die Festkantaten „La Santa Alleanza“ und „Il vero omaggio“ für den Europäischen Fürstenkongress von Verona auf Einladung des österreichischen Staatskanzlers Metternich [1822], eine Kantate zu Ehren des neugewählten Papstes Pius IX. [1846] und noch im hohen Alter eine dem französischen Kaiser gewidmete „Hymne à Napoléon III et à son Vaillant Peuple“ [1867].

Während Rossini bei solchen Aufträgen zumeist auf ältere Kompositionen zurückgriff und diese für den neuen Anlass entsprechend arrangierte, ging er bei IL VIAGGIO A REIMS anders vor: Er komponierte das Gelegenheitswerk vollständig neu und nahm sich hierfür rund zwei Monate Zeit – für Rossinis Verhältnisse ungewöhnlich viel, wenn man bedenkt, dass er für die Komposition von Meisterwerken ähnlichen Umfangs wie IL BARBIERE DI SIVIGLIA [1816]

und LA CENERENTOLA [1817] jeweils kaum länger als zwei Wochen benötigt hatte. Selbstverständlich investierte Rossini nicht ohne Grund so viel Arbeit in die Krönungsmusik, deren Autograph er analog zu anderen Gelegenheitswerken als „Cantata“ bezeichnete. Immerhin war es seine erste für Paris geschriebene Oper, mit der er um jeden Preis reüssieren wollte – zumal seine Gegner und Neider nur darauf warteten, einen Misserfolg Rossinis erleben zu dürfen. Zudem plante Rossini von vornherein, die Musik in einer späteren und repertoiretauglicheren Oper wiederzuverwenden. Nach der Premiere am 19. Juni 1824 fanden noch drei weitere öffentliche Aufführungen statt, die enthusiastisch gefeiert wurden. Danach zog Rossini das Werk zurück, um die Musik einer neuen Verwendung zuzuführen: Sie bildet den Grundstock für seine sehr erfolgreiche komische Oper LE COMTE ORY, die am 20. August 1828 an der Pariser Opéra uraufgeführt und dort im Laufe der nächsten Jahrzehnte fast 500 mal wiederholt werden sollte.

IL VIAGGIO A REIMS verschwand hingegen für lange Zeit in der Versenkung, es überlebten zunächst nur jene Nummern, die Rossini in LE COMTE ORY übernommen hatte. Gleichwohl hütete Rossini das kostbare Manuskript der Krönungsoper wie seinen Augapfel und achtete darauf, dass keine Kopien in Umlauf gelangten. Nach dem Tod des Komponisten überließ seine Witwe Olympe Pelissier die autographe Partitur Rossinis Arzt Vio Bonato, der das Manuskript später an die italienische Königin Margherita von Savoyen veräußerte. Diese wiederum schenkte es in den 1920er Jahren der Accademia di Santa Cecilia in Rom, in deren Bibliothek es jahrzehntelang unbeachtet schlummerte. Hier entdeckte der Rossini-Forscher Philip Gossett 1977 die Partitur. Unter der musikalischen Leitung von Claudio Abbado wurde die von Janet Johnson rekonstruierte Fassung 1984 in Pesaro erstmals aufgeführt. Seither hat sich IL VIAGGIO A REIMS nicht nur wegen der prachtvollen Belcanto-Bravourstücke, sondern auch aufgrund einer ebenso grandiosen wie subtilen musikalischen Situationskomik zu einer der beliebtesten Opern Rossinis entwickelt. An der Ausnahmestellung, die das Werk schon 1825 besaß, hat sich bis heute nichts geändert: Es werden sehr viele herausragende Sängerinnen und Sänger benötigt, um dieses einzigartige Belcanto-Fest in seinem vollen Glanz erstrahlen

Ein narzisstischer Spiegelsaal



Regisseur Jan Bosse im Gespräch mit Dramaturg Lars Gebhardt

IL VIAGGIO A REIMS entstand zunächst ganz speziell für einen Anlass: zu den Krönungsfeierlichkeiten Karl X. in Paris. Gioacchino Rossini war sich der kurzen Halbwertszeit der Oper bewusst – er zog das Werk nach den wenigen Aufführungen zurück und verwertete viele Nummern in LE COMTE ORY wieder. Warum wird die Oper, nachdem sie in den 1980er Jahren für den Konzertsaal wiederentdeckt wurde, in den letzten Jahren zunehmend szenisch reanimiert?

Der Ensemblegedanke dieser Oper scheint mir sehr modern. Eine Gruppe von Menschen sitzt fest – und ergeht sich in absurden Aktionen. Es gibt keine dramatische Story für einige wenige Solisten, sondern eine revueartige Abfolge von sehr kontrastierenden, sehr unterhaltsamen ‚Nummern‘. Diese Nummern arbeiten dann mit klischeehaften Grundsituationen der Oper an sich: der unglücklich Liebende, die leidende Diva, das eifersüchtig sich umkreisende Paar, der komische Kauz. Diese große Nummernshow, aber auch das gemeinsame Erzählen eines Ensembles ist für einen Regisseur, der vom Schauspiel kommt, äußerst reizvoll!

Die Situation ist grundsätzlich absurd: Diverse Contessas, Lords, Barone und Dons aus allen europäischen Ländern wollen zur Krönung des Königs nach Reims fahren. Sie sind aber in einem Hotel gestrandet und es gibt weder Pferde noch Kutschen – da beschließen sie kurzerhand selbst zu feiern. Wie gehen Sie als Regisseur mit dem äußerlichen szenischen Stillstand um?

Dieser Stillstand ist unsere absurde Triebfeder. Wir sehen einen Schafsaal – ist es eine Kurklinik? Ein Sterbehospiz? Das Asyl des todmüden Europäers? Allabendlich schwingen sich die Insassen zur großen Reise auf – um endlich die Krönung des neuen Königs zu feiern – und bleiben in abstrusen Ritualen stecken. Immer wird ein Grund gefunden, lieber doch lethargisch ins Bett zurückzusinken oder sich selber in einem Ersatzfest voller Überfluss und Überdruß zu feiern. Rossini und Balochi ging es ja keineswegs darum, eine lineare, kohärente oder gar psychologisch gedachte Geschichte zu erzählen: IL VIAGGIO A REIMS war nur für die wenigen Aufführungen zur Krönung Karl X. geschrieben. Uns mutet deshalb die finale Lobpreisung dieses zutiefst restaurativen, rückwärtsgewandten Herrschers etwas merkwürdig an.

Das Stück spielt in einem Badehotel, im Kurort Plombières-les-baines in den französischen Vogesen. Neben den gestrandeten Europäern spielt auch das Hotelpersonal, inklusive Arzt und Pflegeleiterin, eine Rolle in der Oper. Was erzählt dieser klaustrophobisch-irreale Raum, den wir auf der Bühne sehen?

Für uns ist es ein selbstgewähltes Gefängnis. Ein narzisstischer Spiegelsaal, der die Realität tunlichst draußen hält. Die Wartenden vertreiben sich die Zeit, schlüpfen in Rollen – daraus ergeben sich Situationen, die von zwischenmenschlichen Beziehungen erzählen. Oder gerade von Nicht-Beziehungen. Schließlich ist der Musik in ihrer Virtuosität, den Koloraturen, Spitzentönen und gekonnten Verzierungen ein gutes Maß Narzissmus und Selbstverliebtheit eingeschrieben. Das muss man dann auch bedienen.

Rossini und sein Librettist Luigi Balochi sparen in ihrem Stück nicht mit europäischen Klischees: Der feurige Spanier und der eifersüchtige Russe kämpfen um die schöne Polin. Die exaltierte Französin denkt nur an ihre Garderobe. Der Deutsche versucht Streitigkeiten zu schlichten etc. In den 1820er Jahren war ein geeintes und einmütig nebeneinander lebendes Europa noch Wunschdenken. Heute wird die europäische Idee von verschiedensten Seiten wieder heftigst in Frage gestellt. Wie verhält sich das Stück dazu? Gibt es Raum für eine europäische Utopie?

Die europäische Idee ist im Stück noch im Werden begriffen, inklusive absurder Hoffnung auf Rettung durch die Reste des Absolutismus unter Herrschaft des christlichen Kreuzes. Rossinis Krönungsoper wurde zusammen mit seinem gefeierten Gegenstand Karl X. schon fünf Jahre später durch die Pariser Julirevolution weggefegt. Wir befinden uns mit unserer Lesart eher am Ende dieses Prozesses Europa – wo die sogenannte europäische Idee nur noch zwanghaft aufrechterhalten wird, da jede verbindende Idee fehlt und nur die Sorge vor dem unberechenbaren Chaos nach einem gefürchteten Verfall stärker ist als der Mut, etwas Gemeinsames zu wagen. Der Stillstand im Stück, der mit Aktionismus und – in dem großen Fest der Selbstvergewisserung am Ende – auch Hedonismus überspielt wird, weist einige spannende Parallelen zu unserem heutigen Europa auf.

Corinna, die römische Improvisationskünstlerin, nimmt einen speziellen Raum ein. Sie scheint über der ganzen Handlung zu schweben. Wer ist für dich diese von allen respektierte, ja angebetete Frau?

Ausgangs- und Inspirationspunkt der Oper für Rossini und seinen Librettisten Balochi war ja Germaine de Staëls Roman „Corinne ou l'Italie“, der 1807 erschienen war und zur allgemeinen Italienbegeisterung und -verklärung des frühen 19. Jahrhunderts nicht unwesentlich beitrug. Im Zentrum steht die junge, römische Dichterin Corinne, die durch ihre Kunst begeistert und zum Objekt der Anbetung eines jungen Briten wird. Die Liebe scheitert aber an ihrem Freiheitsdrang und Emanzipationswillen. Die Corinna der Oper spiegelt diese Corinne wieder – sie ist aber weitaus abstrakter, ja fast unnatürlich gezeichnet. Rossini gibt dieser Corinna eine sehr spezielle Musik: zwei große, strophische Arien nur von der Harfe begleitet. Das Attribut der Harfe bzw. Lyra ist natürlich eine Referenz

auf die Dichtkunst und auf das antike Vorbild der Kórinna. Bei uns ist Corinna dem absurden Treiben zunächst enthoben – sie ist eine Vision, eine Hoffnung.

Rossini nahm diese erste Oper, die er für Frankreich schrieb – und die seine letzte in italienischer Sprache sein sollte – zum Anlass, ein „Best of“ der italienischen Oper zu zeigen. Hilft das Revuehafte beim Inszenieren oder steht es eher im Weg?

Ja, die Oper ist eine Art Revue. Aber es ist eine Revue, der immer wieder subversiver Sand ins Getriebe gestreut wird, sodass die Maschine ins Stottern und Stocken gerät. Aber the Show must go on. „Morgen Abend wieder von vorn!“ ist das Motto. Und es macht natürlich auch Spaß, sich als Regisseur nicht um eine mögliche psychologische Logik oder Wahrscheinlichkeit zu kümmern, sondern dem Affen Zucker zu geben und aus dem Grundsetting heraus von einer absurden, komischen Nummer in die nächste zu taumeln.

Rossinis Musik ist von einer extremen Rhythmik und Virtuosität geprägt. Ein gewisses Zuviel an Ornamentik, ein Außer-sich-sein ist der Musik immer mit eingeschrieben. Die Grundsituation vom Warten wird so konterkariert: Äußerlich passiert nichts, innerlich brodelt es aber. Wie bricht sich diese Musik ihre Bahn?

Interessant ist ja, dass jede Figur von diesem vokalen Überschuss geprägt ist. Jede Arie ist mindestens sieben Minuten, jede Ensemblenummer über fünfzehn Minuten lang – das Hypertrophe, Extreme und Überbordende der ganzen Oper ist unheimlich interessant. Und daraus entwickelt sich ja auch die Komik: Die Gräfin Folleville hat nichts anzuziehen – also verfällt sie in einen großen Klagegesang; ihre Dienerin Modestina bringt ihr ein neues Kleidungsstück – sie beginnt mit der Cabaletta inklusive virtuoser Koloraturen und Spitzentönen. Rossini nimmt das Klischee der Oper und treibt es auf die Spitze: die Form löst sich vom Inhalt, marginalisiert ihn und löst ihn letztlich fast auf. Rossini ging es ja nicht um eine fein zisierte, psychologische Charakterisierung europäischer Typen oder gar um eine akkurate Gesellschaftsbeschreibung – er wollte eine gute Show abliefern, seine Visitenkarte in Paris und beim neuen Monarchen abgeben. Und das ist ihm auf wunderbare Weise gelungen.

Am Ende der Opern feiern alle Figuren den neu gekrönten König. Für uns heute ein ziemlich anachronistischer Akt. Wie geht man mit dieser Huldigung um? Was kommt nach dem „großen Fressen“, dass wir auf der Bühne sehen?

Der Jubel für einen König wie Karl X., der mit strenger Hand versuchte, die Zeit zurückzudrehen, und die Monarchie auf den vorrevolutionären Stand des 18. Jahrhunderts bringen wollte, wirkt für uns heute ziemlich irritierend. Man kann da gern auch Parallelen zu unserem derzeitigen politischen Klima ziehen. Für mich ist klar, die Protagonisten kommen nie heraus aus diesem Spiegelgefängnis: Wie Hans Castorp im Mann'schen „Zauberberg“ haben sich die Reisenden in ihrem Kurhotel festgewohnt.

„Reisen ist, was man auch sagen mag, eines der traurigsten Vergnügen des Lebens. Wenn man sich in einer fremden Stadt wohl fühlt, so ist's gewiß nur, weil man anfängt sich dort einzuheimen; aber ungekannte Länder durchstreifen, eine Sprache reden hören, die wir kaum verstehen, menschliche Gesichter sehen, welche weder zu unserer Vergangenheit noch Zukunft eine Beziehung haben, das ist Vereinsamung, ist ein Sichverlieren ohne Rast und Ruhe, und selbst ohne Würdigkeit.“



















„Zwei Reisetage entfernen den Menschen von seiner Alltagswelt – all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, viel mehr, als er sich auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ. Der Raum, der sich drehend und fließend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt. Gleich ihr erzeugt er Vergessen; er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen freien und ursprünglichen Zustand versetzt.“

Eine Synthese der „vocalità rossiniana“

Giacomo Sagripanti

IL VIAGGIO A REIMS nimmt in Rossinis Schaffen eine in mehrfacher Hinsicht besondere Position ein: Zunächst einmal wurde das Werk für das wichtigste politische und gesellschaftliche Ereignis im Paris der 1820er Jahre geschaffen – die Krönung Karl X. zum König von Frankreich. Diesen Festcharakter merkt man der Oper in Struktur und Anlage an: Es ist eine wirkliche Hommage an den neuen König. Das ist besonders im Finale der Oper spürbar – es ist eine unverhohlene Hymne, ein Festgesang, eine Huldigung auf den bei der Uraufführung anwesenden Karl X. Zum zweiten handelt es sich bei IL VIAGGIO A REIMS um Rossinis erste Oper, die er genuin für das Pariser Publikum schrieb und gleichzeitig um seine letzte Oper in italienischer Sprache.

Die Gesangspartien hat Rossini für die großen italienischen Stars seiner Zeit geschrieben, darunter Giuditta Pasta. Und die achtzehn Partien, insbesondere die zehn Hauptfiguren kommen tatsächlich einer Synthese der „vocalità rossiniana“ gleich. In IL VIAGGIO A REIMS nutzt Rossini alle seine bisher entwickelten Stimmtypen: Soprano leggero d'agilità [Folleville], Soprano lirico [Corinna], Mezzo soprano [Melibea], Tenore contraltino [Libenskof], Baritenore [Belfiore], Baritono buffo parlante [Profondo], Baritono cantanta [Sidney] und Basso baritono lirico [Alvaro]. Nur einen veritablen Contralto gibt es nicht – vielleicht weil Rossini dieses Stimmfach, besonders in seinen Opere serie, vornehmlich für Hosenrollen einsetzte. Jede Figur kann sich mit den für ihren Stimmtypus typischen Arien oder solistischen Momenten in Ensembles präsentieren. Formell, stilistisch und musikalisch folgt die Oper ganz den Vorgaben der italienischen Opera buffa des 19. Jahrhunderts – sie ist quasi eine Visitenkarte Rossinis für das anspruchsvolle Pariser Publikum. Und auch in der Abfolge der unterschiedlichen Arien und Ensembleformen – von der großen seria-Parodie der Folleville-Arie über das ausufernde Sextett, die typische Plapper-Arie Profondos, das singuläre Gran pezzo concertato und die beiden Zank- und Liebesduette zwischen Corinna und Belfiore und Melibea und Libenskof – führt Rossini quasi einen Bilderbogen der italienischen Oper vor, eine Synthese und ein Best of seines bisherigen Schaffens. Genuin französisch sind dagegen die gegen Ende der Oper hinzutretenden Tänze: Die für die französische Oper typischen Balletteinlagen waren auch in italienischen Opern in Paris unverzichtbar.

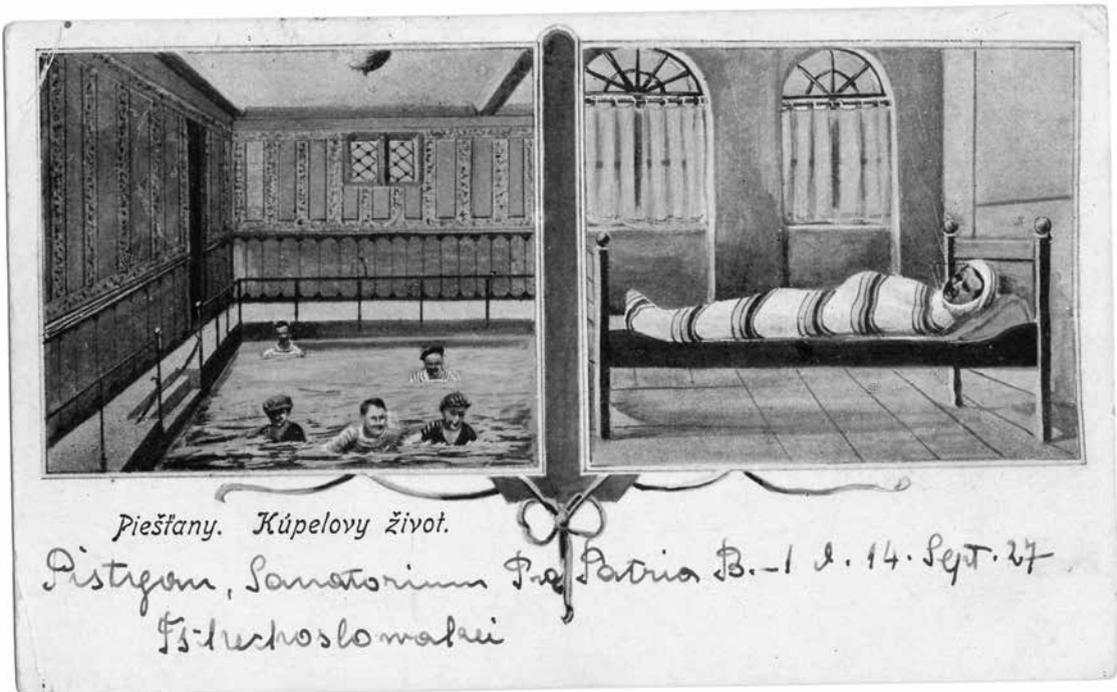
Nun geht es in der Oper ja um das Aufeinandertreffen verschiedener Nationen und Typen, doch interessanterweise vermeidet Rossini weitestgehend musikalische Nationalklischees. Erst am Schluss, wenn die einzelnen Figuren ihre Nationen repräsentieren, lässt sich durch die Verarbeitung bestehender Hymnen [zum Beispiel der österreichisch-deutschen und britischen, die interessanterweise damals auch die russische Nationalhymne war] ein Verweis auf die Multinationalität finden. Hier tritt Rossini etwas zurück: Die beiden tatsächlichen Hymnen orchestriert er nur und verändert sie melodisch kaum. Für die anderen Nationen sucht er typische Rhythmen und Formen, greift zum Teil auf bekannte Melodien zurück: eine Polacca für die Polen, ein dem Fandango verwandter Cachucha aus Andalusien für den Spanier, eine Tirolienne für die aus Norditalien stammende Cortese etc.

Über all diesen Klischees und Verweisen auf Nationaltypen schwebt Corinna: In der Figur der römischen Improvisationskünstlerin lässt sich am deutlichsten die Inspiration der Oper durch Madame de Staëls Zeitroman „Corinne ou l'Italie“ erkennen. Auch die Faszination des schwärmerisch-verklemmten Lord Sidney für Corinna ist einer Episode des Romans entnommen. Die beiden sind nur zwei Beispiele dafür, dass es zahlreiche literarische und historische Vorbilder für das Figurenpersonal gibt – IL VIAGGIO A REIMS kann man auch als veritable „Schlüsseloper“ lesen.

Musikalisch hebt Rossini besonders Corinna hervor: Sie ist geprägt von einer Reinheit der Melodie und großer lyrischer Qualität. Er stellt Corinna die Harfe an die Seite – ein Verweis auf die antike griechische Dichterin Kórinna, die besonders in der Hellenismus-Begeisterung des 18. und 19. Jahrhunderts als bedeutendste Poetin neben Sappho gesehen wurde und der die Lyra als Symbol der Dichtung und Improvisation zugeteilt war. Beide Corinna-Arien sind strophisch aufgebaut und weisen wenige Merkmale der italienischen Arien der Zeit auf. Es handelt sich dabei eher um musikalische Gedichte, um mit Chopin zu sprechen „notturmi vocali“. Hier lässt sich auch gut die Verbindungslinie von Rossini zu Bellini und Donizetti ziehen: Die Ornamentik und der Verzierungsüberschuss von Koloraturen und Fioraturen wird zugunsten längerer Melodielinien und einem verinnerlichten Ausdruck reduziert.

Es ist eine besondere Freude, eine Neuproduktion dieser Oper mit einem jungen Ensemble zu erarbeiten. Für mich ist Rossini Ausgangspunkt und Grundlage für die Belcanto-Tradition des 19. Jahrhunderts. Ob Donizetti, Bellini oder gerade auch Verdi – sie alle bauen auf Rossini auf. Die Virtuosität, die Rossini verlangt, darf man nicht als eitlen Stimmzirkus missverstehen: Ausgehend von der vokalen Charakteristik der einzelnen Sänger gibt es unheimlich viele Freiheiten, eine Figur zu gestalten – Phrasisierung, der Einsatz von Legato, eine Leichtigkeit und Differenzierung in der Ornamentik, eine spezielle Stimmfärbung und Tongebung müssen in den Proben gefunden werden. Ausgangspunkt ist auch bei Rossini immer der Text: Die Rückbindung an die Grundlage jeglicher vokaler Ausgestaltung muss immer wieder eingefordert werden.

1792 bis 1854: Frankreich, Rossini und IL VIAGGIO A REIMS



1792

10. August: Sturm der Tuileries in Paris. 21. September: Abschaffung der Monarchie, Beginn des Jahres I der Republik.

Rossini wird am 29. Februar als erstes und einziges Kind des Stadttrompeters Giuseppe Rossini und seiner Frau Anna in Pesaro geboren.

1798

2. Koalitionskrieg gegen Frankreich. Wiederherstellung der päpstlichen und österreichischen Vorherrschaft in Norditalien.

Giuseppe Rossini tritt für die Franzosen ein, Anna und er müssen Pesaro verlassen. In der Folge wird er für zehn Monate wegen „Einsatz für die Ideale der Französischen Revolution“ inhaftiert. Gioacchino wird zu seiner Großmutter gegeben.

1801

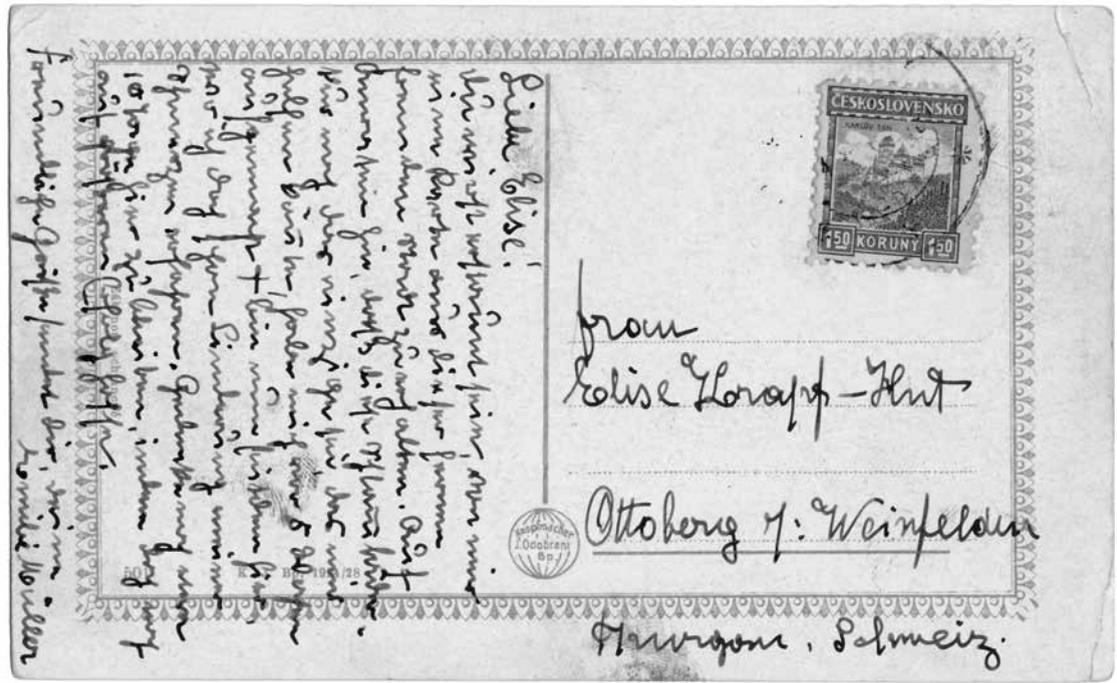
9. Februar. Frieden von Lunéville: Beendigung des Krieges zwischen Frankreich und Großbritannien–Österreich–Russland. Norditalien kommt wieder unter französischen Einfluss.

Giuseppe wird Professore di Corno di caccia an der Akademie in Bologna. Gioacchino erhält bei ihm Unterricht.

1804

Proklamation Napoleons zum Kaiser. Selbstkrönung Napoleons I. am 2. Dezember.

Der zwölfjährige Rossini komponiert „Sei sonata à quattro“ für zwei Violinen, Violoncello und Kontrabass. Erster öffentlicher Auftritt als Sänger und Instrumentalist.



1806

Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Gründung des Rheinbundes. Napoleon auf dem Höhepunkt seiner Macht.

Rossini beginnt sein Studium von Violoncello, Klavier und Kontrapunkt am Liceo Musicale in Bologna. Seine erste Oper, DEMETRIO E PUBLIO, entsteht.

1810–1813

Zunehmende Unruhen in Frankreich. Die Niederlage im Russlandfeldzug und in der Völkerschlacht treiben Napoleon in die politische Isolation.

Rossini verlässt das Liceo und kann mit zahlreichen Aufträgen für die Opernhäuser in Bologna, Ferrara, Venedig und Mailand auf sich aufmerksam machen. Die Opera seria TANCREDI wird in der Folge zum Modell für die wiederbelebte italienische Oper.

1814

Ende der napoleonischen Ära. Ludwig XVIII. kehrt als französischer König aus dem Exil nach Paris zurück. Wiener Kongress.

Es entstehen IL TURCO IN ITALIA für die Mailänder Scala und die Opera seria SIGISMONDO für La Fenice in Venedig.

1816

Die erste Phase der Restauration unter Ludwig XVIII. in Frankreich schwächt sich ab: Das Wahlrecht wird zugunsten des Bürgertums gestärkt, die Regierung liberalisiert sich.

Stürmische Uraufführung von ALMAVIVA, OSSIA L'INUTILE PRECAUZIONE in Rom. Nach anfänglichem Misserfolg wird die Oper unter dem Titel IL BARBIERE DI SIVIGLIA bald in ganz Italien und Europa bejubelt.

1820

Mit der Ermordung des Herzogs von Berry – Sohn des zukünftigen Karl X. – endet die liberale Phase in Frankreich. Die konservativen Royalisten gewinnen an Einfluss.

Uraufführung der „Messa di Gloria“ in Neapel. Rossinis Opern werden im europäischen Ausland zunehmend populärer. Er tritt mit verschiedenen ausländischen Opernhäusern in Verhandlungen über Aufträge und Konzertreisen.

1823

Beginn der französischen Intervention in Spanien mit dem Ziel, Ferdinand VII. wieder an die Macht zu verhelfen. Ende des Jahres löst der König aufgrund von politischen Unruhen die Parlamentskammer auf. Neuwahlen führen zu einem großen Erfolg der Konservativen.

Rossini schreibt mit SEMIRAMIDE seine letzte italienische Oper. Er erhält eine Einladung, am King's Theatre in London mehrere seiner Opern zu dirigieren. Zunächst reist er nach Paris, wo er mit einem Ehrenbankett [„Picknick de Rossini“] begrüßt wird. Weiterreise nach London.

1824

16. September: Regierungsantritt des 67-jährigen Karl X. nach dem Tod seines Bruders, Ludwig XVIII. Weiterer Aufschwung für die Royalisten.

Rossini feiert in London große Triumphe beim breiten Publikum und in den Salons der Aristokraten. Trotz Intrigen seiner Gegner übernimmt er nach seiner Rückkehr nach Paris am 30. Juli die Leitung des Théâtre-Italien in der Salle Louvois.

1825

Karl X. wird mit den Insignien und dem Pomp der prä-revolutionären Monarchie in Reims zum König von Gottes Gnaden gekrönt.

Im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten in Paris wird IL VIAGGIO A REIMS am Théâtre-Italien uraufgeführt. Bei der Premiere wird aufgrund der Anwesenheit des Königs nicht applaudiert. Das Stück wird aber begeistert aufgenommen. Es kommt nur zu zwei öffentlichen Folgevorstellungen.

1828

Die Regierung Martignac versucht, durch eine weniger repressive Politik die Gleichsetzung von Monarchie mit Adel und Klerus zu durchbrechen. Es gelingt aber nicht, das bürgerliche Lager in Entscheidungsprozesse zu integrieren.

Unter Verwendung von umfangreichen Material von IL VIAGGIO A REIMS entsteht Rossinis einzige komische französische Oper: LE COMTE ORY.

1829

Der Prinz von Polignac, ein enger Vertrauter des Königs, übernimmt die Regierung. Extremer Rechtsruck. Die links-republikanische Opposition kann die Unpopularität Polignacs in der Bevölkerung nutzen, um das bürgerlich-liberale Lager auf ihre Seite zu ziehen. Die Royalisten sind zunehmend isoliert.

Uraufführung von Rossinis letztem Bühnenwerk, GUILLAUME TELL. Großer Jubel. Rossini reist nach Bologna, hat sich aber verpflichtet, alle zwei Jahre eine neue Oper für Paris zu schreiben.

1830

Julirevolution in Paris: Abdankung Karl X. am 2. August. Sieben Tage später wird Louis-Philippe als „König aller Franzosen“ gewählt und verteidigt.

Rossinis Pariser Verträge werden von der neuen Regierung aufgekündigt. Es entbrennt ein sich über Jahre hinziehender Rechtsstreit – letztlich wird Rossini umfangreich finanziell entschädigt.

1848

Juniaufstand. Der „Bürgerkönig“ Louis-Philippe wird zur Abdankung gezwungen. Politische Unruhen und Aufstände in ganz Europa.

Jean-Henri Dupin, neuer Direktor des Théâtre royal Italien, arrangiert das alte Aufführungsmaterial von IL VIAGGIO A REIMS um: ANDREMO A PARIGI? [„Gehen wir nach Paris?“] lässt eine Gruppe von Badegästen in einem Hotel stranden, da sie aufgrund der Barrikadenkämpfe der Arbeiter nicht nach Paris reisen können.

1854

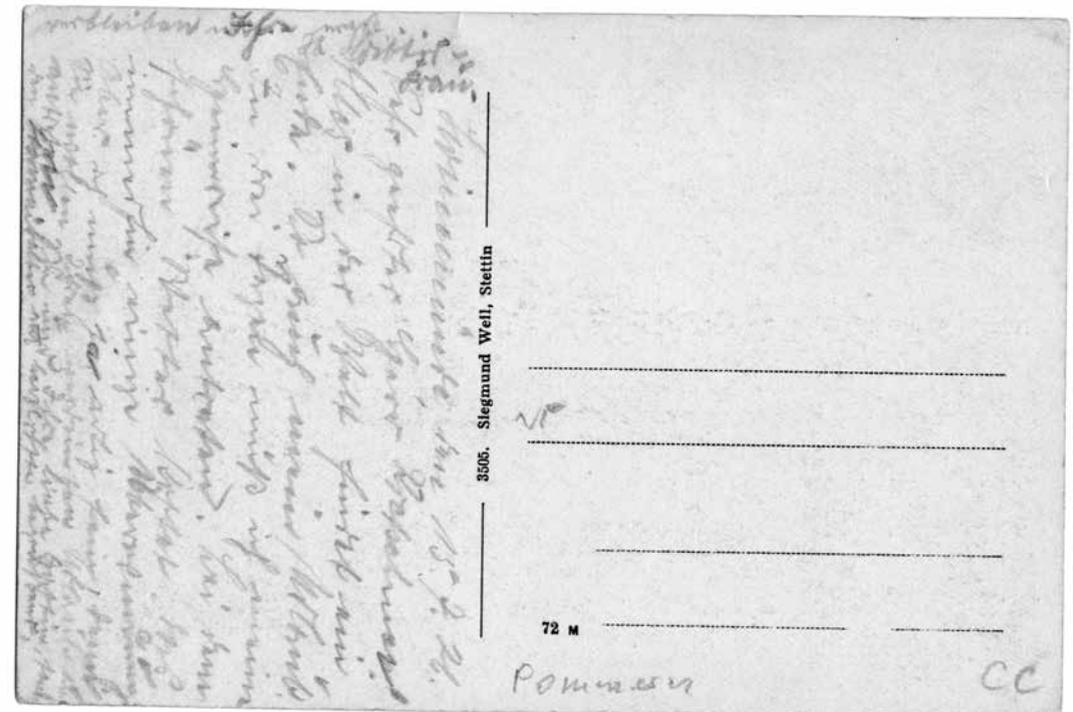
Napoleon III., seit 1852 Kaiser von Frankreich, treibt die Industrialisierung des Landes voran: Umbau und Modernisierung der Städte und massiver Ausbau der Eisenbahn.

Anlässlich der Hochzeit von Kaiser Franz Joseph I. und Elisabeth „Sissi“, Herzogin von Bayern, wird UN VIAGGIO A VIENNA aufgeführt – auch dieses Stück beruht auf Rossinis Krönungsoper.



Seebad Swinemünde

Strand am Kurhaus



Den Wahnsinn organisieren

Alessandro Baricco

Rossinis Musik neigt zur Nichtespressivität. Die Koloratur, die virtuose Passage, wie auch jede andere ornamentale Figur, ist an sich ein aseptisches, neutrales Klanggebilde. Und auch wenn man sie nicht an sich, sondern als Teil einer musikalischen Phrasierung betrachten wollte, könnte man sie kaum als charaktervolles, expressives Element bezeichnen. Das Ornament drückt in der Regel nichts aus. In diesem Sinne ist es dem Schweigen verwandt, durch das es in der Tat ohne weiteres ersetzt werden kann. Der ungewöhnliche und exaltierte Gebrauch, den Rossini vom Ornament macht, scheint also eine deutliche Tendenz hin zu einer Musik anzuzeigen, die in gewisser Weise ausdruckslos ist. Es ist der einzigartige Versuch durch den Exzess, und nicht durch den Entzug, die musikalische Schrift ihrem Nullpunkt anzunähern. Dies erscheint um so unsinniger, wenn man bedenkt, dass Rossinis Musik für die Bühne geschrieben und also mehr als andere aufgerufen ist, einen „Sinn“ herzustellen: also etwas auszudrücken, zu erzählen, zu beschreiben. Tatsächlich ist es so, dass Rossinis Musik den vom Text und von den Handlungspersonen vorgezeichneten Sinnbahnen weder folgt noch sie beleuchtet; indem die Melodie mehr und mehr hinter dem Spiel der Koloratur zurücktritt, finden Worte und Gefühle in der Musik keinen Spiegel mehr, der sie wiedergäbe und vervielfältigte, sondern vielmehr eine Art Abgrund, der sie absorbiert, bis sie zu verschwinden drohen. Dass hier eine Musik erklingt, die ohne Ausdruck ist: das ist das Absurde an Rossinis Opern; sie wird davon in einen Schattenkegel gesogen, in dem jene Objektivität haust, die von ihrem Ursprung und ihrem Ende nichts mehr weiß.

Die grellen Koloraturen Rossinis berauben die Worte nicht nur der expressiven Stütze der Melodie; tiefgreifender noch, boykottieren sie auch ihre signifikante Funktion. Die Sache ist nur allzu offensichtlich, aber dennoch vielsagend: von Trillern verzerrt, in Skalen zerdehnt und in Staccati zerstückelt, zerbröckeln die Worte. Im Wirbel der Virtuosität haucht das Wort seine Bedeutung wie seine Seele aus. Es erscheint wie ein Signifikant ohne Signifikat. Er leeres, stummes Zeichen. F. Lippmann bemerkt dazu. „Das Wort wird zum bloßen Träger einer höchst angespannten rhythmischen Struktur.“ Die Phrase verbirgt etwas, das von höchster Bedeutung ist. Rossini geht, bei näherem Hinsehen, nicht so vor, dass er das Wort schlicht entwertet, annulliert, er macht von ihm vielmehr einen

alternativen Gebrauch. In dem Maße, in dem das Wort seiner signifikanten Aufgabe enthoben wird, kehrt es seine bloß phonetische Eigenschaft hervor, ein anomales Fragment zwischen dem übrigen Klangmaterial, das dem Komponisten zur Verfügung steht. Das Wort verschwindet nicht, es wechselt seine Funktion. Noch einmal ist das, was hier geschieht, eine Metamorphose. Nicht ein einziges Wort des Librettos geht der Musik verloren, doch was als ein Komplex von bedeutsamen Sprachgebilden in den kompositorischen Prozess eingeht, kommt als ein Repertoire von Phonemen und fragmentarischen Klängen wieder daraus hervor. Mit dem anderen Gesicht der Sprache.

Der Überschwang des Ornamentalen, und die damit einhergehende Emanzipation von der Melodie und vom Sinn, ist der Gestus, mit dem die Musiksprache Rossinis jenes sprachliche Profil zerbricht, das die Tradition der Opera buffa bestimmte und das eine einleuchtende Idee von Subjektivität und Natürlichkeit ins Bild gesetzt hatte. Doch der ornamentale Überschwang macht nicht die ganze Rossinische Metamorphose aus: er inauguriert sie und gibt, a posteriori, ihre Richtung und ihre Intention zu erkennen. Die so skizzierte Bewegung zeitigt aber in Wahrheit darüber hinausgehende, einschneidende Wirkungen. Sie gipfeln in dem, was man als den Grundzug der Rossinischen Musik bezeichnen könnte: nämlich darin, dass er die musikalische Sprache der präformierten Logik der menschlichen Sprache entzieht. Das ganze 18. Jahrhundert hindurch hatte die Opera buffa mehr oder minder bewusst danach gestrebt, die Musik zu anthropomorphisieren, indem sie sie den Kadenzen und der Logik der menschlichen Sprache anglich. Weshalb sie das tat, ist nur allzu klar: die Rationalität der Sprache ist Spiegel und Legitimation der Rationalität des Subjekts; man berief sich auf die eine, um die andere zu konsolidieren. Vor den Trümmern des Subjekts, dem anomalen Erbe des aufklärerischen Projekts stehend, sollte Rossini diese scheinbare, instrumentalisierte Natürlichkeit durch den primitivsten aller Instinkte ersetzen: durch den Rhythmus. Und vor allem: mit Rossini folgt die Musik nicht mehr länger dem rationalen Modell der menschlichen Sprache, sondern besinnt sich auf ihre eigene innere Logik. Dies ist keine Musik mehr, die dem Menschenbild naheifert; vielmehr verwandeln sich die Menschen, die da auf der Bühne erscheinen, in rein musikalische Gebilde.

An Rossini einen gewissen wirksamen „Realismus“ hervorheben zu wollen hieße, das schlaue Augenzwinkern überzubewerten, mit dem er scheinheilig sein Publikum und dessen Gewohnheiten bedachte. Um die komischen Opern Rossinis wirklich zu verstehen, müsste man zumindest das gelassene Urteil teilen, das Lippmann über ihn fällt: „Mozart brachte Individuen auf die Bühne, die durch die subtilsten musikalischen Mittel unmissverständlich charakterisiert sind. Rossini dagegen ist an der Psyche seiner komödiantischen Helden kaum interessiert. Selbst im BARBIER sind Rosina, Figaro, Almaviva und all die anderen musikalisch nicht als Individuen gekennzeichnet.“ Ob man es nun mag oder nicht: die Personen der komischen Opern Rossinis verkörpern die tausend Gesichter eines ausgedehnten, heiteren Abschiednehmens vom bewussten Subjekt. Sie vollziehen den Sprung ins „Jenseits“, der Cherubin und Don Giovanni versagt blieb. Was ihnen den entscheidenden Schwung dazu verleiht, ist zweifellos die objektive Dynamik des musikalischen Materials, das, vom rhabdomantischen Genie

Rossinis geleitet, die Grenzen einer falschen natürlichen Sprache überschreitet und sie dazu anhält, zu singen wie Maschinen oder Geistesgestörte. Doch auch die Libretti trugen ihren Teil dazu bei. Mit einem Instinkt, der Bewunderung verdient, trieben Rossinis Librettisten die Vorliebe für vertrackte Verwirrungen und totale Konfusionen, die schon der Opera buffa eigen war, auf die Spitze und machten sie zu grandiosen Komplizen von Rossinis sprachlicher Wende. In ihrer schwindelerregenden Häufigkeit saugen diese kleinen und großen „black-outs“ der Subjektivität die Personen in ein Gefilde, das die Librettisten, ohne sich sonderlich intellektuell zu geben, manchmal gern beim Namen nennen: den Wahnsinn. Er war das Gespenst der Opera buffa des 18. Jahrhunderts; hier wird er willkommen geheißen oder sogar genüsslich verfolgt. Die Aufklärung fürchtete den Wahnsinn, weil sie ihn, mit gesundem Menschenverstand, dem Chaos gleichsetzte. Dass die komische Oper Rossinis dieses vernünftige Vorurteil außer Kraft setzte, macht ihre revolutionäre Bedeutung aus. Stendhal erfasste dies sogleich, mit unzweifelhafter Genialität, als er über die ITALIENERIN IN ALGIER eine Bemerkung notierte, die wie eine Inschrift über Rossinis Opern stehen könnte: „Ein organisierter und vollkommener Wahnsinn.“ Eine solche Aussage hätte in den Ohren eines echten Aufklärers geklungen wie ein gefährliches Oxymoron; diesem einen vernünftigen Sinn gegeben zu haben, macht die Größe Rossinis aus.



Synopsis

A number of guests from all over Europe have put up at the Golden Lily Resort Hotel. They are waiting to continue their journey to the coronation of the new king. The proprietress Madame Cortese and her support staff do all they can to make their stay at the hotel as pleasant as possible. The guests try to escape the tedium and routine by absurd dressing-up games, rituals and romantic dallying:

Madame Cortese would most of all like to go on holiday herself for once and leave her everyday life behind. The Contessa di Folleville from Paris finds herself without clothing the befits her social status. Fortunately her attendant Modestina is able to help out a little. The German Baron Trombonok can only shake his head over all the fuss and commotion. The Polish Countess Melibea and the Spanish Don Alvaro flirt like there's no tomorrow, which greatly displeases the Russian Conte di Libenskof, who is involved with Melibea. A major altercation is only just averted. Corinna, a poetess from Rome, is then heard reciting. Her soothing words quieten all discord.

The English Lord Sidney has fallen in love with Corinna, though he knows that she's out of reach for him. The French Chevalier Belfiore, who is actually involved with Countess Folleville, tries his luck anyway, and throws himself upon her bosom in a torrent of words. She toys with him, before eventually rejecting him. The Italian Don Profondo makes fun of the travellers' possessions and peculiarities.

The party of guests are stunned by the news that they will not be able to travel on to the coronation. At first, everyone is in a state of shock. Then Madame Cortese brings word that celebrations will take place in Paris, too. They all decide to hold a banquet at the hotel that evening.

Trombonok tries to bring about a reconciliation between Melibea and Libenskof. They consequently put aside their differences, and embrace. At the gala dinner, all the guests sing national songs and anthems. Corinna is chosen to improvise a eulogy; her subject is the new king, Charles X. Everybody joins in the hymn of praise.



Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrlé, Spielzeit 2017/2018;

Redaktion: Lars Gebhardt; Gestaltung: Jens Schittenhelm; Druck: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Artikel von Arnold Jacobshagen, Giacomo Sagripanti [Übersetzung Lars Gebhardt] und das Interview mit Jan Bosse sowie die Handlung [Übersetzung Giles Shephard] sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Germaine de Staël: Corinna oder Italien. Aus dem Französischen von M. Bock. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1890, Seite 37.

Thomas Mann: Der Zauberberg. Frankfurt am Main: Fischer, 2003, Seite 12.

Die Zeittafel auf S. 37 – 40 basiert auf Daten und Fakten aus: Ernst Hinrichs [Hrsg.]: Geschichte Frankreichs. Stuttgart: Reclam,

2002; Peter C. Hartmann [Hrsg.]: Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. München: Beck, 1994 sowie Volker Scherliess:

Gioacchino Rossini. Reinbeck: Rowohlt, 1991.

Alessandro Baricco: Sterben vor Lachen. München: Carl Hanser, 2005, Seite 38 – 48 [gekürzt].

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Die Rechtschreibung folgt den originalen Texten.

Bildnachweise

Antiquarische Postkarten aus europäischen Kurhotels und Sanatorien [zum Teil beschrieben und gelaufen].

Thomas Aurin fotografierte die Klavierhauptprobe am 6. Juni 2018.

Gioacchino Rossini

IL VIAGGIO A REIMS

Dramma giocoso in einem Akt

Libretto von Luigi Balochi

Musikalische Leitung: Giacomo Sagripanti; Inszenierung: Jan Bosse; Bühne: Stéphane Laimé; Kostüme: Kathrin Plath; Licht: Kevin Sock; Video: Meika Dresenkamp; Dramaturgie: Lars Gebhardt

Corinna: Elena Tsallagova; Marchesa Melibea: Vasilisa Berzhanskaya; Contessa di Folleville: Siobhan Stagg; Madama Cortese: Hulkan Sabirova; Cavaliere Belfiore: Gideon Poppe; Conte di Libenskof: David Portillo; Lord Sidney: Mikheil Kiria; Don Profondo: Davide Luciano; Barone di Trombonok: Philipp Jekal; Don Alvaro: Dong-Hwan Lee; Don Prudenzio: Sam Roberts-Smith; Zefirino: Juan De Dios Mateos; Maddalena: Alexandra Ionis; Modestina: Meechot Marrero; Delia: Davia Bouley; Antonio: Byung Gil Kim
Soloflöte: Anna Garzuly-Wahlgren; Harfe: Virginie Gout-Zschäbitz