



Université Paris-Sorbonne

École doctorale V « Concepts et langages » (n° 433)

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft

Università degli Studi di Firenze

Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DES UNIVERSITÉS DE PARIS-SORBONNE, DE BONN ET DE FLORENCE

Dans le cadre de la formation doctorale trinationale :

« LES MYTHES FONDATEURS DE L'EUROPE DANS LA LITTÉRATURE,
LES ARTS ET LA MUSIQUE »

Présentée et soutenue publiquement le 18 novembre 2014 à Paris par :

Matthieu CAILLIEZ

La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe*, d'*opéras-comiques* et de *komische Opern* (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)

Résumé de thèse en allemand

Sous la direction de :

M. Jean-Pierre BARTOLI	Professeur, Université Paris-Sorbonne
M. Helmut J. SCHNEIDER	Professeur, Universität Bonn
M ^{me} Fiamma NICOLODI	Professeur, Università degli Studi di Firenze

Membres du jury :

M. Jean-François CANDONI	Professeur, Université Rennes II
M. Arnold JACOBSHAGEN	Professeur, Hochschule für Musik und Tanz Köln
M. Claudio TOSCANI	Professeur, Università degli Studi di Milano
M ^{me} Fiamma NICOLODI	Professeur, Università degli Studi di Firenze
M. Helmut J. SCHNEIDER	Professeur, Universität Bonn
M. Jean-Pierre BARTOLI	Professeur, Université Paris-Sorbonne

Die Verbreitung der Komik in Europa durch *opere buffe*, *opéras-comiques* und komische Opern (Frankreich - Deutschland - Italien, 1800-1850)

Die Libretti und ihre Verbreitung in Europa

Die Frage, ob denn der Text oder die Musik in der Oper vorrangig sei, stellt seit Beginn der Opernkunst ein ergiebiges Diskussionsthema dar und hat die Komposition einiger Opern direkt angeregt, wie z. B. *Prima la musica e poi le parole* von Antonio Salieri, im Jahre 1786 in Wien uraufgeführt, oder *Capriccio* von Richard Strauss, 1942 in München zum ersten Mal aufgeführt. Wenn die Parodie einer Arie oder eines bereits vorhandenen musikalischen Motivs eine den *Vaudeville*- und Liederspielautoren zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wohlbekannte Kompositionsmethode ist, so bedienen sich dieser manchmal auch Autoren der *opéra-comique*, insbesondere Scribe und Auber. Die musikalische Komposition eines schon bestehenden Textes bleibt mit Abstand die üblichste Form der Zusammenarbeit zwischen Librettisten und Komponisten der *opera buffa*, der *opéra-comique* und der komischen Oper. Eine systematische Untersuchung der Verbreitung dieser drei komischen Gattungen auf europäischer Ebene musste sich deshalb als Ziel setzen, zuallererst die geographische Herkunft der Libretti zu prüfen, ein Vorgang, der die Grundlage zur Erörterung der Verbreitung der Werke und der Untersuchung der Partituren bildet.

Die Entwicklung eines bürgerlichen Publikums auf europäischer Ebene geht in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit einer intensiven theatralischen Produktion einher, deren Zentrum Paris ist. Ähnlich wie Los Angeles in Bezug auf die weltweite Filmproduktion im zwanzigsten Jahrhundert, ist die französische Hauptstadt damals die europäische Hauptstadt des Vergnügens und deutsche, italienische und britische Zeitungen veröffentlichen mit großer Regelmäßigkeit Berichte über die neuesten dramatischen Werke, die zum ersten Mal auf den Pariser Bühnen zur Aufführung gelangen. Durch den Impuls von Beaumarchais sichert sich Frankreich am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, lange vor seinen europäischen Nachbarn, ein wirksames System der Urheberrechte, das es seinen besten Theaterautoren ermöglicht, angemessen, ja sogar angenehm von den Früchten ihrer Kunst zu leben. Frankreich ist das erste Land, in dem sich eine "industrielle Literatur" entwickelt, ein Ausdruck, der von Charles-Augustin Sainte-Beuve 1839 geprägt wird, um die üblich gewordene Praxis anzuprangern, Theaterstücke in Zusammenarbeit (zwei, drei oder gar vier dramatische Autoren tun sich zu diesem Zweck zusammen) abzufassen. Sainte-Beuve ist weder der erste noch der einzige, der dieser Art des Ressentiments Ausdruck verleiht, ein ähnlicher Ton findet sich unter anderem in den Schriften von Théophile Gautier, Giuseppe Mazzini, Carl Maria von Weber, Joseph Mainzer, Heinrich Heine, Eduard Devrient, Richard Wagner und Franz Liszt. Es handelt sich hierbei um eine durchaus verbreitete Verfahrensweise. Eugène Scribe beispielsweise verfasst 425 dramatische Werke:

249 *Vaudevilles*, 94 Libretti von *opéras-comiques*, 32 Komödien, 30 Libretti von Opern, 10 Dramen, 8 Themen für Ballette und 2 Pantomimen. Im Laufe seiner Karriere verfügt Scribe über nicht weniger als 71 Mitarbeiter, und arbeitet mit 53 französischen und ausländischen Komponisten zusammen. Er verfasst seine Stücke für 19 Pariser Theater, zu denen noch ein Theater in der Provinz und drei erstrangige Theater im Ausland hinzukommen. Mehr als jeder andere Dramatiker symbolisiert Scribe die unglaublich lebendige Produktion der französischen Theaterautoren. Als Librettist wird Scribe insbesondere für seine dramatische Fähigkeit, seine Kombinationsgabe und sein bedeutendes Engagement in der musikalischen Konzeption seiner Werke gelobt. Zu den produktivsten Dramatikern, die sich auch als Librettisten an der „Opéra-Comique“ in der Zeit der französischen Restauration und der Julimonarchie hervortun, zählen Jean-François Bayard, Eugène de Planard, Paul de Kock, François-Victor d’Artois de Bournonville, genannt Armand d’Artois, sein Bruder Achille, Marie Emmanuel Guillaume Marguerite Théaulon de Lambert, Jean-Nicolas Bouilly, Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, genannt Mélesville, Adolphe de Leuven und Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Die außergewöhnliche Entwicklung der Buchdruckerei im Europa der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schlägt sich in einem exponentiellen Wachstum der Zahl in Übersetzung veröffentlichter Werke nieder. Der Anteil der Werke in Übersetzung steigt im Rahmen der gesamten Buchproduktion in Deutschland von 11% im Jahr 1820 auf 48% im Jahr 1845. Die Übersetzung aus dem Französischen entwickelt sich in jener Zeit zu einer wahrhaft „industriellen“ Tätigkeit im Ausland, insbesondere in Italien und Deutschland, wo viele Komponisten aus dem Französischen übersetzte Libretti oder aber auf der Grundlage von französischen Quellen verfasste Texte in Musik setzen.

Während das Libretto im Italien des achtzehnten Jahrhunderts als relevante literarische Gattung gilt, und Autoren wie Metastasio und Goldoni einen internationalen Ruf erringen, hat sich die Lage der Dinge in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr verändert. Die italienischen Komponisten sehen sich dazu gezwungen, immer häufiger die Kosten für die Libretti zu übernehmen, für die sie die Musik komponieren wollen. Während seines Aufenthalts in Italien in der Zeit des ersten französischen Kaiserreiches fallen dem Komponisten Auguste-Louis Blondeau das unterschiedliche Einkommen der italienischen Librettisten und Komponisten, das Fehlen der Urheberrechte nach dem französischen Modell, und darüber hinaus die fehlende Möglichkeit auf, sich durch musikalische Publikationen ein zusätzliches Einkommen zu sichern. In Verhandlungen mit den Komponisten in eine unterlegene Stellung gedrängt, schwindet für die italienischen Theaterautoren das finanzielle Interesse ihrer Tätigkeit, selbst bei großem Erfolg der Werke. Da sie sich nicht mehr durch die ausschließliche Beschäftigung als Librettisten erhalten können, behelfen sie sich häufig durch eine Anstellung als Beamte. Dieser prekäre Status der Librettisten geht in Italien mit einem Rückgang der Qualität der dramatischen Werke für das komische Theater einher, ein Rückschritt der von allen Fachleuten sowie Beobachtern der Opernwelt im Europa dieser Zeit klar wahrgenommen wird, es sind dies unter anderem Giuseppe Mazzini, Felice Romani, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Ermanno Picchi, Madame de Staël, Stendhal, Hector Berlioz, Anton Reicha, Ignaz Franz Castelli, Eduard Devrient, Franz Brendel, Richard Wagner, Ferdinand Hiller. Der Massenimport französischer,

ins Italienische übersetzter Theaterwerke sorgt seit 1790 dafür, den Mangel an italienischen Originalwerken auszugleichen, und die italienischen Librettisten greifen für ihre eigenen Kreationen hauptsächlich auf französische Quellen zurück. Vor 1840 werden in Italien 300 Opern nach Themen komponiert, die von *opéras-comiques* stammen, die Hälfte davon ab 1815. 40% der 157 Opern von Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi und Puccini werden auf der Grundlage von französischen Libretti geschrieben, 10% davon basieren auf britischen Quellen, 9% auf italienischen und 7% auf Quellen aus dem deutschsprachigen Raum. Felice Romani, der berühmteste italienische Librettist der Zeit zwischen dem Fall Napoleons bis zum Risorgimento, äußert unverhohlen seine Bewunderung für die dramatischen Werke von Eugène Scribe, dessen Triumph auf den Bühnen jenseits der Alpen er zur Kenntnis nimmt. Die zahlreichen Übersetzungen und Bearbeitungen von Opern des Pariser Theaterrepertoires, die Romani anfertigt, bezeugen die Bedeutsamkeit des kulturellen Austauschs zwischen den beiden Ländern auf der dramatischen Ebene - diesem entspricht jedoch kaum ein gleichwertiger Austausch was die Musik angeht.

Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner, Franz Grillparzer und Friedrich Hebbel, die bedeutendsten deutschen Dramatiker des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts, bevorzugen die Gattungen der Tragödie und des Dramas, und fühlen sich von der Komödie relativ wenig angezogen. Im Gegensatz zu August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue, zwei äußerst produktive, vom Publikum geliebte Autoren der Goethezeit, die aber heute weitgehend in Vergessenheit geraten sind, haben erstere nur wenig, ja gar keinen Erfolg in der Gattung des Komischen. Die Oper spiegelt diese Entwicklung wieder, daher klagen die meisten der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aktiven deutschen Opernkomponisten, wie Johann Friedrich Reichardt, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Ludwig van Beethoven, Louis Spohr, Otto Nicolai, Richard Wagner und Ferdinand Hiller, über den Mangel an qualitativ hochwertigen Libretti, ein Klagegedicht, das in den Schriften von vielen Opernexperten und Musikkritikern wie Carl Gollmick, Joachim Fels, Hermann Hirschbach, Theodor von Küstner, Friedrich August Kanne, Gottfried Wilhelm Fink, Franz Brendel, Richard Pohl, Armand Mangold und Carl Hermann Zopff zu finden ist. Die Ausschreibung zahlreicher Wettbewerbe in Deutschland zur Förderung der Produktion deutscher Libretti zeitigt nicht die gewünschten Ergebnisse. Die deutschen Schriftsteller kehren der abgewerteten und wenig profitablen Beschäftigung als Librettisten den Rücken, da ihnen die Vorteile des französischen Systems der Urheberrechte nicht zugute kommen. Einige deutsche Komponisten treffen, anders als ihre französischen und italienischen Kollegen (mit Ausnahme Donizettis, der für die eigenen Opern drei Libretti schreibt), die ungewöhnliche Wahl, ihre eigenen Libretti zu schreiben (es sind dies, unter anderen, Albert Lortzing, Richard Wagner und Peter Cornelius), oder aber sie bemühen sich um eine Zusammenarbeit mit renommierten französischen Librettisten wie Scribe und Saint-Georges - ohne großen Erfolg. Im Zuge der „industriellen“ französischen Theaterproduktion und der explosiven Entwicklung der Buchdruckerei in Deutschland fördert das vorübergehende Fehlen eines internationalen Schutzes der Urheberrechte die Aktivität vieler deutscher Verlage die sich auf Übersetzungen spezialisiert haben und von einigen Literaturkritikern buchstäblich als „Übersetzungsfabriken“ bezeichnet werden. Ähnlich wie die Opern von Rossini, Bellini und

Donizetti, fußt eine große Anzahl der Opern Lortzings und Flotows auf der Übersetzung und Bearbeitung von französischen Dramen.

Die Verbreitung der Opern

Im Rahmen dieser Dissertation sind sechs Kapitel sowie zahlreiche Anhänge einer statistischen und systematischen Untersuchung der Aufführungen von *opere buffe* in Frankreich und Deutschland, *opéras-comiques* in Deutschland und Italien, und komischer Opern in Frankreich und in Italien während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gewidmet. Diese Untersuchung beruht nicht nur auf einem gezielten Einsehen von über hundert Veröffentlichungen, die die Aufführungsdaten der in mehreren Dutzend französischer, deutscher und italienischer Theater dargestellten Bühnenwerke enthalten, sondern auch auf der Begutachtung eines wesentlichen Teils der europäischen Musikpresse, d.h. sieben deutsche, sieben französische, elf italienische Zeitschriften sowie eine englische Zeitschrift - neben der zielgerichteten Lektüre zahlreicher anderer Zeitungen. Überdies sind die Briefwechsel, die Memoiren und Schriften von Komponisten und Librettisten, Übersetzern, Schauspielern, Sängern, Dirigenten, Theaterregisseuren, Musikkritikern, Theoretikern und Schriftstellern als relevante Quellen berücksichtigt worden. Selbstverständlicherweise mangelt es in der musikwissenschaftlichen Forschung nicht an Dokumenten und Forschungsergebnissen im Hinblick auf die außerordentliche Verbreitung der *opera buffa* in Frankreich und Deutschland, und der *opéra-comique* in Deutschland. Da es notwendig war, die bis dato versprengten Informationen organisch zusammenzustellen, hat das Abfassen der drei entsprechenden Kapitel eine originelle synthetische, von der Vielfalt und Komplementarität der Quellen bereicherte Vorgehensweise erfordert, sowie die Gestaltung einer vollkommen neuen, für die Arbeit grundlegenden statistischen Methode. Das Kapitel, das der Verbreitung der deutschen Oper in Frankreich zwischen 1800 und 1850 gewidmet ist, stellt unseres Wissens die erste umfassende Studie dar, die sowohl einen relativ umfassenden Überblick über die Aktivitäten der organisierten Truppen deutscher Opersänger dieser Zeit gewährt, sei es in Paris sei es in der Provinz, als auch eine Zusammenschau der Inszenierungen deutscher Opern in französischer Übersetzung bietet. Sehr wenig recherchiert war bis dato die Verbreitung der *opéra-comique* und der komischen Oper in Italien, und umso weniger der Gegenstand systematischer, großangelegter Forschungen - die einzige Ausnahme bildet die Dissertation von Mario Marica, was die Verbreitung der *opéra-comique* zwischen 1750 und 1820 angeht. Diese Forschungslücke wird durch vorliegende Arbeit behoben, und zwar dank der Untersuchung der Aufführungsdaten der Opern in 48 Theatern 37 italienischer Städte zwischen 1800 und 1900. Diese Analyse wird ergänzt durch die Untersuchung von etlichen Zehntausenden in der italienischen, deutschen und französischen Musikpresse veröffentlichten Berichten über Operaufführungen. Insbesondere die Mailänder Zeitungen haben sich in dieser Hinsicht als eine echte Fundgrube erwiesen. Sich auf diese vielfältigen Recherchen stützend, beweist unsere Studie die grundlegende Ungleichheit in der Verbreitung der drei Nationalgenres des Komischen in Europa: Während die *opere buffe* auf dem gesamten Kontinent in der Originalsprache oder in Übersetzung dargestellt werden, haben die *opéras-comiques*, meistens in Übersetzung aufgeführt, überall Erfolg, außer in Italien.

Die komischen Opern bleiben in Frankreich und Italien weitgehend unbekannt, und müssen sich mit einem relativen Erfolg im Norden und Osten Europas begnügen. Die gegenseitigen Einflüsse und Wechselwirkungen dieser drei Operngenes sind auf europäischer Ebene daher bedeutend asymmetrisch.

Der Grad der Verbreitung der italienischen Oper in Frankreich, in Paris und in der Provinz, ist während der Restauration und der Julimonarchie bemerkenswert. Die neuesten *opere buffe*, *semiserie* und *serie* von Rossini, Bellini und Donizetti werden ab 1817 im „Théâtre-Italien“ in der Originalsprache aufgeführt, bevor sie auf anderen Pariser Bühnen (im „Théâtre de l’Odéon“ zwischen 1824 und 1828, in der Pariser Oper ab 1824 und im „Théâtre de la Renaissance“ zwischen 1838 und 1840, dann im „Théâtre Lyrique“ zwischen 1851 und 1870) in Übersetzung gezeigt werden. Mit 1.059 Aufführungen von achtzehn Werken zwischen 1817 und 1830 (unter denen 168 Aufführungen von *Il Barbiere di Siviglia*, 144 von *La Gazza Ladra*, 132 von *Otello* und 112 von *La Cenerentola*) übt Rossini in der französischen Restaurationszeit eine uneingeschränkte Herrschaft über das Repertoire des „Théâtre-Italien“ aus, ein Theater, dem er überdies von 1824 bis 1826 als Direktor vorsteht. Die Verbreitung der italienischen Oper erfolgt in der Provinz erst später, und vorwiegend durch die Übersetzungen und Bearbeitungen von Castil-Blaze, was die Werke von Rossini angeht, von Donizetti selbst, was die eigenen Werke betrifft. Das Einsehen der französischen, deutschen und italienischen Musikpresse hat es ermöglicht, für die Zeit der Juli-Monarchie die Tournees italienischer Operntruppen in zehn Städten der Provinz zu verfolgen, und zwar in Marseille, Lyon, Montpellier, Strassburg, Avignon, Toulon, Bordeaux, Rouen, Toulouse und Chambéry, zu denen noch in Nizza, Algerien und Korsika organisierte italienische Spielzeiten hinzukommen.

Die Verbreitung der italienischen Oper im Allgemeinen und der *opera buffa* im Besonderen, ist zwischen 1815 und 1848 in Deutschland so beeindruckend wie in Frankreich. Drei Theater, die Oper von Wien (auch Kärntnertortheater genannt), zwischen 1821 und 1848 unter der Leitung der italienischen Direktoren Domenico Barbaja, Carlo Balochino und Bartolomeo Merelli, das Theater an der Wien und das Theater in der Josefstadt machen Wien während der Zeit des Vormärz zum ersten Zentrum der Verbreitung der italienischen Oper in der deutschsprachigen Welt. Ein Status, der im Jahr 1842 durch die Ernennung Donizettis als Kapellmeister und Hofkomponist noch verstärkt wird. Im Unterschied zum „Théâtre-Italien“ in Paris, wo die Opern stets auf Italienisch aufgeführt werden, wechselt sich im Kärntnertortheater jedes Jahr systematisch eine italienische Saison mit einer deutschen Saison ab, und es ist nicht ungewöhnlich, dass die gleichen Opern im selben Jahr in beiden Sprachen auf die Bühne gebracht werden, manchmal in einem Abstand von wenigen Wochen, manchmal sogar von nur wenigen Tagen. Der Erfolg der Werke Rossinis in Wien ist vergleichbar mit dem am „Théâtre-Italien“ während der Zeit der Restauration. Zwischen 1820 und 1830 wird *Il Barbiere di Siviglia* 132 Mal auf der ersten Wiener Bühne dargebracht. In Berlin wird die Verbreitung der Werke Rossinis und Donizettis vor allem durch zwei Theater gewährleistet, die Berliner Oper ab dem Jahr 1818 und das Königstädtische Theater von 1824 bis 1851. Letztere Bühne hat eine wesentliche Rolle inne. Von den 65 italienischen Opern, die zwischen 1810 und 1850 uraufgeführt, und in Berlin vor dem Jahr 1850 auf die Bühne gelangen, werden 57 sowohl auf Deutsch als auch auf Italienisch im Königstädtischen Theater

dargeboten - an der Berliner Oper dagegen nur 24, und ausschließlich auf Deutsch. Die Verbreitung der italienischen Oper, meistens in deutscher Übersetzung, ist in Frankfurt, Hamburg, Hannover und München ebenso bedeutend wie im übrigen Deutschland, vor allem dank etlicher deutscher Wanderbühnen.

In 58 deutschen Städten zwischen 1780 und 1820 bezeugt, ist die Verbreitung der *opéra-comique* in Deutschland schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts und in der Zeit des Ersten Französischen Kaiserreiches bemerkenswert - Ähnliches gilt für die *opera buffa* in Frankreich und Deutschland. Zwischen 1825 und 1870 erfreut sich die *opéra-comique* einer außerordentlichen Beliebtheit, deren Zeugen unter anderen Rochlitz, Wagner, Weber, Lindner, Pohl, Schlösser, Nicolai und Lortzing sind, sowie die französischen Komponisten Hérold und Adam. Dieser Erfolg des französischen Genres in Deutschland steht in scharfem Kontrast mit seinem Misserfolg in Italien. Laut dem von Herbert Schneider erstellten Katalog der Werke Aubers erfuhren 20 Libretti der *opéras-comiques* des französischen Komponisten zwischen 1824 und 1952 in Deutschland 324 Auflagen, im Vergleich zu den nur 20 Auflagen der Libretti von 5 *opéras-comiques* desselben Autors im gleichen Zeitraum in Italien. *Opéras-comiques* werden im Deutschland der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ausnahmslos in deutscher Übersetzung aufgeführt, mit Ausnahme einer fest angestellten französischen Operntruppe in Hamburg zwischen 1795 und 1805. Der Mangel einer internationalen Gesetzgebung was die Urheberrechte angeht begünstigt die Vermehrung von konkurrierenden deutschen Versionen der gleichen *opéra-comique*, die von Fachleuten angefertigt werden, wahre Experten in Bezug auf die weitgefächerten musikalischen und bühnenbildnerischen Erwartungen, die an die Theaterindustrie gestellt werden - es sind dies Karl August von Lichtenstein, Friederike Ellmenreich, Johann Christoph Grünbaum, Ignaz von Seyfried, Ignaz Franz Castelli, Carl Blum, Louis Angely, Joseph Kupelwieser, Karl Ritter August und M. G. Friedrich - für die Übersetzungen dieser Autoren wurde ein Inventar erstellt. *Opéras-comiques* werden schnell aufgenommen, manchmal im selben Jahr ihrer Uraufführung in Paris, und zwar sei es in den größten Opernhäusern und in den kleineren Theatern der großen Städte des deutschsprachigen Raumes, wie Wien, Berlin, Frankfurt, Hamburg und München, sei es in den Theatern der Kleinstädte, in denen wandernde Operntruppen gastieren. Zwischen 1800 und 1850 tragen in Wien nicht weniger als sechs Theater zur Verbreitung der *opéra-comique* bei: das Kärntnertortheater, das Theater an der Wien, das Theater in der Josefstadt, das Theater in der Leopoldstadt, das K. K. Hofburgtheater, der Kleine Redoutensaal und das Theater in Meidling. In Berlin wird die Verbreitung der *opéra-comique* zwischen 1824 und 1851 von zwei konkurrierenden Bühnenhäusern, der Oper und dem Königstädtischen Theater, übernommen.

Wie die Aufführungsdaten der Opern in rund fünfzig italienischen Theatern sowie die italienische Musikpresse der 1830er und 1840er Jahren beweisen, ist die Verbreitung der *opéra-comique* in Italien in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts unbedeutend, und bleibt in erster Linie auf zwei Werke beschränkt, Hérolds *Zampa* und Donizettis *La Fille du régiment*; in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kommen Meyerbeers *Le Pardon de Ploërmel* und Aubers *Fra Diavolo* hinzu. In der Mehrzahl der italienischen Theater wird zwischen 1800 und 1850 keine *opéra-comique* aufgeführt - einige wenige Theater bringen eine oder zwei *opéras-comiques* auf die Bühne. Diese tiefe Unkenntnis des „eminent französischen“

Operngenes vonseiten des italienischen Publikums wird von Blondeau, Hérold und Stendhal während ihrer jeweiligen Aufenthalte in Italien in der Zeit des Ersten Französischen Kaiserreiches und der Restauration bezeugt, und steht in scharfem Kontrast zum Erfolg der französischen *grand opéra* auf den Bühnen der Halbinsel - gewiss bleibt dieser Erfolg noch in den 1840er Jahren bescheiden, entwickelt sich dann aber ab den frühen 1860er Jahren zu einem wahren Triumph. Die mangelnde Kenntnis der *opéra-comique* sticht vor allem gegen die außergewöhnliche Verbreitung des französischen Theaters im Italien des neunzehnten Jahrhunderts ab.

Auf den deutschen Bühnen mit der *opera buffa* und der *opéra-comique* in Konkurrenz gesetzt, wird das Genre der komischen Oper vor 1850 fast nie in den französischen und italienischen Theatern zur Aufführung gebracht. Bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum sehr beliebt, wo sie heute noch regelmäßig dargeboten werden, sind die Opern von Albert Lortzing, einem für die Gattung der komischen Oper repräsentativen deutschen Komponisten, in Frankreich und Italien unbekannt, eine Situation, die sich vom neunzehnten bis zum einundzwanzigsten Jahrhundert kaum oder nur wenig weiterentwickelt.

Die Verbreitung deutscher Opern im Allgemeinen und der komischen Oper und des Singspiels im Besonderen bleibt in Frankreich während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Wesentlichen auf Paris und Strassburg beschränkt. Während die italienische Oper mit dem „Théâtre-Italien“ über eine stabile und dauerhafte Institution in der Hauptstadt verfügt, in dem das Repertoire jedes Jahr in der Originalsprache aufgeführt wird, ist dies für die deutsche Oper nicht der Fall. Vor dem Jahr 1850 werden in Paris nur fünf Tournées deutscher Operntruppen organisiert, die erste 1801 im „Théâtre de la Cité“, vier weitere im „Théâtre-Italien“ in den Jahren 1829, 1830, 1831 und 1842. Die dem Pariser Publikum am besten bekannte Opern sind Mozarts *Zauberflöte* und *Der Freischütz* von Weber, beide in den von Lachnith und Castil-Blaze verfassten französischen Übersetzungen. Zur Aufführung gelangen sie an der Pariser Oper ab 1801 und am „Théâtre de l'Odéon“ von 1824 bis 1828, mit den Titeln *Les Mystères d'Isis* und *Robin des Bois*. An der Grenze zwischen Frankreich und Deutschland gelegen, und somit beider Kulturen teilhaftig, empfängt Strassburg zwischen 1813 und 1848 23 Besuche deutscher Operntruppen, deren Tournées sich fast jährlich mit den französischen Spielzeiten abwechseln. Einige Spielzeiten für deutsche Opern werden überdies von 1829 bis 1846 in fünfzehn Städten der Provinz organisiert, und zwar in Colmar, Nancy, Metz, Bordeaux, Rouen, Toulouse, Marseille, Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône, Lons-le-Saunier, Chambéry, Grenoble, Lyon und Besançon. Die deutsche Oper bleibt jedoch in Frankreich während der Restauration und der Julimonarchie am Rande des Opernrepertoires.

Die Verbreitung des Singspiels, der komischen Oper und der deutschen Oper ist vor 1850 in Italien mehr oder weniger inexistent und bleibt üblicherweise auf die Darbietung von Sinfonien während Sinfoniekonzerten beschränkt. 44 der 48 italienischen Theater, die in dieser Arbeit berücksichtigt wurden, bringen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts keine deutsche Oper auf die Bühne. Obwohl im Norden Italiens im Jahr 1815 die österreichische Besetzung auf die französische folgt, und bis 1866 als Lombardisch-Venetisches Königreich fort dauert, wird diese neue politische Lage nicht von einer größeren Verbreitung der deutschen Opern in Mailand und Venedig begleitet. Wie dies auch Stendhal

und Otto Nicolai feststellen, bleibt das italienische Publikum den ausländischen (ob nun französischen oder deutschen) Opern gegenüber vollkommen verschlossen. Keine deutsche Oper der Komponisten Johann Adam Hiller, Johann André, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Baptist Schenk, Franz Xaver Süssmayr, Louis Spohr, Heinrich August Marschner, Conradin Kreutzer, Albert Lortzing und Peter Cornelius wird im Italien des neunzehnten Jahrhunderts je dargeboten. Darüber hinaus wird man jeweils auf das Jahr 1843, 1871 und 1886 warten müssen, um den italienischen Erstaufführungen der Opern von Weber, Wagner und Beethoven beiwohnen zu können. Flotows *Martha* ist die einzige komische Oper, die einen großen Erfolg erfährt, aber erst ab 1859; die wenigen in den Theatern der Halbinsel gespielten deutschen Opern werden systematisch in italienischer Übersetzung aufgeführt.

Musikalische Strukturmodelle und ihre Übermittlung

Wollte man die ersten neun Kapitel dieser Arbeit, die dem komischen Theater und der Verbreitung von *opere buffe*, *opéras-comiques* und komischen Opern auf europäischer Ebene gewidmet sind, kurz zusammenfassen, könnte man behaupten, dass es sich beim Prototypen der auf dem ganzen Kontinent in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von Erfolg gekrönten Oper um eine *opera buffa* handelt, deren Libretto auf einer französischen Quelle basiert. Zwei emblematische von den Modellen Beaumarchais und Scribe inspirierte *opere buffe* veranschaulichen dieses Phänomen: Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* und Donizettis *L'Elisir d'amore*. Dank seines außergewöhnlichen Erfolges beeinflusst das italienische Genre französische und deutsche Komponisten auf musikalischer Ebene beträchtlich. Es erscheint daher gerechtfertigt, zuallererst die Strukturmodelle der italienischen Komik zu untersuchen, und eine Analyse der Strukturmodelle der französischen und deutschen Komik darauf folgen zu lassen. Zusätzlich zu den oben erwähnten Quellen wurden für die Abfassung der letzten drei Kapitel etwa hundert Bearbeitungen für Gesang und Klavier von italienischen, französischen und deutschen Opern (sowohl tragische als auch komische), sowie rund zwanzig Nachschlagewerke (Musikwörterbücher und Enzyklopädien der Musik), die in den drei Ländern ab dem Ende des achtzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert veröffentlicht wurden, herangezogen.

Neben der Wahl der Sprache unterscheidet sich die *opera buffa* durch zwei wesentliche formale Merkmale von der *opéra-comique*, und zwar durch die Unterteilung in zwei Akte und die Verwendung des „trockenen Rezitativs“ (*recitativo secco*), im Gegensatz zum dreiaktigen Aufbau und der Verwendung von gesprochenen Dialogen in der *opéra-comique*. Otto Nicolai besteht auf der grundlegenden Wichtigkeit des *recitativo secco* für den komischen Effekt, und zwar nicht nur in Mozarts *opere buffe*, sondern auch in denen Rossinis und Donizettis. Was die Rollenzuweisung betrifft, ist in der *opera buffa* die Figur des *basso buffo* mit dem Ausdruck des Komischen betraut, während in der *opéra-comique* lieber auf die Rolle des komischen Tenors (man denke an Colin, Trial und Martin) zurückgegriffen wird. Nachdem das Libretto einer *opéra-comique* von einem italienischen Librettisten bearbeitet wurde, verändert der italienische Komponist häufig das Register der männlichen komischen Hauptfigur, um die Partitur einem *basso buffo* anzupassen. Manuel Garcia Junior, Pietro Lichtenthal und Stendhal unterscheiden zwei Arten von *basso buffo*, den *basso buffo caricato*,

dessen Spielweise primitiv wirken und der die extremsten Äußerungen des Grotesken und des Karikaturhaften auf der Bühne darstellen soll, und den *basso buffo cantante*, der die gleiche Art des Schauspielens mit einer hervorragenden Stimmqualität verbindet, wie Luigi Lablache. Auf den Erfolg von Rossinis *opere buffe* in Frankreich und in Deutschland reagieren einige deutsche und französische Kritiker pikiert, allen voran der Komponist Henri Montan-Berton, und sie versuchen, die Werke des italienischen Komponisten abzuwerten, indem sie sie als „mechanische Musik“ bezeichnen. Obwohl kein Zweifel besteht an der parteilichen, herabsetzenden und kompromisslosen Natur eines solchen Urteils, erlaubt die Formel „du mécanique plaqué sur du vivant“, die vom Philosophen Henri Bergson in seiner theoretischen Schrift *Le rire. Essai sur la signification du comique*, geprägt wurde, um das Komische zu definieren, dennoch, vier grundlegende Verfahrensweisen der musikalischen Komik Rossinis zu erklären: 1) die wiederkehrende Verwendung von stereotypen Kadenzen, wahre „Markenzeichen“ von Rossinis Stil, die auf der endlosen Wiederholung der gleichen harmonischen Abfolge von vier Akkorden fußen; 2) das berühmte Orchestercrecendo, gewiss keine Erfindung des italienischen Komponisten; dieser perfektioniert es aber und verwendet es auf beinahe systematische Art in seinen Werken, insbesondere in den Sinfonien; 3) die Wiederholung von Wörtern oder lautmalerischen Ausdrücken, wie „sì“, „no“, „felicità“, „piano“, „presto“, „zitto“, „basta“, usw.; 4) die Verwendung von kurzen und regelmäßigen Taktabfolgen, die sich in einem lebendigen Tempo jagen. Das Finale des ersten Aktes der *Italiana in Algeri* ist eines der berühmtesten Beispiele dieser Art von Komik: wie willenlose Marionetten werden Rossinis Darsteller von einem unwiderstehlichen rhythmischen Schwung ergriffen oder versteifen sich plötzlich vor Angst und Erstaunen in einem von Verwunderung bestimmten *concertato*, das unfehlbar das Gelächter des Publikums hervorruft.

In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird die *opéra-comique* oft als „eminent französisches“ Genre definiert, als lyrischer Ausdruck des „französischen esprit“ und der „Konversationskunst“, die die französische und insbesondere die Pariser Gesellschaft charakterisieren sollen - dies laut André-Ernest-Modeste Grétry, Madame de Staël, Stendhal, Honoré de Balzac, Maurice Bourges, Auguste Thurner, Gustave Bertrand, Johann Friedrich Reichardt, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Liszt, Heinrich Heine, Ferdinand Hiller *et alii*. Die *opéra-comique* wird von Komponisten und Musikkritikern in Deutschland oft als „Konversationsoper“ bezeichnet, und der Begriff *esprit* wird auf beiden Seiten des Rheins stets mit den gemeinsamen Werken von Scribe und Auber in Verbindung gebracht. Das Vorurteil bezüglich der nationalen Identität, bezogen auf das im „Théâtre de l’Opéra-Comique“ aufgeführte Repertoire, wird zu einem großen Teil durch die Tatsache veranlasst, dass eine Reihe von ausländischen Komponisten, allen voran Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti und Meyerbeer, in dieser Zeit auf den Bühnen des „Théâtre-Italien“ und der Pariser Oper (die beiden anderen renommierten Opernhäuser der Hauptstadt) große Erfolge erleben. Die „französische Schule“ wird von 1815 bis 1848 durch François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber, Ferdinand Hérold und Adolphe Adam vertreten, vier äußerst produktive Komponisten von *opéras-comiques*, die sich durch vielfache persönliche und berufliche Beziehungen nahestehen, und deren Schaffen durch die Konzentration der Stätten musikalischer Bildung und Komposition französischer Opern in Paris erleichtert wird. Die *opéra-comique* entspricht eher einer Ästhetik des Lächelns als des Lachens, und steht der

opera semiseria näher als der *opera buffa*. Einer der originellsten Züge der *opéra-comique* ist die Allgegenwart der Tanzrhythmen oder tanzähnlichen Rhythmen, die über 90% einer Partitur ausmachen können, wie es in Aubers *Fra Diavolo* und *Le Domino Noir*, in Hérolds *Zampa* und Adams *Le Chalet* der Fall ist; diese Rhythmen sollen eine Atmosphäre sorgloser Fröhlichkeit schaffen. Castil-Blaze, Hector Berlioz, Richard Wagner, Heinrich Heine und Eduard Hanslick missbilligen die an der „Opéra-Comique“ für unwürdig gehaltene Verwendung von kontratanz-, quadrillen- und cancanartigen Rhythmen. Jede neue für diese Bühne geschriebene Oper wird stets durch die Herausgabe einer Vielzahl von Bearbeitungen begleitet, die besonders die Tanzrhythmen hervorheben, deren Verbreitung von den Pariser Musikzeitschriften, die von großen Musikverlagen herausgegeben werden, besorgt wird. Trotz ihres Namens ist die *opéra-comique* im neunzehnten Jahrhundert nicht unbedingt komisch. Seit der Uraufführung von Carafas *Masaniello* im Jahre 1827 wird in einigen Opern tatsächlich der Tod eines Darstellers auf der Bühne gezeigt, ja ein tragisches Ende wird dem glücklichen Ende, das traditionell das Genre charakterisiert, vorgezogen. Eine Entwicklung, deren Etappen drei *opéras-comiques* von Hérold (*L'illusion*, *Zampa* und *Le Pré aux Clercs*) sowie drei von Auber (*Haydée*, *Marco Spada* und *Manon Lescaut*) markieren, und deren Höhepunkt durch die Ermordung der Figur Carmen im Finale von Bizets gleichnamiger *opéra-comique* 1875 bezeichnet wird. Der tiefgreifende Einfluss von Rossinis Modell hat sich uns deutlich bei einer Untersuchung der Bearbeitungen für Gesang und Klavier von rund zwanzig *opéras-comiques* von Boieldieu, Hérold, Adam und Auber offenbart. Die französischen Komponisten übernehmen das Finale italienischer Art sowie die zweigeteilte Gliederung der Arien von Rossini (der Art *cantabile-cabaletta*), und ahmen die für Rossini typische Gesangsvirtuosität durch das Schreiben schneller und virtuoser Sequenzen, sowie von Kadenzen mit Fermate nach. Sie machen sich überdies auch mit den gesamten zuvor untersuchten Strukturmodellen der italienischen Komik vertraut, ob es sich nun um Intervallsprünge, schnelle Silbenabfolgen, Noten, die von Stimme und Orchester rasch wiederholt werden, formelhafte harmonische Kadenzen, Wiederholungen von Wörtern oder lautmalerischen Ausdrücken, kurze und symmetrisch aufgebaute, in lebendigem Tempo einander jagende Takteinheiten, Orchestercrecendi oder von Erstaunen und dem Einsatz des *basso buffo* charakterisierte *concertati* handelt. All diese verschiedenen Verfahrensweisen werden von den französischen Komponisten, sicherlich auf ungleichmäßige Weise, in ihren eigenen Werken verwendet.

Eine Folge der bedeutenden Verbreitung der *opera buffa* und der *opéra-comique* zwischen 1800 und 1850 in Deutschland ist die Tatsache, dass die großen Komponisten von komischen Opern sich durch eine hervorragende sowohl aktive wie passive Kenntnis der berühmtesten französischen und italienischen komischen Opern auszeichnen, und zwar sowohl was die Interpretation angeht (als Sänger oder als Dirigenten) als auch was die reine Lektüre der Partitur oder das Urteil durch bloßes Anhören betrifft. Wenn Albert Lortzing zahlreiche Elemente beider ausländischen Operngattungen für die Komposition seiner eigenen Werke übernimmt, erklärt die persönliche Geschichte Otto Nicolais und Friedrich von Flotows zu einem großen Teil warum der erste eher dazu tendiert, das italienische Modell zu verwerten und der zweite das französische. Die Strukturmodelle der deutschen Komik sind sehr tief durch jene der *opera buffa* und der *opéra-comique* beeinflusst, und die deutsche Oper

lässt sich zusammenfassend als Synthese der italienischen und der französischen Oper definieren, eine Beobachtung, die durch die Untersuchung der Bearbeitungen für Gesang und Klavier von über dreißig (vor allem komische) Opern, die in Deutschland zwischen 1780 und 1850 uraufgeführt wurden, untermauert wird. Der Einfluss der *opera buffa* auf die komische Oper lässt sich unter anderem feststellen durch die systematische Verwendung des Finale italienischer Art am Ende der Akte, den Gebrauch von Formen italienischen Ursprungs, wie die *aria*, die *cavatina* und die *arietta*, oft in Verbindung mit erheblicher Gesangsvirtuosität, den wiederkehrenden Einsatz des *basso buffo*, die Verwendung von Intervallsprüngen, schnellen Silbenabfolgen, Sequenzen wiederholter Noten, formelhaften Kadenzen, Wiederholungen von Wörtern, von Ausrufen oder lautmalerischen Ausdrücken, sowie von kurzen und symmetrisch aufgebauten, in lebendigem Tempo einander jagenden Takteinheiten. Der Einfluss der *opéra-comique* auf die komische Oper zeigt sich insbesondere in der Einführung der *romance*, eine französische Form, die in zahlreichen Opern der italienischen Form der *aria* und der deutschen Form des Liedes entspricht und symmetrisch zu diesen Formen aufgebaut ist, im Gebrauch von Erinnerungsmotiven, in der Vermehrung der Ensembles, im Einsatz des komischen Tenors und in der Bedeutung der Tanzrhythmen.