

Als Rossini die Oper nach Amerika brachte: Eine Zweihundertjahrfeier

Vor zweihundert Jahren, als die Vereinigten Staaten noch keine fünfzig Jahre alt waren, kam 1825-26 die italienische Oper in ihrer ursprünglichen Form und Sprache erstmals nach Amerika – größtenteils durch Opern von Rossini. Es war ein bahnbrechendes Ereignis, das Amerikas Liebesbeziehung zu Rossini begründete und schließlich im bedeutenden Beitrag des Landes zur heutigen Rossini-Renaissance durch amerikanische Sänger, Musikwissenschaftler und Interpreten gipfelte. Im Juli 2026 feiert das Teatro Nuovo, das New Yorker Ensemble von Will Crutchfield, das 200-jährige Bestehen mit Aufführungen, die an den Besuch der García-Truppe in New York anknüpfen, darunter *Il turco in Italia* und *Don Giovanni*.

Oper in Amerika vor 1825

Bereits vor 1825 gab es in Nordamerika opernähnliche Unterhaltung. Die englische Ballad Opera wurde seit dem frühen 18. Jahrhundert entlang der Ostküste häufig aufgeführt. John Gays äußerst erfolgreiche *Beggar's Opera* (1728) löste eine wahre Begeisterung für diese Gattung aus und inspirierte zahlreiche Produktionen und Nachahmungen in England; ihre Popularität brachte auch reisende englische Ensembles nach Amerika¹. *The Beggar's Opera* war eine satirische Unterhaltung, in der populäre Lieder und Arien – darunter auch Händel-Arien – in gesprochene Dialoge eingefügt wurden. John Gay schrieb das Stück und die Dialoge, jedoch nicht die Musik, die aus klassischen und populären Quellen 'entliehen' wurde – in einer Zeit vor dem Urheberrecht. Die erste einheimische amerikanische Ballad Opera, *Flora*, wurde bereits 1735 in Charleston, South Carolina, gespielt, nur wenige Jahre nach der Londoner Premiere der *Beggar's Opera*.

Die kosmopolitische Stadt New Orleans stand unter spanischer Herrschaft, als dort die europäische Oper eingeführt wurde; 1796 wurde dort erstmals Grétrys einaktige Opéra-comique *Sylvain* (1770) aufgeführt². Méhuls *Une Folie* und Cherubinis *Les deux journées* wurden in der überwiegend frankophonen Stadt ebenfalls vor 1812 gespielt. Italienische Oper wurde in New Orleans ebenfalls gegeben, jedoch in französischer Übersetzung. Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* wurde dort beispielsweise 1805 auf Französisch aufgeführt.

1 Gays *Beggar's Opera* ist in den letzten hundert Jahren überraschend populär geblieben und inspirierte viele Aufführungen und neue Versionen einschließlich der *Dreigroschenoper* von Brecht/Weill. Auch *Flora* hat beachtliche moderne Produktionen erlebt, besonders beim American Spoleto Festival in Charleston.

2 *Sylvain* wurde 2022 von Opera Lafayette in Washington und New York wiederaufgeführt.

Das Park Theater, die Garcías und Rossini

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war das Park Theater der wichtigste – zeitweise einzige – Theaterort in New York. 1798 als New Theater eröffnet, wurde es durch einen Brand zerstört und um 1820 wieder aufgebaut; nun Park Theater genannt, da es nicht mehr neu war und am City Hall Park lag. Geboten wurden vor allem englische Dramen (viel Shakespeare) mit Ensembles aus England importierter Schauspieler, gelegentlich musikalische Werke in englischer Sprache sowie bearbeitete Opernfassungen, etwa Webers *Der Freischütz* in einer übersetzten und zusammengestellten „Best-of“-Version. Auch Rossinis *Barbiere* wurde 1819 auf diese Weise aufgeführt – auf Englisch und vermutlich gekürzt und verfälscht in einer aus England übernommenen Version.

1825 beschlossen die Mitdirektoren des Park Theater, Dominick Lynch und Stephen Price, authentische italienische Oper ins Programm aufzunehmen, nachdem Lynch auf einer geschäftlichen Europareise erstmals italienische Oper kennengelernt hatte. Der 37-jährige Lynch, ein erfolgreicher Weinhändler, der nach Frankreich fuhr, um Weingeschäfte mit Bordeaux zu erkunden und zu kaufen und sie seinen Kunden in New York zu verkaufen. Er war auch Amateur-Sänger und frischte in Paris eine alte Freundschaft mit dem bedeutenden amerikanischen Schriftsteller des frühen 19. Jahrhunderts Washington Irving auf, der ein guter Freund von Giuditta Pasta war, vielleicht die zu der Zeit dominierende Diva in Europa. Irving führte ihn in die Welt der Oper und des Belcanto ein und nahm Lynch mit zu seiner ersten Oper – Paisiellos *Nina, ossia La pazza per amore* mit Giuditta Pasta ins Théâtre-Italien, das damals im Salle Louvois spielte.

Lynch war von Pastas technischen und schauspielerischen Fähigkeiten überwältigt und beschloss, italienische Oper nach New York zu bringen – möglichst mit der Pasta selbst. Im April 1825 schrieb er an John Jacob Astor, Miteigentümer des Park Theaters, und schlug vor, eine italienische Operntruppe aus Europa für zwei Tage pro Woche zu engagieren, die das übliche Sprechtheater ersetzen sollte. Pasta zögerte natürlich, ihre lukrative Pariser Karriere für eine unsichere Zustimmung in einem Land aufzugeben, das mit ‘echter’ Oper kaum vertraut war; eine Arbeitsstelle, die von ihr verlangen würde, eine fünfwöchige Seereise mit ihrer kleinen Tochter Clelia zu unternehmen. Sie lehnte aber die hartnäckigen Angebote von Lynch nicht unverzüglich ab und schlug ihm vor, die „unvergleichliche Familie García“ zu kontaktieren, um deren Interesse an der Tournee einer Operntruppe nach Amerika abzuschätzen.

Auf Drängen der Pasta reiste Lynch im Juli nach London, um die Garcías zu treffen, die nach einem einmonatigen Sommerengagement am King’s Theater zusammen mit der Pasta immer noch dort auf der Bühne standen. Manuel del Popolo Vicente García war einer der berühmtesten Tenöre Europas, der bei Uraufführungen in Opern von Mayr, Carafa, Hérold und anderen gesungen hatte, aber besonders eng mit Rossini verbunden war. García hatte u. a. die Rollen des Norfolk in *Elisabetta regina d’Inghilterra* und des Grafen Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* gestaltet. Er war auch ein äußerst fähiger Musiker, Lehrer und Komponist, der über einen Zeitraum von 34

Jahren fast 45 Opern schrieb. Seine Stimme war 1825 zwar bereits im Niedergang, doch er trat weiterhin regelmäßig in England auf; er war zuletzt mit der Pasta am King's Theater aufgetreten und er war immer noch in London und sang in Opern und Konzerten mit Familienmitgliedern und Freunden, sowie seiner Frau Joaquina und seiner 17-jährigen Tochter Maria Felicia, die noch bei ihm studierte.

An diesem Punkt seiner Karriere fanden Garcías Darbietungen jedoch nicht immer positive Reaktionen, und Marias Debüt, dem Begeisterung entgegenschlug, als sie unerwartet für Pasta als Rosina in Rossinis *Barbiere* eingesprungen war, erhielt in den nachfolgenden Auftritten wegen ihres jugendlichen Alters und mangelnder Erfahrung alles andere als herausragende Kritiken. Vielleicht war García aus diesen Gründen begeistert von der Aussicht auf eine Amerikareise mit einer Operntruppe – mit der Hoffnung auf hohe Gewinne beim wohlhabenden, weniger kritischen Publikum der Neuen Welt.

Pastas Ehemann Giuseppe („Peppino“) war auch noch in London nach den sommerlichen Aufführungen mit seiner Frau. Er war Giudittas Manager und die Reise nach Amerika löste bei ihm große Begeisterung aus. In Briefen drängte er seine Frau, Lynchs Angebot anzunehmen. Sie tat es letzten Endes nicht, aber Peppino schloss sich dieser von García zusammengestellten Truppe an und erstattete seiner Frau oft Bericht. Zu dieser gehörten Garcías Frau Joaquina Sitches, eine Sopranistin, die sich teilweise von der Bühne zurückgezogen hatte und Nebenrollen sang; sein Sohn Manuel Jr., der noch nie auf einer Bühne gesungen hatte, den sein Vater aber als Bariton ausbildete; ferner die Debütantin Maria, deren Stimme vorwiegend in den tieferen Bereichen zu Hause war. Durch Garcías Vermittlung verpflichtete Lynch Giovanni Crivelli als zweiten Tenor, Paolo Rosich als *buffo caricato*, Felice Angrisani als *basso cantante* und eine gewisse „Madame Barbieri“ als erste Sopranistin. Weiteres für die Inszenierung einer Oper notwendiges Personal wurde für technische Aufgaben (beispielsweise Bühnenmalerei) eingestellt.

Giovanni Crivelli war ein Sohn von Gaetano Crivelli, einem berühmten Tenor der älteren (vor-Rossini-)Schule aus Brescia, der 1817 als erster Tenor am King's Theater nach London gegangen war. Gaetano hatte drei Söhne, die Musiker waren – Domenico, Enrico und Giovanni. Mehrere der Forschenden, die über die Garcia-Truppe geschrieben haben, haben diese Familienmitglieder verwechselt. Nach einigen war der Vater, Gaetano, der Tenor, der nach New York ging, während andere glaubten, es sei Domenico gewesen. Gaetano ist ein sehr unwahrscheinlicher Kandidat, da er in seinen späten Fünfzigern stand und nicht als Rossini-Sänger bekannt war. Domenico war wahrscheinlich der berühmteste der Söhne, sowohl als Sänger als auch als erster Professor für Gesang an der Royal Academy of Music, als diese 1823 gegründet wurde. Er war der Autor von *The Art of Singing/L'arte del canto*, einem grundlegenden Text im 19. Jahrhundert, der sowohl auf Englisch als auch auf Italienisch veröffentlicht wurde. Enrico, der Jüngste der Geschwister, hatte eine lange erfolgreiche Karriere als Bariton. Es war jedoch wahrscheinlich der wenig bekannte Giovanni, der mit den Garcias nach Amerika ging. Er scheint ein *Comprimario* gewesen zu sein; es gibt zum

Beispiel keinen Hinweis darauf, dass er für die Rolle des Ottavio in Betracht gezogen wurde, als die García-Gesellschaft *Don Giovanni* aufführte und einen lokalen Sänger für die Rolle anwerben musste. Er sang die kleine Rolle des Fiorello in der Eröffnungsaufführung des *Barbiere*.

Wie die Identität des Tenors Crivelli ist auch jene des Basses Angrisani Gegenstand wissenschaftlicher Verwirrung gewesen. Viele Autoren haben ihn als Carlo Angrisani identifiziert, einen bekannten Bass, der 1825 Mitte Sechzig war. Es ist jedoch viel wahrscheinlicher, dass er Felice Angrisani war, Carlos Bruder, über den wenig bekannt ist.

Paolo Rosich hingegen war ein bekannter Sänger. 1780 als Pablo in Spanien geboren, war er ein Bass, der nach einer ausgedehnten Karriere in Italien besser unter seinem italianisierten Namen Paolo bekannt war. Er war der erste Buralicchio in Rossinis *L'equivoco stravagante* und der erste Taddeo in *L'italiana in Algeri* sowie der erste Orantè in Coccias *La donna selvaggia*. Rosich war im Jahr 1825 etwa 45 Jahre alt. Nach Maria García war er wahrscheinlich die wichtigste Stütze der Truppe.

Die Madame Barbieri, die Lynch als Hauptsopranistin engagierte, stellte ebenfalls ein Rätsel dar. Nahezu 200 Jahre lang konnte die Literatur zum Besuch von García nicht eindeutig klären, wer „Madame Barbieri“ war. Obwohl sie größere Rollen in New York sang und zwei Jahre lang dem Ensemble nach Mexiko folgte, hat sie anscheinend keine Folgekarriere erlebt und ihre Identität blieb nebulös. Erst 2023 wurde sie schließlich von Molly Nelson-Haber in ihrem Artikel über die Familie García in New York identifiziert. Wie sie beschreibt, kehrte Lynch im September nach Paris zurück, weil Pasta hinsichtlich dieser Reise unschlüssig blieb. Er wollte sich dort mit Rossini über einen Ersatz für Pasta beraten, wobei er immer noch hoffte, sie würde mitfahren. Als Ersatz verpflichtete er eine 26-jährige Studentin vom Konservatorium namens Elisabeth Barbieri für 10,000\$ (heutzutage 330,000\$), zu jener Zeit eine riesige Summe, die er auch Pasta angeboten hatte. Barbieri schaffte es nicht mehr rechtzeitig zum Schiff, um mit der Truppe zu fahren und kam deshalb separat ein bisschen später. In Amerika firmierte sie als „Madame Barbieri“ (mit einem „i“), weil man sie vermutlich vom Namen der Titelfigur in Rossinis berühmtester Oper *Il barbiere di Siviglia* abheben wollte. Das ihr in der Öffentlichkeit und Programmen zugeteilte „Madame“ unterschied sie von Maria García, der anderen weiblichen Hauptrolle dieser Truppe, die bald liebevoll in Amerika „die Signorina“ genannt wurde. „Madame Barbieri“ ist in der Geschichte untergetaucht (ich habe nichts über eine Folgekarriere finden können), während „die Signorina“ die berühmteste Sängerin des 19. Jahrhunderts wurde – vielleicht aller Zeiten.

Die Sänger in der Truppe erklären, warum viele Rezensionen jener Zeit den Gesang mit Ausnahme jenes von Maria nicht als erstklassig empfanden. García selbst war 50 und stimmlich im Niedergang; seine Frau war halb im Ruhestand und sang überwiegend kleinere Rollen; Giovanni Crivelli und Felice Angrisani waren weder vor noch nach New York bemerkenswerte Sänger; Madame Barbieri scheint eine fortgeschrittene Schülerin gewesen zu sein. Rosich jedoch war ein bekannter Sänger,

der noch in seiner Blüte stand. Das Orchester und der Chor waren in keinem europäischen Sinne professionell. Und doch müssen Marias Schönheit, Lebhaftigkeit und technische Fähigkeit das Theater Abend für Abend entfacht und zu einer erfolgreichen Saison geführt haben.

1823 wies die „Rossini“-Saison am King’s Theater in London sechs Opern von ihm auf: *La gazza ladra*, *Tancredi*, *La donna del lago*, *Otello*, *Ricciardo e Zoraide* und *Matilde di Shabran*. Die folgende Spielzeit, mit Rossini persönlich zur Hand und seiner Frau Isabella Colbran auf der Bühne, war sogar noch ‘rossinischer’: *Zelmira*, *Il barbiere di Siviglia*, *Ricciardo e Zoraide*, *Otello*, *Il turco in Italia*, *La donna del lago*, *Tancredi* und *Semiramide*. (Vier andere Opern rundeten die Saison ab: Mayrs *Il nuovo fanatico per la musica*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* und Zingarellis *Giulietta e Romeo*). Zu den brillanten Besetzungen gehörten García und Pasta. Wahrscheinlich kamen die Partituren, die García nach Amerika mitnehmen wollte, aus diesem reichen Schatz.

Garcías Ensemble (außer Barbieri) probte an Deck während der langen Seereise an Bord des passenderweise *New York* getauften Schiffes, und die Passagiere waren nicht nur von der hübschen, temperamentvollen Maria bezaubert, sondern auch von ihrer vier Jahre alten Schwester Pauline, die sie mit ihren Kenntnissen in Französisch, Englisch, Spanisch und Italienisch in Erstaunen versetzte. Die Tagebücher einiger Mitreisender erzählen uns, dass diese Glückspilze mit häufigen „Konzerten“/Proben versorgt wurden – sozusagen eine erste Opern-Kreuzfahrt.

Nach ihrer Ankunft machte sich die Truppe sogleich daran, ein Orchester zusammenzustellen, die meisten Mitglieder von Gelegenheitsensembles, und Domenico Crivelli erhielt die wenig beneidenswerte Aufgabe, einen Chor aufzustellen, überwiegend aus Amateuren bestehend, die Noten lesen konnten und gewohnt waren in Kirchenchören zu singen.

Die Truppe eröffnete am 29. November 1825 mit *Il barbiere di Siviglia*. Logensitze kosteten zwei Dollars, Plätze im Parkett ein Dollar und Plätze auf den oberen Rängen 25 Cents (ungefähr 65\$, 32\$ und 8\$ in heutiger Währung). Die Kosten für die besten Plätze galten als teuer, doch der Preis für die oberen Ränge wurde niedrig gehalten, sodass auch die weniger Begüterten dabei sein konnten.

Die Besetzung an diesem bedeutsamen Abend war:

Rosina	Maria Felicia García
Berta	Joaquina Sitches García
Almaviva	Manuel García
Don Bartolo	Paolo Rosich
Don Basilio	Felice Angrisani
Figaro	Manuel García Jr.
Fiorello	Giovanni Crivelli
Der Dirigent war ein Mr. De Luca.	

Der Abend war sehr erfolgreich, und im Publikum saßen Joseph Bonaparte, der im Exil lebende König von Spanien, und der amerikanische Dichter Fitz-Greene Halleck, der mit seinem Freund, dem Romanautor James Fenimore Cooper, gekommen war. Der inzwischen 76 Jahre alte große Librettist Lorenzo da Ponte, der seit zwanzig Jahren in Amerika lebte und italienische Literatur und Sprache lehrte, brachte seine Studenten und Freunde mit zur fünften (einige meinen zur dritten) Aufführung der Oper. Die genaue Rolle Da Pontes (wenn überhaupt eine) bei der Verpflichtung der García-Truppe für New York ist unklar, aber zweifellos empfing er sie mit offenen Armen. Der jetzt weitgehend vergessene Fitz-Greene Halleck, einst als der „amerikanische Byron“ gefeiert, studierte Italienisch bei da Ponte, und er berichtete seinem Biografen James Grant Wilson, dass da Ponte Lynch und Price ermutigt hatte, García nach Amerika zu bringen, und dass da Ponte diesen nach dessen Ankunft in New York gleich besuchte. Der Sänger war überwältigt und stürzte sich auf den bejahrten Librettisten, um ihn zu umarmen, wobei er die ganze Zeit „Fin c’han dal vino“ aus *Don Giovanni* sang. Es ist erwähnenswert, dass da Ponte und Lynch beide Mitglieder der Gemeinde an der St.-Patrick-Kathedrale waren und sehr wohl über dieses Projekt beraten haben könnten. Da Ponte selbst sagt in seinen *Memorie* nichts über seine Rolle beim Zustandekommen der Tournee, spricht aber wohl von seiner Freude über deren Ankunft, und er ist voll des Lobes für Rossini, dessen Opern die Saison beherrschten.

Der augenscheinliche Star des Abends war Manuel García, aber die meisten Kritiker waren von der 17-jährigen Maria bezaubert. Einer schrieb: „Ihre Figur ist in etwa mittelgroß, ein wenig *embonpoint*; ihre Augen sind dunkel, schelmisch und ausdrucksstark; ein neckisches Lächeln ist beinahe unaufhörlich Begleiterin ihrer Lippen. Sie war der Magnet, der alle Augen auf sich zog und alle Herzen gewann.“ Spätere Kritiker hoben „ihre perfekten Zähne“ hervor. Und natürlich sollte ihre Stimme Erstaunen wecken, insbesondere ihre Fähigkeit Verzierungen einzusetzen: „[...] ihre Appoggiaturas schön [...] ihre Rouladen präsentiert mit wundervoller Schnelligkeit und Leichtigkeit“. Auch als Schauspielerin beeindruckte sie. In kurzer Zeit sollte sie der Liebling der New Yorker Gesellschaft werden. De facto wurde sie fast über Nacht so berühmt, dass sie keinen Namen brauchte: Viele Jahre lang reichte ihr Spitzname „die Signorina“ in Amerika aus, um sie zu identifizieren.

Zu den Sängern an diesem Abend gehörte Garcías Sohn, der zwanzig Jahre alte Manuel Jr., der sein Debüt als Figaro gab. Er besaß eine solide Baritonstimme, doch seine Bühnenkarriere war nur von kurzer Dauer, und statt als Sänger Fuß zu fassen, wurde er einer der berühmtesten Gesangslehrer in Europa und der Erfinder des Kehlkopfspiegels. In den Kulissen war die kleine Pauline García, die später heiraten und Pauline Viardot werden würde, eine der berühmtesten Sängerinnen Mitte des 19. Jahrhunderts, außerdem eine brillante Pianistin und Komponistin.

Die „italienische Truppe“ belegte das Park Theater an zwei Abenden pro Woche, so wie es Lynch von Paris aus Astor vorgeschlagen hatte, sehr zur Empörung der Sprechdrama-Gruppen und Anhängern der englischen Balladenoper, die das Theater üblicherweise die ganze Woche über in Anspruch nahmen.

In der García-Saison 1825-26 wurden im Laufe eines knappen Jahres 79 Vorstellungen von neun Opern gegeben, fünf davon von Rossini. Vierzig Vorstellungen entfielen allein auf *Il barbiere di Siviglia* – bei weitem die populärste Oper. Weitere Rossini-Opern in dieser Spielzeit waren *Tancredi*, *Otello*, *Il turco in Italia* und *La Cenerentola*. Hinzu kamen Mozarts *Don Giovanni*, Zingarellis *Giulietta e Romeo* sowie zwei Opern, die García selbst in New York komponierte: *L'amante astuto* und *La figlia dell'aria*³.

Da es keine lokale Unterstützungsstruktur für die Truppe gab – Sänger, Bühnenmaler, Kostümbildner, Techniker –, konnten sie nur eine Oper gleichzeitig vorstellen und mussten eine Pause einlegen, um die nächste Produktion vorzubereiten. Abonnements wurden neben Einzeltickets (eine Neuheit) verkauft, und die Abonnenten mit Tickets für mehrere Vorstellungen waren verständlicherweise verärgert, wenn sie mehrere Vorstellungen derselben Oper gesehen hatten – und so sank die Besucherzahl. Es dauerte bis zum nächsten Sommer, bevor genügend Opern im Repertoire waren, um verschiedene Werke an aufeinanderfolgenden Abenden anbieten zu können. Für die Abonnenten, die mehrere Aufführungen von *Il barbiere* in Serie besuchten, versuchte Maria den Abend ein wenig aufzupeppen, indem sie in der Gesangsstunde verschiedene Lieder anbot. Sie hatte mit dieser Praxis in London begonnen und eröffnete dieses „Wunschkonzert“ mit dem wunderbaren Lied ihres Vaters „Bajelito nuevo“ und wechselte bald zu „Home Sweet Home“ von Henry Bishop, mehr als ein Jahrhundert das beliebteste Lied in Amerika. Sie sang auch dessen Song „And she shall walk in silk attire“ und abschließend meistens ein spanisches Lied, eine englischsprachige Ballade und ein französisches Lied, häufig „Une rose bien fleurie“ aus Aubers *Emma*. Die Gesangsstunde entwickelte sich zum beliebtesten Teil der Oper, und Marias Wiedergabe von „Home Sweet Home“ rührte die Zuhörer unvermeidlich zu Tränen.

Maria war so schnell ein Phänomen geworden, dass García beschloss, speziell für sie eine Oper als zweites Werk der Saison zu komponieren, und er verpflichtete hierzu den Buffobass des Ensembles, Paolo Rosich, ein Libretto mit dem Titel *L'amante astuto* zusammenzuschustern. Vielleicht hatte Rosich zu wenig Zeit; jedenfalls lieferte er ein Drama, das *Il barbiere di Siviglia* auf vielfältige und relevante Weise widerspiegelte. Maria sang Rosalia (statt Rosina), die Tochter von Anacleto (Rosich), einem tatterigen Anwalt, der möchte, dass sie einen wohlhabenden Verehrer heiratet. Sie ist jedoch in den mittellosen Raimondo (gesungen von Papa Manuel) verliebt. Wie in *Il barbiere* gibt es ein komisches Duett über die Freuden des Geldes, das das Klimpern von Münzen nachahmt, eine Musikstunde, und Raimondo, der sich dreimal unterschiedlich verkleidet (als wahrsagender Zigeuner, Musiklehrer und Rosalias Großmutter), um in

3 Einige Übersichten der Kompositionen von Manuel García deuten an, dass er in New York weitere zwei Opern komponiert haben könnte, *Il lupo d'Ostenda* und *La buona famiglia*, die aber dort nicht aufgeführt wurden.

Es wurde behauptet, dass *Semiramide* eine der Opern im Angebot dieses Jahres war, aber hier liegt wahrscheinlich eine Verwechslung mit *La figlia dell'aria* vor, in der *Semiramide* die Hauptfigur ist. Auch komponierte García selbst eine *Semiramide* nach demselben Libretto wie Rossini, während seine Truppe in Mexiko war.

Anacleto's Haus zu gelangen. Almaviva verlässt sich auf die zwei Verkleidungen als Soldat und Musiklehrer, um in Bartolos Haus zu kommen, und gibt sich auch noch als Student aus. Natürlich endet alles gut, Rosalia und Raimondo heiraten, und Anacleto muss das Unvermeidliche hinnehmen. Garcías Gattin Joaquina sang eine Dienerin, ihr Sohn Manuel Jr. war in einer Doppelrolle als Anacleto und Diener zu sehen.

L'amante astuto, am 17. Dezember uraufgeführt, war kein Erfolg. Abgesehen von den offensichtlichen Ähnlichkeiten mit Rossinis *Barbiere*, hatte sie keinen Chor und die langen Dialogpassagen waren keine Secco-Rezitative, sondern wurden gesprochen. Und lang war sie: das Finale des 1. Aktes dauerte 27 Minuten. Die Oper war offenbar nicht genügend gekürzt worden, um ein angemessenes abendliches Vergnügen zu garantieren. All dieses sprach für entsprechende Eile beim Komponieren und Inszenieren. Aber genauso offensichtlich war sie für Maria der Auftakt zu ihrem Starkult. Tatsächlich musste Maria so viel und so schwierige Musik singen, dass sie bis zum Ende zu erschöpft war, um dem Finale gerecht zu werden. Das Terzett „Bel piacere in sul mattino“ im 2. Akt war das Lieblingsstück des Publikums und wurde da capo verlangt. Die «New York Post» wurde enthusiastisch bei diesem Stück, in dem Maria „die bisher beste Gelegenheit geboten wurde, die außergewöhnlichen Eigenschaften ihrer Stimme, ihre Flexibilität und Ausdehnung zu zeigen, dazu die überraschende Geläufigkeit und Schnelligkeit bei der Ausführung der schwierigsten Passagen, unter der Anleitung des absolut fehlerfreien Ohres – dermaßen dass wir uns gezwungen fühlen zu verkünden, dass wir noch nie irgendeine musikalische Leistung erlebt haben, die ihrer wunderbaren Darbietung nahekam“ (25. Dezember 1825).

Es war zuviel; Maria schaffte den Abend kaum und bewältigte so gerade noch das Glanzstück der Finalarie „Alfin la sorte ingrata“ – ein Rondo, in dem der Text viel Cenerentolas „Nacqui all'affanno“ verdankt, wobei „No, più non palpito“ das „Non più mesta“ ersetzt. Es waren jedoch die langen Passagen aus gesprochenem Dialog, die die Oper bei einem Publikum durchfallen ließen, in dem kaum jemand Italienisch sprach. García inszenierte die Oper im Mai 1828 noch einmal mit großem Erfolg in Mexico City unter dem Titel *El amante astuto* (ohne Maria, die die Truppe verlassen hatte), doch er hatte für die Rezitative Musik komponiert und das Libretto ins Spanische übersetzt. Als er starb, arbeitete er gerade an einer Version als Salonoper für seine Studenten. Der García-Experte James Radomski mutmaßte, dass *L'amante astuto* eines von Garcías besten Werken sei und „Momente erstaunlicher Originalität“ enthalte, auch wenn das Libretto eine Rossini-Imitation sei (S. 202).

Tancredi – mit Maria in der Titelrolle – wurde von der Truppe am 31. Dezember mit lautstarkem Erfolg vorgestellt, doch ein Kritiker beklagte, ihre gepanzerte Kostümierung habe verhindert, dass das Publikum ihre Figur wertschätzen konnte. Der Erfolg von *Tancredi* stellte das positive Schicksal der Truppe wieder her, und sie wurde nach dem *Barbiere* mit 16 Aufführungen das zweitpopulärste Werk. Kritiker lobten die Wirklichkeitsnähe der Schauspielkunst und die gemalten Kulissen, die „großartige Ruinen, Malerei etc., so typisch für das moderne Italien“ heraufbeschwörten. Über die Musik wurde nicht viel berichtet, vermutlich weil Musikkritik in Amerika in den

Kinderschuh steckte und die Autoren nicht wussten, wie man darüber schreiben sollte.

Otello wurde zum ersten Mal am 11. Februar 1826 gegeben, mit Manuel Sr. in einer seiner berühmtesten Rollen, wobei er Maria antrieb, die Rolle der Desdemona in kurzer Zeit zu lernen. Als sie sich beschwerte, sagte er ihr: „Du wirst das lernen und wenn nicht, werde ich dich in der Schlusszene wirklich töten“. Als die Aufführung stattfand, näherte sich ihr nach einer alten Story García als Otello in der Finalszene mit einem Dolch, und die entsetzte Maria schrie in ihrer Muttersprache auf „Padre, no me mates!“ („Töte mich nicht, Vater!“). Das Publikum, das weder Spanisch noch Italienisch verstand, dachte, das sei Teil der Aufführung, und die Menschen waren so von der Wirklichkeitsnähe ihrer ‘Schauspielerei’ erstaunt, dass sie unbändig applaudierten. Ganz gleich, ob die Anekdote wahr ist oder nicht, sie ist „ben trovato“ – „gut erfunden“. Maria hat tatsächlich an Giuditta Pasta geschrieben, bis zu diesem Zeitpunkt die berühmteste Desdemona: „Um ehrlich zu sein, Papa macht mir Angst, wenn er mich umbringt“ (14. Februar 1826).

Marias Hingabe ging so weit, dass sie ungehalten darüber war, „Assisa a pie d’un salice“ (das Lied von der Weide) mit einer unechten Bühnenharfe singen zu müssen und dabei von einem Klavier begleitet zu werden. Bis 2. März hatte sie gelernt, eine echte Harfe hinreichend zu spielen, und so begleitete sie sich selbst und machte damit Furore, wie ihr zukünftiger Ehemann François-Eugène Malibran einem Freund schrieb. Francis Rogers berichtete 1915, dass der berühmte Shakespeare-Schauspieler Edmund Kean, der gerade in New York spielte, die Premiere von *Otello* besuchte und nach der Aufführung hinter die Bühne ging, dem Ensemble gratulierte und sie einlud, ihn am folgenden Abend in Shakespeares *Othello* zu erleben.

Il turco in Italia folgte *Otello* am 14. März. Ohne eine geeignete Rolle für Maria (die Heldin Fiorilla ist ein Sopran) floppte die Oper und wurde nach zwei Aufführungen abgesetzt. Ungefähr zu derselben Zeit wurde angekündigt, dass die Signorina bald heiraten und sich innerhalb von sechs Monaten von der Opernbühne zurückziehen würde, um das Leben einer reichen Dame der Gesellschaft zu führen.

Tatsächlich hatte Maria eine heimliche Liebesaffäre mit einem Geschäftsmann namens François-Eugène Malibran begonnen. Wahrscheinlich saß er bei der Premiere von *Il barbiere* im Publikum, und anscheinend stellte Lorenzo da Ponte ihn den Garcías vor. Er sprach fließend Spanisch, Französisch und Englisch und war augenscheinlich den Garcías während ihres Aufenthalts in New York eine echte Hilfe. Der 45 Jahre alte Junggeselle verliebte sich offensichtlich aufrichtig in Maria, und aus ihren erhaltenen Briefen geht zweifelsfrei hervor, dass der 17-jährige Teenager trotz des Altersunterschieds von 28 Jahren in ihn vernarrt war. Beide hatten ihr wachsendes Liebesverhältnis vor ihrem Vater geheim gehalten, der schon in England eine aufkeimende Affäre mit einem Mann gestoppt hatte, der näher an Marias Alter war. Als er alles herausfand, war es zu spät. Wahrscheinlich beschwichtigte Malibran García, indem er auf eine Mitgift für seine Verlobte verzichtete. Es kann auch sein, dass er García 50,000\$ bezahlte – beinahe so viel, wie er in der Opernsaison verdient hatte – als

Entschädigung für den Verlust von Marias Dienstleistungen für die Truppe. Sie heirateten in der alten St. Peter's Kathedrale, aber es sollte kein glücklicher Bund sein.

Noch im selben Frühjahr versuchte Lynch, Geld für ein echtes Opernhaus in New York aufzutreiben, doch die wohlhabenden Mitglieder der Gesellschaft waren noch nicht überzeugt, dass der gesellschaftliche Nutzeffekt für sie ausreichend sei, um die notwendigen Gelder beizusteuern, und so scheiterte das Projekt. García verhandelte auch selbst, um seine Truppe in einem größeren Theater in New York unterzubringen, das besser ausgestattet für Opern war, das Lafayette, aber auch diese Verhandlungen platzten.

Als nächsten Schritt brachte García eine weitere von ihm komponierte Oper ins Spiel, *La figlia dell'aria*, die am 25. April Premiere feierte. Das Libretto von Gaetano Rossi, dem Librettisten von Rossinis *Semiramide*, handelte auch von der legendären babylonischen Königin Semiramis. Das *Semiramide*-Libretto basierte auf Voltaires Schauspiel und ging letztendlich auf mittelalterliche Geschichten bei Orosius zurück, während *La figlia dell'aria* auf einem Drama von Calderon (*La hija del aire*) basierte und im Endeffekt auf die im 1. Jahrhundert v. Chr. geschriebenen Historien des Diodorus Siculus zurückging. Einige Quellen behaupten, dass Paolo Rosich wie bei *L'amante astuto* das Libretto schrieb, aber es war von Rossi und war mit der Musik von Ferdinando Pagni 1816 in Parma uraufgeführt worden. Dort hatte Rosich die Rolle des Timoteo gesungen, wie auch jetzt in New York in Garcías Oper; so ist es wahrscheinlich, dass er das Libretto García vorschlug. Seltsamerweise soll laut einigen Quellen *La figlia dell'aria* Rossinis verlorene Londoner Oper sein, jedoch war das nach allgemeiner Auffassung *Ugo, re d'Italia*. Allerdings scheint Rossini 1826 in Paris *La figlia dell'aria* für die Pasta geschrieben oder erwogen zu haben. Es wäre interessant gewesen, zwei auf Mythen um Semiramis beruhende Opern von Rossini zu haben.

La figlia dell'aria handelte von Semiramides Leben als Schönheit im Teenageralter (eine maßgeschneiderte Rolle für Maria) anstatt von einer gereiften Königin, die leidenschaftlich ihren Sohn begehrt. Sie ist hier eine Art Nymphe, die in einer Höhle von Tauben aufgezogen wurde (deshalb „Tochter der Luft“), aus der sie bei ihrem ersten Auftritt hervorkommt. Sie hat noch nie einen Mann gesehen, und der erste, den sie erblickt, ist der ältliche Timoteo, Hofdichter des Königs Nino von Nineveh. Timoteo erzählt, dass er die Aufgabe erhalten hat, eine Kantate zu schreiben, „in Versform und vertont in einem Tag“. Er singt „Sie bestehen darauf, aber ich werde das fertigstellen, und sie werden bezahlen“. Er ist sicher, dass die Kantate ihm große Ehre machen und viel Geld bringen wird, doch fehlt ihm die Inspiration für ein Thema. In diesem Augenblick tritt Semiramide aus der Höhle – ein umwerfendes Mädchen eingehüllt in Tierfelle - und der Dichter hat sein Thema.

Kurioserweise gleicht Timoteo dem Prosdocimo in der Oper *Il turco in Italia*, die gerade in New York kläglich durchgefallen war. Timoteo steht in Wechselwirkung mit dem Handlungsverlauf und kommentiert diesen und seine Entwicklung. Die Oper enthält einen Insiderwitz: Wie Timoteo suchte García ein Thema, das sich bezahlt

machen würde, und er hoffte in der Tat, dass die Oper (bzw. „Kantate“) ihm Anerkennung und Geld bringen würde.

In der Librettohandlung ist Mennone (Memnon), ein junger General in Ninos Armee, der zweite Mann, den Semiramide sieht, und sie verlieben sich sofort ineinander. Doch König Nino sieht sie ebenfalls und möchte sie für sich selbst haben und droht seinem Rivalen Mennone mit dem Tod. Gegen Ende des ersten Akts kommentiert Timoteo, dass der Plot seines Metadramas sich von einer Semiseria in eine Tragödie verwandelt. Schließlich wird der tyrannische Nino von einem Heer besiegt, das Semiramide selbst anführt, die Nino zu seiner neuen Königin gemacht hat. Als Königin wird sie zu einer kriegerischen Amazone, und zwar rechtzeitig, um eine Arie im Barockstil über das Dasein als Krieger und Geliebte zu singen. Nino wird eingekerkert, Semiramide und Mennone werden vereint.

Marias Auftauchen aus der Höhle, nur mit Tierfellen bekleidet, löste eine Sensation aus, doch trotz Maria Felicias Semiramide und Garcías Mennone fiel die Oper durch und wurde nach nur drei Aufführungen beiseitegelegt. Man kann vermuten, dass ein Plot mit Semiramide im Vordergrund vom Ruhm der Rossini-Oper profitieren sollte, die nicht in New York gespielt wurde, obwohl Maria durch eine konzertante Darbietung von „Bel raggio“ für Furore sorgte. Zurück in Europa sollte sie beide Rollen (Semiramide und Arsace) singen.

Zu den übrigen Opern in der New Yorker Saison von García gehörten Mozarts *Don Giovanni*, *La Cenerentola* und Zingarellis *Giulietta e Romeo*. Da Ponte überzeugte laut eigener Aussage García, als Gegenmittel zu einem Übermaß an Rossini Mozarts Oper dem Repertoire hinzuzufügen, doch García, der schon lange die für Bariton geschriebene Titelrolle gesungen hatte, verschob wahrscheinlich die Inszenierung nur deshalb, weil ihm ein Tenor für Don Ottavio fehlte. Vielleicht durch Da Pontes Vermittlung bot schließlich Solidor Milon, der Cellist des Orchesters, an, es damit zu versuchen. Elisabeth Barbieri und Joaquina Sitches-García übernahmen die Rollen von Donna Anna und Donna Elvira, Maria García spielte Zerlina. Manuel Jr. spielte Leporello neben dem Giovanni seines Vaters. *Don Giovanni* war bei seiner Premiere am 23. Mai ein großer Erfolg, auch wenn ein für den «Albion» schreibender britischer Kritiker meinte, Besetzung und Orchester seien ziemlich schlecht mit Ausnahme von Maria, „der Einzigen, deren Leistung ohne jegliche Einschränkung gelobt werden kann“. Da Ponte besuchte selbst die dritte Aufführung am 30. Mai und wurde an seinem Platz in einer Mittelloge von der großen hungerissenen Zuschauermenge gefeiert. Er hatte das Libretto selbst übersetzt und verkaufte gedruckte Exemplare an das Publikum. *Don Giovanni* wurde zur drittbekanntesten Oper der Saison, mit zehn Aufführungen gleichrangig mit *Otello*.

Glücklich über den Erfolg schrieb García am 10. Juni an Giuditta Pasta, deren Ehemann Peppino nach Hause gefahren war: „Wir spielten *Don Giovanni*, und sie kam gut an. Das ergibt sich aus der Tatsache, dass die dritte Aufführung besser besucht war als die zweite, und die vierte sogar noch besser. Wir proben gerade *La Cenerentola*, dann werden wir weitersehen: Danach *Romeo*, und vielleicht ist dann Schluss.“ (Brief

in der Pasta-Sammlung der New York Public Library at Lincoln Center, englische Übersetzung J. Radmoski, 206-207).

La Cenerentola, die letzte Rossini-Oper dieser Spielzeit, feierte ihre Premiere am 27. Juni. In der Presse stand nicht viel darüber, vielleicht weil es Sommer war, aber das Publikum liebte sie. Im August brach die „Signorina“ auf der Bühne während einer Aufführung der *Cenerentola* zusammen (vielleicht wegen der sommerlichen Hitze), und die Aufführung wurde abgebrochen. Sie war jedoch zwei Tage später als Zerlina wieder auf der Bühne. Zu dieser Zeit hatte die Truppe genügend Opern in ihrem Repertoire, um jeden Abend etwas Anderes zu spielen, und sie nutzten die Sommerpause des Park Theater aus und belegten diese Spielstätte an drei statt an zwei Abenden.

Zingarellis *Giulietta e Romeo* hatte am 26. Juli Premiere und wurde stürmisch begrüßt. Ausnahmsweise hatte das Publikum keine Schwierigkeiten mit der Handlung, und der Kritiker des «New York American» lobte das Ensemble. „Die Signorina spielt einen überaus stattlichen Ritter, und manch eine Juliet würde sich dazu durchringen einen solchen Romeo zu lieben; wir möchten noch hinzufügen, dass nur ein mehr als gefühlloser Romeo die Liebe einer Juliet wie Madame Barbieri nicht erwidern könnte.“ Zingarellis Oper war ein Lieblingsstück Marias (als Romeo), und sie trat darin weiter auf bis ungefähr 1830, als neuere Versionen des Stoffes von Vaccaj und Bellini Zingarellis Oper altmodisch erscheinen ließen.

Das Ende der italienischen Oper in New York wurde mehrere Male angekündigt und dann verschoben, da das inzwischen enthusiastisierte Publikum eine Verlängerung ihres Aufenthalts forderte, aber alle Versuche scheiterten. Nach mehreren Benefizabenden endete Amerikas erste Kostprobe echter Oper am 30. September, wie sie begonnen hatte: mit Rossinis *Il barbiere di Siviglia*.

Die García-Truppe reiste ohne Maria nach Mexiko, wo sie zwei Jahre blieben und die italienische Oper in dieses Land brachten. Die Signorina, jetzt Madame Malibran, blieb in New York, plante die Beendigung ihrer professionellen Gesangskarriere und wollte hier als Dame der feinen Gesellschaft sesshaft werden. Als aber die Geschäfte ihres Gatten schiefgingen, sah sie sich gezwungen, weiter aufzutreten, um sie beide zu ernähren. Sie sang in englischen Balladenopern von Arne und Horne und in einer englischen Version von Boieldieus *Jean de Paris* und wirkte bei lukrativen Konzerten und Soireen mit. Binnen Jahresfrist reiste sie nach Europa mit dem Versprechen Geld zu verdienen, das nicht gepfändet werden konnte, um die Schulden ihres Gatten zu bezahlen. In Europa wurde sie die berühmteste Sängerin ihrer Zeit, vielleicht sogar aller Zeiten.

Vielleicht machte García nicht das Vermögen, das er in der Neuen Welt erhofft hatte, aber er verdiente eine Menge Geld durch seine Auftritte in einem Land, in dem es keinerlei systematische Förderung der Künste oder eine Aristokratie gab. In der Spielzeit verdiente García 56685\$, in heutiger Währung ungefähr 1800000\$.

Mehr als andere waren Rossinis Opern das Medium gewesen, um die Oper in Amerika einzuführen. Bis auf *Il turco in Italia* waren sie wahnsinnig erfolgreich gewesen, doch mit der Abreise der Garcías endete nicht Rossinis Bedeutung bei der Begründung der Präsenz von Opern in der Neuen Welt. Der inzwischen 77-jährige Lorenzo da Ponte wollte dafür sorgen.

Lorenzo da Ponte und die italienische Oper

Da Ponte, der berühmte Librettist von Mozarts *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, war nach einem ereignisreichen und abenteuerlichen Leben in Amerika sesshaft geworden. Als Spross einer jüdischen Familie in Venedig, deren Vater mit Familie zum Katholizismus konvertierte, sollte Lorenzo Priester werden, doch seine Neigung zu Frauen verschloss ihm diesen Weg und führte zu seiner Verbannung aus der Stadt. Er reiste nach Dresden, wo er die handwerkliche Kunst des Librettisten erlernte. Nach seinem Umzug nach Wien wurde er dort Hoflibrettist und schrieb Operntexte für Martin y Soler, Salieri, Mozart und andere. Als sein Gönner Kaiser Joseph II. starb, verließ Lorenzo, der unter schwerer Verschuldung litt, mit seiner Geliebten Nancy Grahl Wien, in der Hoffnung, mit der Unterstützung von Josephs Schwester Marie Antoinette Arbeit in Paris zu finden. Auf dem Weg dorthin entdeckte er, dass König und Königin verhaftet worden waren, und er änderte mit Grahl seinen Kurs Richtung London. Grahl hatte in England gelebt, sprach fließend Englisch und sie eröffnete ein erfolgreiches Café im Opernhaus. Lorenzo versuchte sich an verschiedenen Unternehmungen, schrieb unter anderem Libretti für Francesco Bianchi und Peter von Winter und war 1803 offizieller Librettist am King's Theater. Doch bald holten ihn seine Geldprobleme wieder ein und er wurde in den Konkurs getrieben. Grahl hatte Verwandte in Amerika und sie brach mit ihren gemeinsamen Kindern (sie hatten letztendlich sechs) Richtung Neue Welt auf. Lorenzo folgte ihr ein Jahr später und kam 1805 im Alter von 56 Jahren in Philadelphia an. Da es für Opernlibrettisten in Amerika keine Arbeit gab, arbeitete Da Ponte ohne viel Erfolg als Lebensmittelhändler, Kaufmann und Buchhändler. Durch seinen Buchladen machte er die Bekanntschaft mit Clement Clarke Moore, einem wohlhabenden Professor für Griechisch und orientalische Sprachen in New York. (Moore ist am besten bekannt als der Autor von „A Visit from St. Nicholas“ oder „The Night Before Christmas“, ein Gedicht, das in viele Sprachen übersetzt worden ist). Moore verschaffte da Ponte eine Stelle als Professor für italienische Sprache und Literatur am Columbia College (NY). Dies war tatsächlich die erste Professur für Italienisch in Amerika, und er unterrichtete und lehrte ununterbrochen für den Rest seines Lebens.

In Amerika kam da Ponte zur Ruhe, gab den freizügigen Lebenswandel seiner Jugend auf und erreichte eine gewisse finanzielle Sicherheit. Er war jetzt 76 und lebte schon zwanzig Jahre hier, als die Truppe mit García nach New York kam. Er sollte länger in Amerika leben als in Venedig, Deutschland, Österreich oder England. Als García mit seinem Ensemble nach Mexiko reiste, förderte da Ponte weiterhin italienische Kultur und natürlich die Oper.

Vier Jahre nach der Abreise von Garcías Truppe brachte da Ponte eine Neufassung seines Pasticcio *L'ape musicale* an demselben Park Theater heraus, wo die Aufführungen der Garcías stattgefunden hatten. Die Originalversion – 1789 und 1791 in Wien und dann 1792 in Triest aufgeführt – war eine bissige Satire auf das Leben in einer Operntruppe, die ein Pasticcio inszenieren will, ganz in der Art vieler Opernparodien aus dem 18. Jahrhundert oder wie Donizettis spätere opera buffa *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (1827). Die Figuren und Situationen kannte man von der opera seria und der commedia dell'arte. Jede Wiederholung veränderte ein wenig Text und Musik, um die Satire aktuell zu halten, aber im Wesentlichen war die Musik in diesem Pasticcio von Martin y Soler, Gazzaniga, Giordani, Anfossi, Piccinni und Paisiello. Jetzt, 38 Jahre später, beschloss da Ponte, das Werk zu überarbeiten mit vielen Änderungen in Text und Musik. Nichts mehr von bissiger Satire und der Parodierung von Kastraten, die ein amerikanisches Publikum nicht verstehen würde. Jetzt dreht sich die Handlung um eine glückliche und harmonische Truppe, die sich freut, eine neue Sopranistin aus Italien willkommen zu heißen, genau gesagt aus dem Venedig da Pontes. Sie ist in ihr „neues Land“ gekommen, um in einer italienischen Oper zu singen. Das Vorhaben wird gemanagt von einem betagten Impresario/Dichter namens Mongibello (dieser Sig. Mongibello explodiert vor Ideen vulkangleich, wie der mit diesem poetischen Namen geschmückte Ätna).

Tatsächlich war da Pontes Nichte Giulia, eine Sängerin, aus Venedig am 18. Februar 1829 in New York angekommen, um mit Hilfe dieses Pasticcios die italienische Oper zu fördern. Die Musik war natürlich modernisiert, das heißt meistens von Rossini: *Il turco in Italia*, *La gazza ladra*, *Semiramide*, *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola*. Enthalten waren auch Stücke von Cimarosa, Salieri und Zingarelli.

Pfiffigerweise spiegelte der Plot die Wirklichkeit: Lucinda (der Sopran in der Handlung) ist Giulia, da Ponte ist Mongibello, und der Handlungsablauf der Oper entspricht dem, was tatsächlich passiert ist, mit Giulias Ankunft in Amerika und der Inszenierung einer Oper. Da Ponte lieferte das Libretto auf Italienisch und Englisch, wobei die englische Version keine genaue Übersetzung der italienischen ist. Vielmehr ist sie ein Spiegelbild derselben Ereignisse in unterschiedlichen Worten und mit englischen metrischen Formen, während die italienische Version traditionelle italienische Metrik benutzt. (Diese 'Spiegelung' wurde 1990 fortgesetzt, als La Fenice das Kompliment an New York zurückgab und die venezianische Version von 1830 wieder aufleben ließ – von Nuova Era mitgeschnitten). Es passte genau, dass der Eingangschor von *L'ape* aus dem *Turco* stammt: „Nostro patria è il mondo intero“. Anstelle von Neapel (*Turco*) spielt *L'ape musicale* auf „einer der glücklichen Inseln“ (Manhattan? Long Island?), aber in der Realität ist „patria“ für da Ponte das „ganze Universum“ (in da Pontes englischer Version), genauso wie für Rossinis Musik, die jetzt über alle Meere hinweg auf den „glücklichen Inseln“ gespielt wird.

Zwei Jahre später (1832) überzeugte da Ponte den Tenor und Impresario Giacomo Montresor mit dem Versprechen von großzügiger finanzieller Vergütung davon, seine Truppe nach New York zu bringen. Montresor war der Sohn der Altistin Adelaide

Malanotte, der erste Tancredi, und ihres Ehemanns Giacomo (oder Jacques) Montresor. Diese Truppe bot 35 Aufführungen von *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, Bellinis *Il pirata* und Mercadantes *Elisa e Claudio* im Richmond Hill Theater. Danach zogen sie weiter nach Philadelphia für weitere 24 Aufführungen. Das alles endete für Montresor jedoch mit einem Defizit, wofür er da Ponte die Schuld gab, der bei diesem Unternehmen ebenfalls Geld verlor.

Unverdrossen entschied da Ponte im Alter von 84 Jahren, dass ein richtiges Opernhaus nötig war, wenn die Oper in der Neuen Welt Erfolg haben wollte. Mit Freunden startete er und tat das, was Lynch und García nicht geschafft hatten: das Geld aufzubringen (150000\$ heutzutage 4 Millionen Dollar) für den Bau eines speziell für Opern errichteten Theater. Es war innerhalb eines Jahres fertig, und das italienische Opernhaus wurde am 18. November 1833 in Lower Manhattan mit *La gazza ladra* eröffnet. Weitere Werke in dieser ersten Saison waren *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La donna del lago*, *Il turco in Italia* und *Matilde di Shabran*. In der zweiten Spielzeit wurde das Repertoire erweitert: mit Pacinis *Gli arabi nelle Gallie*, Cimarosas *Il matrimonio segreto* und einer Oper von Carlo Salvioni, dem Haus-Dirigenten. Doch auch diesmal scheiterte das Projekt finanziell; das Opernhaus wurde verkauft und wurde zu einem Prosatheater, bevor es 1836 einem Brand zum Opfer fiel.

Lorenzo da Ponte starb zwei Jahre später im August 1838, ein paar Monate vor seinem neunzigsten Geburtstag. Gemeinsam mit Lynch hatte er entscheidend dazu beigetragen, die italienische Oper in Amerika zu etablieren – und Rossinis Opern waren dabei das wichtigste Medium. Vor 1825 hatte Amerika nur eine verstümmelte englische Version von *Il barbiere* gesehen, aber bis 1835 waren neun authentische Rossini-Opern in Amerika inszeniert worden, zusammen mit dem Rossini-beladenen Pasticcio *L'ape musicale* und zwei García Opern, die dem Komponisten aus Pesaro viel verdanken. Ein amerikanischer Weinhändler, ein italienisch-amerikanischer Librettist und Gioachino Rossini hatten einem jungen, ungehobelten Kontinent die kultivierten Freuden einer Kunstform eröffnet, die heute nicht nur in New York, sondern überall blüht. Seine „Patria“ ist mehr denn je „il mondo intero“ – die ganze Welt.

Quellen

Obwohl der Besuch der Sängertuppe der Familie García in New York viele Male schriftlich gewürdigt worden ist, gewöhnlich in Verbindung mit der Karriere von Maria Malibran García, sind Einzelheiten und authentische wissenschaftliche Recherche zur Vorstellung der italienischen Oper in New York ein neueres Phänomen. Ebenso ist Lorenzo da Pontes Rolle beim und nach dem Besuch der Garcías in Amerika immer noch ein wenig unklar. Eine jüngst ausgestrahlte von Martin Scorsese erzählte Fernsehdokumentation (PBS) hat diesen 200 Jahre alten Ereignissen weitverbreitete Beachtung gebracht, doch sie überbewertet Da Pontes Rolle und richtet ihr Augenmerk auf ein Oratorium, das 1826 in Old St. Peter's produziert wurde. Nur sehr wenig ist

über die unermessliche Bedeutung von Rossinis Opern und ihren Zusammenhang mit der Einführung der italienischen Oper in Amerika geschrieben worden. Dieser Essay zum zweihundertjährigen Jubiläum bemüht sich, dies zu korrigieren.

Bei der Erstellung dieser Anmerkungen waren die folgenden Quellen für mich besonders hilfreich:

LORENZO DA PONTE, *Memorie*, hrsg. von GIOVANNI GAMBARIN und FAUSTO NICOLINI, Bari, Laterza & figli 1918.

MANUEL GARCÍA, *L'amante astuto*, Text by Paulo Rosich, New York, 1825.

MANUEL GARCÍA, *La figlia dell'aria*, Text by G. Rossi, New York, 1826.

Italian Opera in the United States, 1800-1850: At the Origins of a Cultural Migration, hrsg. von GIUSEPPE GERBINO und FRANCESCO ZIMEI, Lucca, Libreria Musicale Italiana 2023.

FRANCESCO MILELLA, *A Mexican 'Semiramide': Garcia and Rossini in Postcolonial America*, Cambridge Opera Journal, online publiziert von Cambridge University Press am 6. Januar 2023.

MOLLY NELSON-HABER, *From Leap of Faith to Lasting Legacy: The New York Sojourn of the 'Incomparable García Family'*, in: Isabel Pérez Dobarro - Molly Nelson-Haber - Patricia Kleinman, *The García Family: A Musical Journey between Spain and the U.S.*, «Studio del Obervatorio/Observatorio Studies», 86 (2023), S. 11-108.

ANDREW PORTER, *A Lost Opera by Rossini*, «Music and Letters», vol. 45, 1 (1964), S. 39-44.

JAMES RADOMSKI, Manuel Garcia (1775-1832): *Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, New York, Oxford University Press 2000.

Übersetzung aus dem amerikanischen Englisch von Walter K. Wiertz