

**Das richtige Leben im falschen – Romanellis Libretto, Rossinis Musik
und Pizzis Inszenierung von *La pietra del paragone***

Bene o mal si ballerà

1. Akt, Szene 18

1. Einleitung

Es sind zwar nur kleine Jubiläen, die 2027 anstehen, dafür aber gleich mehrere: Vor 215 Jahren, am 26. September 1812, wurde Rossinis komische Oper *La pietra del paragone* in Mailand uraufgeführt; vor 25 Jahren ging Pier Luigi Pizzis Inszenierung dieser Oper bei der XXIII. Ausgabe des Rossini Opera Festivals in Pesaro unter der musikalischen Leitung von Carlo Rizzi über die Bühne; vor 20 Jahren wurde Pizzis Inszenierung in beinahe derselben Besetzung wie zuvor in Pesaro am Teatro Real in Madrid gegeben, die Leitung hatte diesmal Alberto Zedda; vor 10 Jahren wurde Pizzis *La pietra* in Pesaro wieder aufgenommen, nun unter der Leitung von Daniele Rustioni. Zu der Aufführung von 2002 in Pesaro existiert ein Audio-, zur der von 2007 in Madrid ein Videomitschnitt, der einen hervorragenden Eindruck von Pizzis Regie und Bühnenbild ermöglicht.

Zurecht genießt Pizzis Inszenierung von *La pietra del paragone* eine solche Beliebtheit, kann sie doch als äußerst gelungene behutsame Modernisierung der szenischen Darstellung dieser speziellen Oper gelten. *La pietra del paragone* ist in wenigstens dreierlei Hinsicht eine besondere Oper innerhalb von Rossinis Gesamtwerk. Zu den anderen bis zu dieser Zeit oder zeitgleich entstandenen Werken gab es üblicherweise Libretti, die sich auf eine literarische Vorlage oder sich überwiegend auf bekannte Libretto-Motive bezogen oder stützten. Das gilt insbesondere für die zwischen 1810 und 1813 für das Teatro San Moisè geschriebenen fünf Farse *La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La scala di seta*, *L'occasione fa il ladro* und *Il signor Bruschino* (die letzten beiden erfuhren ihre Uraufführung wenige Monate nach *La pietra del paragone*). Bei der 1811 in Bologna uraufgeführten Opera buffa *L'equivoco stravagante* handelt es sich im Kern zwar um eine Originalgeschichte mit zahlreichen anzüglichen Wortspielen und Hinweisen auf zeitgeschichtliche Hintergründe des Opernbetriebs, in weiten Teilen aber um eine Parodie der Opernlibretti Pietro Metastasio. Der Text zu *La pietra del paragone* dagegen ist ein originales Libretto, das im Zusammenhang mit dem Opernauftrag am Teatro della Scala in Mailand nicht nur eigens für Rossini, sondern *ex novo* verfasst wurde. Der Mailänder Auftrag und die zu komponierende Oper scheinen

Rossini so wichtig gewesen zu sein – die Scala konnte damals nach San Carlo in Neapel als das wichtigste italienische Theater gelten –, und ihn zugleich so angestrengt zu haben, dass er über die intensive Arbeit an *La pietra* erkrankte. Für die vertraglich rechtzeitige Fertigstellung von *L'occasione fa il ladro* erschien er erst stark verspätet in Venedig, wie der wirkmächtige Entschuldigungsbrief Luigi Vaccaris, Innenminister des erst kürzlich von Napoleons Gnaden gegründeten Königreichs Italien, dem Präfekten von Venedig Francesco Galvagna zu versichern trachtete, nicht zuletzt, um den jungen Komponisten vor dem aufgebrachten Impresario des San Moisè Antonio Cera zu schützen.

Zweitens ist *La pietra del paragone* nach den einaktigen Farse wieder eine zweiaktige komische Oper Rossinis, die nun, anders als es noch *L'equivoco stravagante* möglich war, die Erfahrungen aus der äußerst abwechslungsreichen Dramaturgie und der sinfonischen Kompositionsart der besagten Einakter verarbeitet, mit einer stellenweise raffinierten Instrumentierung und Ansätzen zu motivisch-thematischer Arbeit im Sinne der Wiener Klassik. Und drittens handelt es sich zwar um eine komische Oper, es ist jedoch das erste Mal bei Rossini, dass der Inhalt des Stückes nicht rein unterhaltenden Charakter besitzt oder bloß den sentenziösen Gemeinplatz einer praktischen oder moralisierenden Lebensregel transportiert.

La pietra del paragone hat dank des an den Gesellschaftskomödien Goldonis geschulten Librettos von Luigi Romanelli (1751–1839) und auf Grund der kunstvollen, zum Teil aus sinnreichen Selbstanleihen bestehenden Komposition Rossinis, weitaus mehr Tiefgang, als das noch bei *L'equivoco stravagante* und den fünf venezianischen Farse der Fall ist, und hebt sich in ihrem philosophischen und gesellschaftspolitischen Gehalt, dem in ihr zum Ausdruck kommenden Humanitätsideal, übrigens auch von den großen Opern buffe der Folgezeit ab – *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia* und *Il barbiere di Siviglia* –, denen sie an melodischem Reichtum, rhythmischem Elan und theaterwirksamer Disposition nicht nachsteht. Bedauerlicherweise wird *La pietra del paragone* jedoch deutlich seltener aufgeführt als die großen Buffa-Opern Rossinis und mittlerweile auch als die etwa zeitgleich entstandenen Farse – ein weiterer Grund, sich hier, unter Einbeziehung von Pizzis beinahe schon ikonischer Inszenierung, eingehender mit dem Werk zu befassen. Ja, wir möchten behaupten, dass gerade diese Oper in einer kongenialen szenischen und musikalischen Realisierung uns heute mehr zu sagen hat als manch anderes Werk Rossinis. Diese These möchten wir zum Schluss sowohl an eine geschichtsphilosophische Betrachtung als auch an eine kritische Bemerkung zu Rossinis späterem Operschaffen knüpfen.

2. Das Melodramma giocoso und die Chemie des Tragikomischen

La pietra del paragone ist ein Melodramma giocoso, das genremäßig ähnlich wie die Opera semiseria zwischen Opera buffa und Opera seria liegt, aber doch eher als die reifere Schwester der Opera

buffa gelten kann. Das Melodramma giocoso bringt adelige Charaktertypen und burleske Figuren aus anderen Bevölkerungsschichten zusammen, weist zwar einen heiteren Grundton auf, ist jedoch nicht rein komisch, satirisch oder absurd zu nennen, sondern integriert sentimentale und stolze Gefühle sowie ernsthafte Themen, um stets, ebenso wie die Opera buffa und die Semi-seria, mit einem *lieto fine*, einem heiteren Ende zu schließen. Mozarts *Don Giovanni* und *Così fan tutte* sowie Rossinis *La Cenerentola* können diesem Operngenre zugerechnet werden, das aus dem frühen 18. Jahrhundert stammt und wesentlich auf die librettistischen Dispositionen Goldonis zurückgeht. Mit der Nennung jener drei Werke fällt allerdings gleich auf, dass es sich dabei zwar um komisches Musiktheater, um Geschwister der Opera buffa handelt, dass diese Opern aber nicht nur einen ernsten Kern, sondern auch eine philosophische, ja sogar theologische Bedeutungsebene haben.

La pietra del paragone umfasst eine Ouvertüre und zwei Akte mit jeweils 19 Szenen und insgesamt 19 Musiknummern. Bemerkenswert ist, dass beide Akte über eine chorische Introduction – im zweiten Akt sogar über einen zweifachen Chor, verbunden über ein originelles kanonisches Einsetzen des gesamten Opernpersonals – und je ein ausgedehntes bzw. eigenständiges Finale verfügen, außerdem mehrere bedeutende Arien und Ensembles aufweisen, die teil- und sequenzweise als Selbstanleihen aus früheren Werken Rossinis stammen.

Das insgesamt etwas überfrachtete Libretto von *La pietra del paragone* mit seinen häufigen Szenenwechseln und seinem relativ großen Aufkommen von Arien (acht an der Zahl) bietet keine ausgewogene Symmetrie oder gar den umspannenden architektonischen Bogen, wie ihn Rossinis spätere Opern bis hin zu *Semiramide* aufweisen; vielmehr entspricht die Anlage von *La pietra*, wie wir noch sehen werden, dem wild-buffonesken Erbe der Commedia dell'arte.

Bemerkenswert ist auch die Ouvertüre, die zum ersten Mal in Reinkultur das archetypische Model der Rossini-Ouvertüre präsentiert: eine ausgedehnte langsame Einleitung und ein schneller Hauptteil, dieser bestehend aus zwei Themen, die zweimal wiederholt werden, das erste Thema in den Streichern rasch und sprunghaft, das zweite melodischer und von Holzbläsern vortragen; dazwischen das kurz darauf typisch werdende Rossini-Crescendo, keine genuine Innovation, sondern die Fortentwicklung und Intensivierung einer musikalischen Keimzelle, die man in der italienischen Oper auf die Ouvertüre zu Giovanni Simone Mayrs Rettungsober *La Lodoiska* (1796) zurückführen kann, die wiederum eine große Nähe zu dem Allegro fugato-Abschnitt der Ouvertüre zur *Zauberflöte* aufweist. Die neu komponierte Ouvertüre erschien Rossini gewichtig genug, um im Folgejahr 1813 in Venedig auch seiner ersten großen Opera seria *Tancredi* vorangestellt zu werden. Und wirklich hat sie auch in *La pietra del paragone* Gewichtigeres anzukündigen, als man zunächst vermuten mag.

Aus der Opera buffa *L'equivoco stravagante* übernahm Rossini den Jägerchor (Nr. 12 in *La pietra*), das Quintett aus dem zweiten Akt (Nr. 14) und die große Arie mit Chor der Clarice (Nr. 17). Selbstanleihen finden sich in *La pietra* auch auf einer Mikroebene: so ist insbesondere die quirliche Orchesterfigur der kurzen Cabaletta oder vielmehr Stretta der Auftrittsarie des Grafen Asdrubale Dorvils Arie aus *La scala di seta* entnommen. Bei all diesen Anleihen griff Rossini allerdings, anders als in einigen in ähnlichen Fällen, nicht auf die Hilfe von Kopisten zurück, sondern arbeitete die Partitur neu aus und änderte auch die Schlusskadenzen, die Orchestrierung und andere Details teilweise tiefgreifend. Das Quartett in der Mitte des ersten Aktes hingegen ist eine komplexe Montage aus einer neuen Sequenz und anderen, die aus früheren Werken stammen (*La scala di seta* und *Ciro in Babilonia*). Die Gewittermusik zu Beginn des zweiten Aktes ist sehr wahrscheinlich original für *La pietra del paragone* geschrieben worden; sie wirkt wie eine erwachsene Antwort auf die jugendliche Sturmszene in der frühen Streichersonate D-Dur, und Rossini übernahm sie in modifizierter Form für die Introduction von *L'occasione fa il ladro* und setzte sie später auch in *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola* ein.

Alles in allem gewinnt man den Eindruck, dass der Komponist im September 1812 mit genauer Vorstellungskraft und sicherer Hand Bewährtes und Neues zu einem abendfüllenden Werk zusammensetzt, modelliert und auf diese Weise sein erstes großes Meisterwerk schafft.

Worum geht es in dieser Oper? Ihr Ort ist die Sommerfrische des Conte Asdrubale in der Nähe einer bedeutenden, vermutlich in Nord- oder Mittelitalien gelegenen italienischen Stadt. Die Uraufführung der Oper fand 1812 am Teatro della Scala statt. Wir dürfen uns also ein mit allen Annehmlichkeiten versehenes Anwesen nahe Mailand vorstellen. Im Libretto selbst werden das Theater von Lugano und die Oper La Fenice in Venedig erwähnt. Zu denken wäre auch an ein Gut nach der Art, wie es Rossini später über seine Heirat mit Isabella Colbran selbst besitzen sollte, Castenaso vor den Toren Bolognas. Die Handlung spielt weitgehend unter Angehörigen der Aristokratie und der (vermeintlichen) geistigen Elite der Entstehungszeit, lässt sich aber ohne Weiteres in eine andere und bis in die heutige Zeit übertragen. Die Situationen und Charaktere könnten auch bei Oscar Wilde oder in einer West End-Komödie von A. A. Milne vorkommen, auch das Schickeria-München Helmut Dietls oder ein Film von Woody Allen kämen dafür in Frage. Dennoch ist die Entstehungszeit der Oper nicht unwichtig, zum einen, wie wir bereits gesehen haben, hinsichtlich der Einschätzung des musikalischen Reifegrades, dann auch wegen einiger librettistischer Details, darüber hinaus aber, insofern sie in eine im Vergleich mit dem langfristigen Verlauf des 19. Jahrhunderts schwer einzuordnende Zwischenepoche fällt, eine Art nie ganz verwirklichtes alternatives Jahrhundert, dessen eigentümliche Atmosphäre überhaupt erst in Rossinis Werken aus der Frühphase des *primo ottocento* erfahrbar wird.

Asdrubale, so nennt Romanelli den zwar heiratsfähigen, jedoch äußerst heiratsunwilligen Grafen. Er ist nicht alt, für unsere Begriffe, mit seinen noch nicht dreißig Jahren. Für die damalige Zeit kann es jedoch als sonderbar gelten, dass ein Mann seines Standes und Alters noch unbeweibt ist. Asdrubale verabscheut die Frauen nicht, er ist nicht misogyn. Im Gegenteil umgibt er sich sogar gerne mit ihnen zum Zweck der Geselligkeit und Unterhaltung, nur will er nicht mehr von ihnen und sie schon gar nicht heiraten, da er sie generell für unaufrichtig und untreu hält. Ihn umschwirren drei Frauen, die alle Witwen sind; „vedovelle“, junge Witwen, nennt Asdrubale sie scherzhaft. Wir dürfen uns wohl auch sie nicht allzu alt vorstellen. Ihre Männer könnten, in wessen Diensten auch immer stehend, Frankreichs oder Österreichs, Sardinien oder Piemonts, in jüngeren Jahren in den Napoleonischen Kriegen gefallen sein (an diesen historischen Hintergrund gemahnt übrigens auch Clarices späterer travestierter Auftritt als Hauptmann mit Soldatenchor). Vermutlich wollte Romanelli andeuten, dass jene Frauen weder hässlich noch *vecchiaccie*, also alte Schachteln, aber auch nicht völlig unerfahren sind. Eine davon ist Clarice. Sie ist eine, wie es im Libretto heißt, geistreiche Dame, klug und gutherzig, und liebt den Grafen ehrlich und aufrichtig, was dieser aber nicht glauben möchte, weil er eine solche Liebe für unmöglich hält. Die beiden anderen, Baronessa Aspasia und Donna Fulvia, haben es, wie sich unschwer erkennen lässt, nur auf das Vermögen des Grafen und auf seinen Titel abgesehen. Dann sind da zwei Dichter oder Möchtegerndichter, der eine, Pacuvio mit Namen, ein unfähiger Schnorrer, Cavalier Giocondo dagegen ein edler Charakter, der trotz seines Namens, der Fröhliche, eher der tragischen Figur aus einer Opera seria ähnelt. Schließlich Macrobio, ein blasierter und intriganter Journalist, anscheinend Herausgeber einer eigenen Zeitung.

Giocondo liebt Clarice, die ihrerseits Asdrubale liebt, der nichts von ihr wissen will und seinerseits mit Giocondo befreundet ist. Das ist das ganze Drama, und mehr ist es zunächst nicht. Doch wenn man den Namen der Oper bedenkt, weitet sich die Perspektive. Was genau ist eigentlich der titelgebende Prüfstein? Einen Prüfstein oder Probierstein verwenden vor allem Goldschmiede und Juweliere, um mit Hilfe einer gezielten chemischen Reaktion den Reinheitsgrad von Edelmetallen zu bestimmen. Dazu werden spezielle, hochreaktive Testflüssigkeiten eingesetzt, meistens Mischungen aus Salpetersäure und Salzsäure, sogenanntes Königswasser. Prüfsteine sind häufig aus Kieselschiefer, Basalt oder Achat. Im übertragenen Sinn stellt man etwas auf den Prüfstein, um sich von der Echtheit oder Ehrlichkeit einer Aussage oder eines Sachverhalts zu überzeugen. Es gibt prominente Beispiele dieses metaphorischen Gebrauchs: Goethe nennt das Schachspiel einen Probierstein des Gehirns, Kant hat sein Leben lang nach Probiersteinen des Guten oder Bösen gesucht, und aus dem Schelmenroman *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* von Grimmelshausen stammt die großartige Formulierung von der Welt als Probierstein Gottes. Auch im Italienischen hat die Metapher eine weit zurückreichende Geschichte: *Pietro del*

paragone politico heißt eine politisch-satirische Schrift von Trajano Boccalini aus dem frühen 17. Jahrhundert. Mit lebhaftem Stil und beißender Ironie übt der aus Loreto stammende Boccalini Kritik sowohl an den Sitten seiner Zeit als auch an der spanischen Vorherrschaft in Italien.

Der Prüfstein in Rossinis Oper ist zunächst das listige Sozialexperiment Asdrubales, unter Vortäuschung eines alten Schuldscheins seine plötzliche Armut zu fingieren. Die vermeintliche Insolvenz und der neue soziale Status sollen die Treue der Frauen, vor allem Clarices, und die Ehrlichkeit ihrer Heiratsabsichten auf die Probe stellen oder vielmehr das Gegenteil beweisen. Das ist die Geschichte des ersten Aktes. Im zweiten Akt stellt Clarice wiederum die Liebe des Grafen auf den Prüfstein, indem sie ihre sichere Abreise zusammen mit ihrem totgeglaubten, plötzlich wieder aufgetauchten Zwillingsbruder Lucindo vortäuscht, in dessen Rolle sie selbst schlüpft, um Asdrubales Reaktion in dieser für ihn neuartigen Situation ohne den bislang vorherrschenden spielerischen Unernst zu testen.

Auf dem Prüfstein stehen sowohl bei der ersten als auch bei der zweiten Probe neben dem sich anbahnenden ernsthaften Liebesverhältnis zwischen dem Grafen und der Marchesina auch die Freundschaft zwischen Giocondo und Asdrubale sowie die Loyalität der weiteren Gäste des Anwesens gegenüber ihrem Gastgeber und Gönner. Selbst ohne die beiden fingierten Ereignisse der plötzlichen Verarmung und der Abreise ohne Wiederkehr wird die Freundschaft der beiden Rivalen, ja auch die potenzielle Freundschaft zwischen allen dreien, Asdrubale, Giocondo und Clarice, von Beginn an einer schweren Prüfung unterzogen, da die Konstellation an sich reichlich Konfliktstoff birgt.

Damit verabschiedet sich der Charakter der vermeintlichen komischen Liebesoper von der Einfachheit und Harmlosigkeit vieler Farse und weitet sich zu einem sozialen Drama von gesellschaftlicher Bedeutung.

3. Geistesgeschichtlicher Kontext und „schwache“ Wahrheiten

Der chemische und experimentelle Bezug der sozialen und emotionalen Proben in *La pietra del paragone* legt den Vergleich mit einem beinahe zeitgleich verfassten Werk nahe, Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Der Roman untersucht, inwieweit seine vier Hauptpersonen aufgrund naturgesetzmäßiger Notwendigkeiten oder aus freien Willensentscheidungen heraus handeln, um Glück und Zufriedenheit zu finden. Er gelangt zu dem desillusionierenden Fazit: Die Gesellschaft und ihre Institutionen lassen die Anziehungs- und Bindungsfreiheit quasi chemischer Wahlverwandtschaften nicht zu. Die unerlaubte Liebe zwischen Eduard und Otilie endet in Chaos und Tod. Goethes Erzähler verlegt Wiedersehen und Erlösung der im Leben getrennten Elemente oder Personen in ein spekulatives Jenseits. Nicht zu Unrecht ist diesem tröstlich-verklärenden Ende von Walter Benjamin der Charakter religiösen Kitsches attestiert worden.

Jedoch bietet Goethe mit den literarischen Mitteln einer in den Roman eingelassenen Novelle noch ein anderes Ende an. Denn gerade die Märchenhaftigkeit der Geschichte *Die wunderlichen Nachbarskinder* und die dort vorgestellte Lösung des Wahlverwandtschaften-Problems verweisen eben nicht darauf, dass diese Lösung in der Realität nicht möglich ist, sondern bedeuten eine Alternative zu der Realität des Romans. Diese Realität setzt sich aus Vernunft und Affektunterdrückung, rituellem Wiederholungszwang und Anbetung des schönen Scheins, christlichem Totenkult und religiösem Kitsch zusammen, während sich in der Novelle Feindschaft, Rachsucht und Neid offen geltend machen, außergewöhnliche und bestrickende Schönheit keine bedeutende Rolle spielt, vielmehr Entschlusskraft und Wahrheit, wenn die Figuren in direkter Konfrontation ihr Leben aufs Spiel setzen und darüber zu Rettung und Glück gelangen.

Freilich treibt Romanellis und Rossinis Oper den Konflikt zwischen Begehren und Vernunft nicht zu solchen existenziellen Kontrasten und philosophischen Höhen samt tragischem Ende und alternativem Insert, wie Goethes Roman es tut. Doch findet sich das für Goethes gesamtes Spätwerk entscheidende Entscheidungsmotiv auch in der Oper wieder, nämlich in der Figur des Giocondo. Doch werden in dem Melodramma giocoso Begehren und Kalkül, Irrtum und Einsicht, Scheitern und Entsagung „leicht gemacht“, indem sie von ihrer kulturgeschichtlichen Schwere befreit werden. Hier bleibt das Sein selbst beweglich und wird nicht geschwächt durch metaphysische Konzepte oder starke Strukturen wie Macht und Vernunft. Und doch liegt trotz dieser Schwächung die Ernsthaftigkeit von gesellschaftlichem Ruin, medialem Skandal, individueller Verzweiflung und Todesangst immer in der Luft – im wahrsten Sinne des Wortes und wie so oft bei Rossini auch in Gestalt des Gewitters.

Der Parodie wirtschaftlicher Hegemonie und staatlicher Autorität in dem Auftritt des vermeintlichen Afrikaners oder türkischen Kaufmanns und Gläubigers Lisimaco Castigamatti und seinem gerichtsvollzieherischen Befehl „Sigillara!“ folgen sogleich die Enteignungsängste und Andienungsversuche der vier Schmarotzer. Die öffentliche Verleumdung Giocondos durch Macrobio wird nicht, wonach es zunächst aussieht, in einem tödlichen Duell bestraft, sondern mit einer verbalen Demütigung und Aufforderung zur Selbstverspottung Macrobios geahndet. Doch ist die Sanktionierung im Grunde überflüssig und als parodistische Folderszene nur Spiel, denn Giocondo erachtet den Journalisten zurecht gar nicht als satisfaktionsfähig – nicht nur im gesellschaftlichen Sinn, sondern insbesondere im geistig-humanen. Den Feigling Pacuvio überfällt im Gewitter eine todesängstliche Panik, so dass er wieder mal eine komische Figur abgibt, aber auch Clarice verspürt angesichts von Donner und Blitz wirkliche Angst. Auf Giocondo hat das Gewitter eine klärende Wirkung. Seine große Arie nimmt aus der Gewittermusik eine weit geschwungene Klarinettenkantilene mit; Naturerlebnis und Selbsterkenntnis gehen hier Hand in Hand. Giocondo sieht nun deutlich, dass seine Liebe, sein Begehren vergeblich sind und er bei

Clarice nie ans Ziel gelangen wird. Seine Verzweiflung über die drei Feinde in seinem Innern – Clarices Glück, seine Liebe zu ihr und die Freundschaft mit Asdrubale – ist nun aber um so größer. Doch ist Giocondos Geschichte eine solche wirklicher Selbstüberwindung und Ich-Werdung.

Schon im Ersten Finale gibt es diesen Freundschaftsbeweis wahren Gefühlsadels. Mit seiner allseits unerwarteten Insolvenzerklärung hört sich Asdrubale sogleich nach Trost und Hilfe der vermeintlichen Freunde um, die bis vor wenigen Minuten noch von seinem Tische gegessen und seinen Wein getrunken haben. Der scheinheilige Zeitungsmensch Macrobio verspricht, einen Artikel zu schreiben – welcher Art, kann man sich bei diesem sensationslüsternen Menschen schon denken –, Pacuvio stellt ein flaes Gedicht in Aussicht, das man sich lieber gar nicht erst denken möchte, die beiden niederträchtigen Frauenzimmer Aspasia und Fulvia, die dem Grafen zurecht von Anfang an verdächtig gewesen sind, wissen vor Schreck und Schlechtigkeit überhaupt nichts beizusteuern. Giocondo aber tritt, wie es im Libretto heißt, mit Offenheit und Herzlichkeit auf den Freund zu und bietet ihm das eigene Haus als das seine; Clarice ihm, dem unglücklichen Bankrotteur, der sie bislang zurückgewiesen hat, lebhaft und sanft ihr Herz und ihre Hand fürs Leben. Dieser Augenblick kommt überraschend und zieht schnell an uns vorbei. Doch sein Eindruck bleibt bestehen. Er gleicht dem Kairos, dem günstigen und klug zu nutzenden Moment. Es ist eine einmalige, ergriffene Chance, deren Wirkung ihrerseits ergreifend ist. Es zeigt sich, dass ethisches Handeln sich in geistesgegenwärtiger Spontaneität vollzieht, nicht in der Verallgemeinerung moralischer Normen. Zukünftiges Handeln kann sich darauf zurückbeziehen. Die Verzweiflung des Freundes in dessen zweiter Arie kurz vor Schluss der Oper, als Asdrubale Clarice mit einem Mal für immer verloren glaubt, erinnert Giocondo an seine eigene Not und lässt alle Rivalität vergessen.

Alessandro Baricco schrieb einmal, es gebe bei Rossini eine „schwache“ Weise, zur Wahrheit oder zum Glück zu gelangen. In *La pietra del paragone* wird die trügerische Souveränität des Subjekts ersetzt durch Alterität und intersubjektive Identitätsfindung. Asdrubale wird von der übermächtigen „Vernunft“ geheilt, in allen Frauen nur Heuchlerinnen und Betrügerinnen zu sehen. Der Prüfstein der Liebe sowie der Freundschaft zeigt, die chemische Affinität der Liebenden sowie die zwischen den Freunden setzt sich durch, so wie in Goethes *Nachbarskindern*. Bei der von Giocondo ausgerufenen Hochzeit von Clarice und Asdrubale geht es nicht um Schönheit, sondern um Wahrheit, nicht um Wohlstand, sondern um Glück.

Rossinis Opern üben sich weitgehend in neutraler Urteilsenthaltung und vermeiden konkrete Bezugnahmen auf Religionen und das Schicksal der Sterblichen im Jenseits. Damit überwinden sie den begrifflichen Gegensatz von Gut und Böse und scheuen auch nicht die rigorose Vermengung von geistigen und materiellen Aspekten, wenn es um das Glück geht.

Wenn Goethes noch mit einer offenen Frage endende Novelle von den im Nahtoderlebnis wiedervereinten Nachbarskindern im Hinblick auf die eigentliche Romanhandlung Utopie bleibt, so findet diese einen Ort in Rossinis und Romanellis Oper. Was für Goethe das Märchen ist, ist für die Opera buffa die Commedia dell'arte. Die Prüfsteine des ersten und auch der des zweiten Aktes sind stofflich nichts anderes als die altbewährte Verwandlungsnummer und Travestie nach Art von Goldonis populären Komödien und den unruhig-farcenhaften Stilelementen der Commedia dell'arte, wozu typischerweise auch die auf Überraschung und Rührung setzende Wiedererkennungsszene gehört. Diese Szenen scheinen zunächst im krassen Gegensatz zu dem Realismus der übrigen Handlung von *La pietra del paragone* zu stehen, sind aber durch ihre Rückbindung an das titelgebende Sozialexperiment theatralisch weit glaubhafter als etwa in *L'equivoco stravagante*. Der Vorteil von Rossinis Oper gegenüber dem pessimistischen Realismus von Goethes Roman besteht darin, dass ihre Figuren, von Romanelli in abwechslungs- und spannungsreichen Konstellationen für Rossini eingerichtet, Musik im Leib haben oder ihre Körper überhaupt aus Musik bestehen.

4. Die Oper als Prüfstein

Die Musik zu *La pietra del paragone* drückt auf eine ebenso sanfte wie geradlinige Weise eine historische Sinnesart aus, in der das Leben zwar lebenswert, aber im Zweifelsfall auch nicht viel wert ist. Es ist ebenso unbeschwert wie unsicher und von einer doppelpoligen Leichtlebigkeit: zugleich fröhlich und flüchtig, gleichermaßen ausgelassen und zeitweise nachdenklich, mit einem Wort heiter, in dem philosophischen Sinn, wie ihn Axel Hacke in seinem Versuch über die Heiterkeit beschreibt. Heiterkeit meint hier nicht nur Vergnügen, bezeichnet nicht oberflächliches Lachen, sondern eine Stimmung, die die Fähigkeit besitzt, das Schwere leicht zu nehmen, ohne den Ernst zu verleugnen.

Rossinis Musik ist eine sinnbildliche Sprache, die auch in Werken mit tragischem Gehalt von Ironie durchdrungen sein kann. Als Ausdruck dieses Paradoxons geht von seiner Musik ein ständiger Hauch poetischen Wahnsinns aus; eine ebenso befremdend wie erheiternd wirkende Vorliebe für Scherz und Nonsense; eine Ambivalenz, die es fast identischen musikalischen Sequenzen ermöglicht, in dem einen Werk etwas anderes zu bedeuten als im vorherigen; ein vital-nervöser, unberechenbarer, asymmetrischer und dramatischer Rhythmus mit zugleich belebender und hypnotisierender Wirkung; ein kindliches Lächeln, das jeden düsteren Gedanken vertreibt.

Gerade die Musik von *La pietra del paragone* ist von einer solchen ungeheuren Flottheit und scheinbaren Oberflächlichkeit, so dass sie eben nicht in tragischem Tiefgang auf Grund läuft, sondern im Gegenteil zu heiteren Höhenflügen durchstartet. Tiefe durch Leichtigkeit und Hellsicht der Leichtlebigkeit kommen in ihr zum Ausdruck. Die Musik springt, plätschert und

rauscht, und mit ihren beweglichen Klangfiguren zieht sie aus den Wogen von elektrisierendem Crescendo- und Accelerando-Geprickel eine melodische, rhythmische und koloristische Perle nach der anderen an Land.

Es gibt da ein verlockendes und verheißungsvolles Tanzmotiv, das sich durch die ganze Oper zieht und in mehreren Arien und Ensembles vorkommt. Eine Mischung aus Walzer und Fandango, wie in Figaros Kavatine „Se vuol ballare“ in Mozarts *Le nozze di Figaro*, wo die Pizzicati der Streichinstrumente die von Figaro heraufbeschworene chittarino nachahmen und für ein spanisches Flair sorgen. In *La pietra del paragone* klingt das Tanzmotiv bereits in Clarices erster Arie an, zu den Worten „Tu sei la sola, che mi consola“. Gemeint ist mit dieser Trösterin das Echo, das die Marchesina zu Beginn ihrer Auftrittsarie aus dem Munde des von ihr geliebten Grafen Asdrubale zu hören weiß. Tatsächlich antwortet er ihr scheinbar bejahend und gefühlvoll jeweils auf die Worte „t’amo“, „sento“, „amor“ und „bramo“ – ich liebe dich, ich fühle, sehne mich – Clarices qualvolles „tormento“ gibt er ihr jedoch echohaft als „mento“, also „ich lüge“, zurück. Wenig später begegnet uns das Tanzmotiv in dem Duett zwischen Clarice und Asdrubale. In verspielt-anspielungsreicher Weise geht es Clarice immer noch um das Echo:

Conte mio, se l’eco avesse
Tutto quel che avete voi,
Io godrei fra le Contesse
La maggior felicità.

„Wenn jenes Echo euch gleichen würde, mein lieber Graf, wäre ich von allen Gräfinnen die glücklichste.“ In liebenswert-frecher Weise nimmt Clarice ihre ersehnte Heirat mit dem Grafen schon vorweg. Das Tanzmotiv jubiliert auf „maggior felicità“. Daraufhin der Graf:

Io dell’eco avrei paura,
S’ella fosse come voi;
Ché la fede è mal sicura
Dove regna la beltà.

Asdrubale antwortet ausweichend, aber auch seinerseits kess. Er müsse Angst vor jenem Echo haben, wenn es Clarice gliche, denn der Glaube an die Treue sei unsicher, wo die Schönheit herrsche. Auch hier tanzt das Motiv mit den Worten der letzten Zeile.

Die beiden sind von Beginn an verbunden über die akustische Erscheinung des Echos, eines Naturphänomens und physikalischen Vorgangs also. Zwar hat es seine Namensherkunft

aus der Mythologie, aber Clarice bricht mit jedem mythischen Zwang und schlimmen Ausgang, indem sie mitteilssam und humorvoll zu hoffen vorgibt, das Echo, das sie gehört habe, sei männlich.

Schließlich haben beide einen gemeinsamen Vers, wenn sie, bestimmt vom Tanzmotiv, die Gewissheit bezüglich der Wahrheit der eigenen Gedanken und derjenigen des anderen teilen: „Presto o tardi io scoprirò“ – früher oder später finde ich es heraus!

Das Tanzmotiv ist zwischen Clarice und Asdrubale wie eine chemische Affinität. Im Zeichen einer chemischen Metapher werden sie beide unabhängig voneinander probieren, mit einem sozialen Experiment herauszufinden, ob sich die Natur auch nicht getäuscht hat.

Rossini konnte es sich 1812 erlauben, dieses lange und nicht unkomplizierte Duett zu schreiben, dass mehr als nur ansatzweise motivisch-thematische Arbeit im Sinne der Instrumentalmusik Haydns und Mozarts aufweist, denn ihm standen für die Uraufführung des Werkes zwei so hervorragende Sänger wie die Sopranistin Maria Marcolini und der Bassbuffo Filippo Galli zur Verfügung. In den Aufführungen von Pesaro 2002 und Madrid 2007 wird Asdrubale von Marco Vinco gegeben, dessen Onkel Ivo Vinco ebenfalls diese Rolle sang, und erhält darin sowohl die komische Beweglichkeit und Cholerik eines Mustafà in *L'italiana in Algeri* als auch die schmeichlerische Geschmeidigkeit und dämonische Tiefe, die man für Don Giovanni braucht.

In Reinkultur und dem Urbild aus *Le nozze di Figaro* am ähnlichsten gesellt sich jenes Tanzmotiv in seiner Mischung aus Walzer und Fandango im ersten Finale von *La pietra del paragone* wieder den Worten Clarices hinzu. Abgestoßen von der Notsituation und plötzlichen Armut des Grafen überlassen die beiden anderen Frauen ihr das Feld. Triumphierend kommentiert sie:

Io sono in ballo;

Bene o mal si ballerà.

„Ich bleibe im Spiel, und ob es gut oder schlecht ausgeht, in jedem Fall wird getanzt“ – wunderbar keck und sinnlich gesungen von der zwischen Geliebter und mütterlicher Freundin wandelnden Marie-Ange Todorovitch in der Aufführung 2007 in Madrid. Zu den obigen Zeilen setzt sie tatsächlich einige Tanzschritte, wie um ihren eigenen Körper anzubieten und zugleich ihre Rolle in dieser Liebeskomödie selbstironisch zu persiflieren.

Eine etwas hektische Variante des Tanzmotivs steckt zum Schluss der Oper in der zweiten Arie des Grafen, in der er sein Glück schon verspielt glaubt. Sein misstrauisches und abweisendes Verhalten hat Clarice vertrieben und in die beschützenden Arme ihres überraschend wiedergekehrten Bruders getrieben, der sie nun für immer dem Grafen, wie dieser annehmen muss, entziehen wird.

Più bramar non so che morte;
Altra speme a me non resta:
L'ora estrema, oh Dio! Fu questa
Della mia felicità.

Ihm bleibe nichts mehr anderes übrig, als den Tod herbeizusehnen. Die vergangene Stunde, in der er Clarices Hand fürs Leben hätte haben können, war schon die seines nun leichtfertig verscherzten Glückes. Das Tanzmotiv löst sich auf im Sottovoce-Gestammel der Stretta. Diese Arie ist immer noch Teil des Spiels, aber sie enthält wahre Entrüstung über die hartherzige Haltung des vermeintlichen Zwillingsbruders und echte Reue hinsichtlich des eigenen Fehlverhaltens. Rossini zeigt uns auf kultivierte Weise den Ernst der Lage an über ein in dieser Oper (in einer Gesangsnummer) singuläres Seria-Tremolo der Streicher, das ansonsten dem Gewitter des zweiten Aktes vorbehalten bleibt, sowie deutliche melodische Anklänge an die Hallen-Arie aus der *Zauberflöte*.

Und es geht auch noch ausgeklügelter zu in dieser Oper. Jenes Quartett im Zentrum des ersten Aktes (Nr. 4) hat Rossini besonders sorgfältig und raffiniert komponiert. Es ist an seiner Stelle entscheidend für den Fortgang der Handlung, zugleich enthält es, einschließlich des vorausgehenden Rezitativs, die ganze Oper en miniature: Clarices Werben um Asdrubale und ihr zugleich liebevoll-spöttisches Verhalten gegenüber den Männern, Giocondos vergebliche Liebe zu Clarice und seine rivalisierende Freundschaft mit Asdrubale, dessen nicht unfreundliche, aber entschiedene Ablehnung eines Liebesverhältnisses mit Clarice und die strategische Einleitung zu seinem Streich und Prüfstein, Macrobios skrupelloses Journalistenethos. Sogar Clarices (imaginärer?) Zwillingsbruder Lucindo wird hier bereits erwähnt und somit auch schon ihr eigener Prüfstein im zweiten Akt vorbereitet. Und aus der ebenso saftigen wie nachvollziehbaren Kritikerschelte Giocondos und Asdrubales scheint überdies und auf einer für die Tradition der Commedia dell'Arte typische Metaebene Rossinis und Romanellis Stimme selbst zu sprechen.

Dieses komplexe Quartett legt Rossini, das Rezitativ nicht eingerechnet, dreiteilig an: einen lebhaften und diskursiven ersten Teil, einen langsamen mittleren, rein vokalen Abschnitt und die jagende, sich fast überschlagende Stretta. Der erste Teil ist *ex novo* komponiert, übernimmt aber treibende Motiv- und Rhythmuschnipsel aus der Ouvertüre zu *La scala di seta*. Der Abschnitt endet nach einem Ritardando auf einen Paukenschlag, inhaltlich motiviert durch den vom Diener Fabrizio überbrachten fiktiven Brief, der den finanziellen Ruin des Grafen bescheinigt. Im zweiten Teil führt Rossini einen schockartigen Stillstand herbei, das Gegenstück zu jenen rasenden Wahnsinns- und Verwirrungssituationen in den Ersten Finali von *L'italiana* und *Barbiere*.

Es ist ein polyphoner Vokalsatz *a cappella*, der eine Art von Einfrieren und eine Verlorenheit suggeriert. Rossini verarbeitet für die ausdruckslos-ausdrucksvolle Stelle eine Sequenz aus dem Terzett aus *Ciro di Babilonia* „Ma qual voce“ (hier der A-cappella-Einsatz ab „Fiero nell’anima“). Der dritte Teil, eine Final-würdige Stretta, übernimmt wiederum die Stretta des Quartetts „Si che unito a cara sposa“ aus *La scala di seta* (hier die Sequenz ab „Insolente e chi t’ha detto“).

Die Chemie des Tragikomischen setzt sich bei Rossini buchstäblich aus Buffa- und Seria-Elementen, aus strengem Vokalsatz, dramatischen Koloraturen, rasanten Staccati und rhythmisch-labyrinthischer Instrumentalmusik zusammen. Romanellis fintenreiches Originallibretto passt Rossinis Musik wie ein gamslederner Handschuh und umgekehrt. Oder um ein bezüglich dieser Oper noch passenderes Bild zu wählen: wenn Romanellis Text der eigentliche Probiertein ist, dann ist Rossinis Musik das Königswasser, die die gewünschte chemische Reaktion erst hervorruft. Über das Ergebnis dieser Prüfung müssen wir noch sprechen.

5. Vom richtigen Leben im falschen – Pier Luigi Pizzis Inszenierung

Die zentrale Stelle der Oper hinsichtlich des sozialen Dramas ist das Finale des ersten Aktes, vor allem die Passage, die den titelgebenden Prüfstein nennt: „Del paragon la pietra / Sono i contrari eventi“. Diesen Prüfstein benötigen wir, wenn wir am Wegscheid unseres Lebens stehen und mit völlig gegensätzlichen Ereignissen und Optionen konfrontiert werden. Und dann kommt’s: „Nei giorni più ridenti / Più dubbia è l’amistà“ – „In den fröhlichsten Tagen / Ist die Freundschaft am zweifelhaftesten.“ Soll heißen: wer zusammen mit dir lacht, wird nicht unbedingt auch gemeinsam mit dir weinen. Asdrubale, Giocondo und Clarice kommen in kanonischem Gesang zu dieser ebenso helllichtigen wie ernüchternden Erkenntnis, erst die beiden Freunde untereinander, dann Clarice für sich, schließlich alle drei zusammen. Außerdem müssen sie mit nüchternem Blick auf die sie umgebende Gesellschaft, der sie selbst angehören, bitter lächelnd feststellen: „Dove regna la miseria / Tutto è noia e tutto è orror“ – „Wo Elend herrscht / Ist alles Langeweile und alles ist Schrecken.“ Elend kann an dieser Stelle Armut im materiellen Sinn heißen, was zu der (fiktiven) Situation des Grafen passen würde, aber auch Gemeinheit oder Armseligkeit im Sinne von Niedertracht und ethischer Würdelosigkeit im Hinblick auf den egoistischen Rest der Festgesellschaft. Statt Langeweile („noia“) könnte es auch Verdruss heißen, und der Schrecken („orror“) ist ein solcher im Sinne des Entsetzens und Grauens. Romanelli und Rossini belassen es allerdings gnädig dabei, das Schreckensbild menschlicher Gesellschaft verhältnismäßig behaglich zu zeichnen. Neben Clarices und Asdrubales finalem Glück verschweigt die Oper jedoch nicht die andere Sicht, die in der Welt ist, wenn Macrobio und Pacuvio sich Giocondos Hochzeitsgesang anschließen, es dabei jedoch allein auf Bewirtung und Tafelfreuden abgesehen haben, vielleicht auch auf Karrierevorteile, die sie aus der Wendung der Dinge zu ziehen versuchen werden. Ob die beiden

ihre Dämchen Aspasia und Fulvia, die ihnen unversehens zugefallen sind, wirklich ehelichen und auch weiterhin vom Grafen und der neuen Gräfin geduldet werden, bleibt unklar. Jedenfalls ist *La pietra del paragone* ein Sittengemälde, das Porträt einer sozialen Klasse, einer Gesellschaft von Privilegierten. Die Oper ist somit eine Prüfsteinreaktion auch im Sinne von Boccalinis *Pietra del paragone politico*.

Pier Luigi Pizzi inszeniert *La pietra del paragone* wirklich wie eine Mischung aus einem spritzigen Konversationsstück von Oscar Wilde und einem Woody Allen-Film, dessen High Society-Personal aus den 1960er- oder 70er-Jahren kommt, erkennbar an den Tennisschlägern mit Holzrahmen und den weißen Dinnerjackets der Herren sowie den Plateauschuhen und farbenfrohen Kleidern der Damen. Nur Giocondo trägt Kleidung, die man eher mit den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verbindet, so etwa die braunen Plus-Fours, eine Art knielanger Pumphosen, und zweifarbige Oxford-Schuhe im Gatsby-Stil, was ihm noch mehr das Flair eines Gentlemans vergangener Tage verleiht. Überhaupt beweist Pizzi bei den Kostümen viel Fingerspitzengefühl, wenn zum Beispiel der Graf im Verlauf seiner Kavatine en passant den Kragen seines psychedelisch-bunten Oberhemdes bis über die Ohren hochstellt und damit eine modische Brücke zu den sogenannten Vatermördern aus Rossinis Zeit schlägt.

Pizzi, der auch für das Bühnenbild verantwortlich zeichnet, hat sich eine ansehnliche Villa konstruieren lassen, eine Art luxuriöser Variante des Bauhausstils, die eine gewisse optische Ähnlichkeit mit Thomas Manns Haus in Pacific Palisades hat. Es gibt einen Pool mit Sprungbrett und anscheinend rund um die Uhr warme Küche, Weine, kühle Getränke, Kaffee und Obst. Man sitzt auf Barhockern am Pool, unter Sonnenschirmen auf bequem aussehenden Regiestühlen oder räkelt sich auf einer großzügigen Liegewiese, rauchend, trinkend, dösend und plaudernd. Die Inszenierung bezieht nicht nur die ganze Bühne, sondern das gesamte Theater mit ein. Die Handlung findet die meiste Zeit auf der vorderen Bühnenrampe vor dem Orchestergraben sowie innerhalb des Pool-, Sitz- und Essbereichs im mittleren Längsstreifen der Bühne statt. Aber auch das luxuriöse Wohnhaus selbst mit seinen Zimmern im Erd- und im Obergeschoss, das eine Dachterrasse aufweist, ist Ort des Geschehens. Hinzu kommen die seitlichen Aufgänge und Vorbühnen links und rechts des Auditoriums. Hier bahnen sich in zwei langen Duetten, inszeniert als Tennismatch und als Telefongespräch, sowohl die Liebesbeziehung zwischen Clarice und Asdrubale als auch das Duell zwischen Giocondo und Macrobio an. Sogar die vorderen Stuhlreihen im Parkett werden bespielt, wenn sich der Graf nach dem Studium des fingierten Schuldscheins der übrigen Gesellschaft zu entziehen sucht oder Macrobio in prahlerischer Unverschämtheit dem Dirigenten den Taktstock entwendet, um den gelangweilten Damen die populistischen Grundsätze seiner Zeitung zu erläutern. Pizzi geht es offenbar darum, auch den

Zuschauerraum und die Zuschauer selbst, wenn auch auf dezente Weise, nach dem Shakespear'schen Motto „All the world's a stage“ miteinzubeziehen.

Es liegt nahe, diese Oper als Konversationsstück zu inszenieren, insofern man die theatergeschichtlichen Anfänge dieses Genres und der Gesellschaftskomödie überhaupt bei Goldoni finden kann. Tatsächlich hat der Librettist von *La pietra del paragone* später Goldonis *Mirandolina* für den Komponisten Giuseppe Mosca als Oper eingerichtet. Und auch *La pietra* hat der Handlung nach etwas von *Mirandolina*. Auch in diesem Stück geht es um eine raffinierte Frau, die es versteht, trickreich an ihr Ziel zu gelangen, und um einen nörgelnden Frauenverächter, der wider Willen verliebt gemacht wird (dann allerdings leer ausgeht). Auch bei Goldoni kommt es beinahe zu einem Degengefecht, und alle betreiben mit den Gefühlen und Begehren der anderen ihr profitables Spiel.

Kongenial ist auch die Art und Weise zu nennen, in der Pizzi das oben geschilderte komplexe Quartett im ersten Akt inszeniert. Das vertrauliche Gespräch zwischen Clarice und Giocondo wird von freundschaftlichen bis liebevollen Gesten und Berührungen bestimmt; im lebhaften diskursiven Teil des Ensembles initiiert Clarice ein Mikado-Spiel, in dem sie Asdrubale ihren Witz und ihr Fingerspitzengefühl zeigen möchte; dabei wird jedem eine Zeit zu einem Wortbeitrag über die Gründe des eigenen Handelns („il perché“) zugemessen, über die er oder sie, der theatralischen Logik der Szene nach, mit der eigenen Geschicklichkeit selbst entscheidet; passend zum Abschluss der Lektüre des Briefes, der die Nachricht von der desaströsen Hypothek bringt, lässt sich Asdrubale pünktlich mit dem dumpfen Paukenschlag auf eine der komfortablen Liegen fallen, die den Umstehenden alsbald nicht mehr als sein Eigentum erscheinen werden; der zweite Teil des Quartetts isoliert plötzlich alle vier Personen voneinander, besonders den Grafen, so dass der unsympathische Macrobio, der irritiert ist, weil er als Nachrichtenmann offenbar über eine sensationelle Neuigkeit nicht rasch genug informiert gewesen ist, überraschender Weise auf einmal näher bei Clarice und Giocondo steht; paradoxerweise bindet der A-cappella-Stimmsatz alle auf Gedeih und Verderb fest aneinander, aber zugleich schauen sie einander an, als sähen sie sich das erste Mal; die finale Vereinzelung des Grafen, die doch nur eine scheinbare ist, wird in seinem fluchtartigen Wechsel in den Zuschauerraum deutlich, während die Stretta alle Personen auseinanderstieben lässt. Die dem Libretto nach vom Grafen gezielt ausgelöste soziale Dynamik versetzt Rossini mit einem rhythmisch-motivischen Feuerwerk, und Pizzi kleidet beide in die Logik des Theatermachens, so dass auch dem Zuschauer und Zuhörer, auch wenn er den Text wegen einer eventuellen Sprachbarriere nicht verstehen sollte, unmittelbar begreift, worum es hier geht. In der Reaktion von Prüfstein (Romanellis Libretto) und Königswasser (Rossinis Musik) erweist sich Pizzis Inszenierung als reines Theatergold.

Romanellis Libretto, Rossinis Musik und Pizzis kongeniale Inszenierung zeigen eine eitle, oberflächliche Gesellschaft, deren Angehörige (fast) ausschließlich auf Vergnügen, Vorteile und Voyeurismus aus sind. Das Schlimmste, was in dieser Welt passieren kann, ist der soziale Abstieg, die Deklassierung, von der das Finale des ersten Aktes einleitende kurze Chorstück nach Art des Chores der griechischen Tragödie berichtet („Il Conte Asdrubale dolente e squallido“), ironisiert von Rossini durch einen flotten 2/4-Takt nach Art einer Polka oder eines schnellen Marsches, höchst luftig instrumentiert. Sogar von Clarice könnte man bis zu einem gewissen Grad sagen, dass sie zu dieser oberflächlichen Gesellschaft gehört, auch wenn sie sich deutlich von den anderen Frauen unterscheidet, die ausschließlich hinter Asdrubales Vermögen und dem sozialen Aufstieg her sind. Clarice fügt sich den Gewohnheiten der sie umgebenden Menschen zwar nur zum Schein, ohne aber an dem So-Sein des sozialen Gehäuses etwas zu ändern. Neben ihrer anscheinend unbeirrbaren Liebe ist Giocondos Edelmut und Aufrichtigkeit die eigentliche, prinzipiell jedoch zum Scheitern verurteilte Ausnahme in dieser Gesellschaft. Asdrubales hedonistischer Skeptizismus macht ihn zwar den anderen überlegen, insbesondere in seiner über lange Zeit bewahrten Indolenz, führt aber im Rahmen der Handlung nur zu einer Aufrechterhaltung des Status quo, zumal er die parasitären Gäste nach ihrer offenkundigen Illoyalität keineswegs von seinem Anwesen verjagt.

Insgesamt ließe sich in dieser Operngesellschaft mit Adorno das „falsche Leben“ erkennen, in dem es der Ansicht des strengen Denkers nach kein „richtiges“ geben kann. In *La pietra del paragone* ist das, mit Hilfe von Rossinis Musik, aber vielleicht doch möglich.

Das ungleiche Dreigespann aus Clarice, Asdrubale und Giocondo bildet eine kleine verschworene Gemeinschaft, einen Geheimbund oder eine Loge der Mitmenschlichkeit innerhalb des verlogenen, vergnügungssüchtigen und intriganten gesellschaftlichen Ganzen. Das Trio bildet für sich allerdings kein tragfähiges Konzept, eher scheinen die drei in Unvereinbarkeit vereint. Und dennoch kommt es damit in aller Heiterkeit und Unernsthaftigkeit des Buffa-Kontextes zu dem kurzen Aufglimmen einer anderen Form von Zusammenhalt, so dass man sagen könnte, es gebe doch ein richtiges Leben im falschen. Doch gerade weil dieser Zusammenhalt spontan und vorübergehend erscheint und kein revolutionäres Potenzial entfaltet, könnte man auch von einem richtigen falschen Leben im falschen sprechen.

Aber vielleicht ist jenes Diktum eines moralischen Rigorismus ebenso überzogen wie die vorgeschützte frauenfeindliche Haltung des Conte Asdrubale. Jedenfalls könnte man leicht zu einer Widerlegung der Sentenz ansetzen, die auch dem ironischen Skeptizismus Rossinis entsprechen würde. Wenn nämlich Adornos Satz wahr ist, dann ist es folglich möglich, innerhalb des falschen Lebens zumindest etwas Richtiges zu tun, nämlich diesen wahren Satz zu formulieren. Der moralische Totalitätsanspruch eines absolut Richtigen wäre damit in sophistischer Weise und

nach Art des Epimenides-Paradoxons widerlegt. Diese Einsicht entspricht durchaus dem Geist von Rossinis und Romanellis Oper. Die spontane Verhaltensweise Giocondos, der dem Grafen ohne Zögern das eigene Haus („la casa mia“) selbstlos als das des Freundes anbietet, und Clarices unumwundenes Bekenntnis zu Asdrubale auch angesichts dessen plötzlicher Armut („La mia man, l'entrata e il cor“) sind Mikro-Praktiken des Richtigen. Wieder lässt sich an Bariccos Wort denken, in Rossinis Opern bekunde sich, anders als im weiteren Verlauf des romantischen, veristischen und philosophischen Musiktheaters des 19. Jahrhunderts, eine schwache Weise zur Wahrheit und zum Glück zu gelangen. In diesem Sinne möchten wir hier noch einmal auf die vielgestaltige und vieldeutige Musik hören.

6. Musik der eindeutigen Uneindeutigkeit

An *La pietra del paragone* lässt sich exemplarisch die musiktheatralisch vieldeutige Funktion der Koloraturen des Belcanto und namentlich des Rossini-Gesangs studieren. Ein scheinbares Paradox: Der von Rossini geforderte akrobatische Gesangsstil ist eigentlich nicht geeignet, besondere Emotionen hervorzurufen, kann sich aber jederzeit in eine bedeutungsvolle Geste verwandeln, wenn er von der Bravour und der Fantasie eines Virtuosen mit Leben erfüllt wird. Die Virtuosität muss in der Lage sein, Rossinis asemantische Formeln in Liebesekstasen, Wutausbrüche, Freude, Hohn, Erstaunen, Überredungskunst, Drohgebärden, Schmeichelei, Jubel, Spott oder Gelächter zu verwandeln. Eine auf psychische Prozesse ausgerichtete thematische Entwicklung unterbleibt weitestgehend und ist dem Musiktheater Rossinis eher fremd. Es fordert nicht zu abgründigen Erkundungen des Bewusstseins auf, wie die Opern der Romantik und des Verismo es tun oder zu tun vorgeben. Rossini lädt vielmehr zu fröhlicher, freier und erhabener Weisheit ein, auch dann, wenn er Themen mit starker dramatischer Wirkung behandelt. Das Lachen des Komikers und die Weisheit des Philosophen siegen hier über alle Schuldigkeit und huldigen dem Traum vom Ausbruch aus den engen Grenzen von Konvention und Moral. Die Koloraturen Macrobios in dem Duett im ersten Akt sowie in seiner Arie enthüllen seine Wichtigtuerei, Indiskretion und exhibitionistischen Fantasien – ebenso sonor wie humoristisch gegeben in Pesaro und Madrid von Pietro Spagnoli –, wohingegen die Koloraturen in Giocondos großer Arie zu Beginn des zweiten Aktes von dessen Verzweiflung erzählen – mit unglaublichen Pianissimi von Raúl Giménez in der Madrider Aufführung von 2007, wobei das randvoll geschenkte Whiskyglas in seiner Hand im Eifer des einsamen Gesangsgefechts zunächst überschwappt, um dann zu den abschließenden Orchesterakkorden und mit fatalistischem Gesichtsausdruck in einem Zug geleert zu werden.

Um im Verlauf des zweiten Aktes den Grundkonflikt noch einmal anzufachen, nutzt Rossini das kühn komponierte Quintett aus *L'equivoco stravagante*, das wieder eine neue

Verwicklung, einen unerwarteten Chorauftritt und ein abschließendes allgemeines Geschnatter mit sich bringt. In der besagten Opera buffa von 1811 enthielt das Quintett eine unerhörte Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: ein unterbrochenes gegenseitiges Liebesgeständnis, eine aufgeregt warnende Zofe, das Lauschen eines erzürnten und erstaunten Vaters und die gewandelt-gleichgültige Haltung des väterlicherseits ausersehenen Ehemanns, der auf Grund eines gefälschten Briefes seine Braut für einen untergetauchten Kastraten hält, den er am Ende durch einen Trupp Soldaten verhaften und ins Gefängnis abführen lässt. Verrückter geht es kaum, und das Quintett in *La pietra del paragone* versucht auch gar nicht, seinen Vorgänger an Verrücktheit zu überbieten. Stattdessen bekommen wir hier mit beinahe derselben Musik, aber mit schärfer gewürzter Instrumentierung, reichhaltigeren Modulationen und garniert mit ein paar neuen motivischen Figuren ein weiteres schmackhaftes Kapitel Gesellschaftskomödie nebst ein bisschen Intrige und sogar ein wenig Psychologie serviert. Macrobio bedeutet dem Grafen das vertrauliche Gespräch zwischen Clarice und Giocondo bewusst falsch als heimliches Liebesverhältnis, wohingegen diese den Kavalier in Wirklichkeit nur mit dem Ausblick auf eine künftige erfüllte Liebe zu trösten versucht. Der Graf tritt aus seinem Versteck hervor und bezichtigt Clarice der Falschheit. Pizzis Inszenierung hat diese Szene geschickt vorbereitet, indem sie den Grafen schon in der allgemeinen glücklichen Verwirrung des ersten Finales auf dem Gipfel der erwarteten großen Annäherung zweifelnd-abwehrende Zeichen gegenüber Clarice machen ließ. Asdrubale leidet unter massiver Bindungsangst und wohl auch darunter, in seinen Vorurteilen widerlegt zu werden, deswegen kommt ihm Macrobios ungerechtfertigter Verrat gerade recht, um aus der Heiratsnummer wieder herauszukommen. Unmittelbar darauf beginnt Clarice ihre bereits im ersten Akt geschickt eingefädelte Prüfung mit Hilfe des wiederauferstandenen Zwillingbruders Lucindo zu inszenieren, und diesmal bringt Pizzi sein dramaturgisches Königswasser an den Prüfstein von Romanellis Text, und Rossinis Musik erweist sich, zumal unter Alberto Zeddas Leitung, als schimmerndes Edelmetall.

Die Haltung von Rossinis Sequenzen und Klangfiguren sowie seiner ganzen musikalischen Dramaturgie ist eine changierende, schwebende, sich nicht immer eindeutig festlegende, in denen alles immer auch noch anders ausgehen könnte als gedacht. Dennoch liefert sie, wenn auch keine klaren Bekenntnisse und eindeutigen Botschaften, so doch Einsichten und Anregungen.

Nehmen wir dazu die Parodie der Kampfszene des Terzetts „Prima fra voi coll’armi“. Es ist ein Duell, ein mehrfaches sogar, aber wie aus einer Farsa, der harmlose Verlauf und Ausgang scheinen zunächst klar zu sein. Tatsächlich hatte Rossini den Szenentypus des komischen Duells schon in *La cambiale di matrimonio* erprobt, dort ist die Ausgangssituation jedoch wirklich eine durch und durch lächerliche, deren Sinn für den Zuschauer zu keinem Zeitpunkt schwankt. In

La pietra dagegen trägt die drei Figuren eine brüchige Doppelbödigkeit, das gefährliche Element ist kaum zu übersehen. Denn es geht schon darum, jemanden ernsthaft zu bestrafen, nur die Art und Weise steht noch nicht ganz fest, sie schwankt zwischen körperlicher Züchtigung, verbaler Demütigung und würdeloser Selbstbezüglichung, während doch zugleich auch die beiden Bestrafer immer noch um die Liebe Clarices konkurrieren. Zuvor hatte sich ja der feige Graf zu Giocondos Unverständnis wieder von Clarice losgemacht. Ihr Duell, in dem spaßhaft entschieden werden soll, wer sich mit Macrobio schlagen und diesen töten oder übel zurichten darf, stehen sich zwei miteinander befreundete Rivalen gegenüber. Der gerissene, aber bisher nicht ohne Eleganz agierende Antisymph Macrobio wirkt auf einmal sehr plump und ängstlich, aber ausnahmsweise halbwegs ehrlich, die Sympathieträger Asdrubale und Giocondo zu Späßen aufgelegt und überlegen, aber auch aristokratisch-arrogant. Die Vereinbarkeit der nur scheinbar unvereinbaren Stimmungen der Situation kommen in dem übertrieben festlich-nobel mit Pauken und Trompeten begleiteten „Ecco i soliti saluti“ zum Ausdruck. Ernsthaft ist die Szene nur im Scherz, und scherzhaft wiederum kann der subkutane Ernst ausgedrückt werden. Dem Terzett wohnt die übermütige Frische aus einer anderen Zeit inne, in der die Weltsicht nicht moralisch schwarz-weiß ist, sondern in Graustufen und Farbspektren besteht. Rossini erachtete die Musik des Terzetts übrigens als so überzeugend, dass er sie vier Jahre später in die einzige für Neapel geschriebene komische Oper *La gazza* übernahm.

Pizzis Inszenierung verstärkt die Wirkung der Musik noch dadurch, dass er Asdrubale und Giocondo zunächst in synchronen Bewegungen gegen einen imaginären Gegner antreten lässt, den Schatten der Rivalität möglicherweise, der über ihrer Freundschaft hängt. Dann stehen sie kämpfend einander gegenüber, vorgeblich um das Vorrecht, sich mit Macrobio schlagen zu dürfen. Danach tritt Giocondo, dem der Graf das Feld überlässt, gegen Macrobio an, der sich nur unprofessionell zu wehren weiß, aber das Duell hat hier ohnehin seine Ernsthaftigkeit nahezu schon verloren. Dann kommt es jedoch zu einer Art Folterszene, in der die beiden Freunde den verlogenen Verleger mit ihren Säbeln beinahe zu Tode kitzeln und ihm dabei sich steigende Selbstbezüglichungen abnötigen. Schließlich folgt ein grotesker Waffentanz mit Säbeln und Pistolen, bei dem die Säbel sich sogar zeitweilig in Gitarre und Geigenbogen verwandeln, ein Tanz also, der nichts mehr mit Kampf zu tun hat, nur noch mit Ausgelassenheit und dem gerechten Triumph der geistreichen Freundschaft über den Intriganten und Parasiten. Pizzis Figurenregie erfasst sehr genau den friedlichen Wahnsinn und die gefährliche Ausgelassenheit dieser Szene.

7. Belcanto mit mozartischer Größe

Es ist ein schwerer Irrtum, in Rossinis Klangfiguren uneigentliche Musik zu hören. Seine Musik erzeugt leibliche Realität und schießt direkter in die Bewegungen von Kopf, Schultern und Beinen als ein Glas Wein oder eine Linie Kokain in die Blutbahn und wäre somit, in den Worten von Stendhals *De l'amour* (1822), ebenfalls eine Art von „plaisir physique“. Diese Musik hinterfragt oder kommentiert nicht in vereindeutigender Weise, sondern transportiert Gesten und Emotionen und lässt so die unterschiedlichsten Dinge zugleich oder in rascher Abfolge geschehen. Das nur rhetorisch als überschwänglich-optimistische Frage herausgerufene Fantasiewort „Il controvaglia?“ im Finale des ersten Aktes, das zu einem abermaligen Handlungs- und Stimmungsumschwung führt, indem es den vermeintlich enteigneten Asdrubale plötzlich wieder zu einem vermögenden und attraktiven Mann macht – es ist wohl von einer Art Nachweis die Rede, dass die alte Wechselschuld längst abgegolten ist, ein Papier, das der treue Diener Fabrizio, genau wie ihm zum Mitmachen in diesem Verwirrspiel geheißen wurde, im hintersten Winkel eines Schrankes gefunden haben will –, eben diese überraschende Wendung wird eingeleitet durch eine unternehmende rhythmische Figur, die wie eine Dur-Variante der ersten Takte von Mozarts früher g-Moll-Sinfonie wirkt, aber auch aus dem großen Finale des zweiten Aktes von *Le nozze di Figaro* stammen könnte. Beim zweiten Hören stellt man überrascht fest, dass dieses Motiv schon von Beginn an die treibende Figur des Finales ist. Schließlich beschert Rossini uns eine dahinjagende, luftig-leichte Stretta; alle singen hintereinander, nacheinander, durcheinander dasselbe: Du schläfst und glaubst im Traum zu sehen, was es nicht gibt, du wirst geweckt und kannst nicht mehr unterscheiden zwischen der Wahrheit und den Traumbildern. Flöte und Piccoloflöte tirillieren und kichern dazu. Schon für dieses Finale kann gelten, was Stendhal später über *L'italiana in Algeri* sagte: „folie organisée et complète“ – organisierte und vollständige Verrücktheit. Zweimal in kürzester Zeit ist die Welt der Beteiligten herumgeworfen worden. Dazwischen liegt das teils amüsante, teils groteske und verstörende Erlebnis mit dem gerichtsvollzieherischen Afrikaner, der sich in einem Pseudo-Türkisch ergeht, mit den für diese theatralische Fantasiessprache typischen, fast dadaistisch anmutenden kadenzierenden Endungen „onta“, „anta“ und „ara“, und den man zu allem Überfluss Nonsens-Phrasen wie „Tambelloni Kaimacacchi“ hat ausrufen hören. Derweil haben Clarice und Giocondo ziemlich bereitwillig ihren Schmuck und eine teure Armbanduhr an die Schergen des neuen Eigentümers der gräflichen Villa abgegeben – vielleicht waren es kostbare Geschenke des Grafen –, während die vier Schmarotzer mit Mühe ihre eilig zusammengerafften prall gefüllten Kleidersäcke verteidigen konnten, um möglichst rasch das Weite zu suchen – bis sich alles wieder als ganz anders herausstellt. Zu der Verwirrung tragen die anfallsartigen, immer schneller und eindringlicher ablaufenden Rhythmen des Finales bei, ein Verfahren, das eigentlich aus der Opera seria stammt, hier indessen angewandt auf eine Buffa-Oper, was eine Art von Entfremdungseffekt auslöst; es ist die Entfremdung von den begehrten

Gütern, aber auch von den bisherigen Sicherheiten des sozialen Status und der eigenen gesellschaftlichen Rolle.

Wie in Mozarts *Le nozze di Figaro* haben wir das größte Vergnügen dem argen Missvergnügen und der Verwirrung des Opernpersonals. Doch bewirkt die Rasanz ihr glattes Gegenteil: unsere eigenen Sorgen und Probleme werden mit der Freude an der Fassungslosigkeit der sympathischen und unsympathischen Figuren auf einmal langsam, kleiner, unbedeutend und geradezu angenehm. Es ist ein Finale von Mozartischer Leichtigkeit und Frische und von eben jener Heiterkeit, die das Schwere leicht nimmt, ohne dessen Ernst zu leugnen.

Im zweiten Finale umspielen Streicherpizzicati einen langanhaltenden Orgelpunkt, die tastenden Modulationen zeigen die Verwirrung und das allgemeine Grübeln an, immer wieder erfolgen erhellende Einwürfe der Holzbläser bei der Suche nach der bittersüßen Wahrheit.

Echt ist Clarices Triumph zur vergnügt hüpfenden Musik, ernst gemeint Asdrubales und Clarices gegenseitiges Bitten um Entschuldigung. Die typische Rossinische Steigerung aus Crescendo, Accelerando und Auffächerung der Instrumentierung entfaltet eine Rhythmik, die Schultern und Füße ergreift und lockert und so, wie manche wissen wollen, beim Menschen den Vagusnerv stimuliert und zu lebensfroher Aktivität animiert. Wirklich zeigt Pizzi (und beweist Alberto Zedda im Orchestergraben), dass Rossinis Musik tanzbar ist, wenn die Regie den Chor und sämtliche Statistinnen und Statisten in Gestalt von Gärtnern, Kellnern, Reinigungspersonal, Bademeister und Liegewieseschönheiten auf die Beine bringt. In ihrem kanonisch gestaffelten Einfallen müssen alle Sänger zugeben, dass dies ein objektiv glückliches Ende ist, auch wenn das Glück der unterschiedlichen Figuren relativ sein mag.

Riccardo Chailly hat einmal bemerkt, ähnlich wie bei Bach oder Vivaldi gebe es auch bei Rossini in der Fülle seines Oeuvres kein wirklich schwaches Werk. Das war vor allem als handwerkliches Kompliment gemeint und in dem Sinne, dass sogar Rossinis Gelegenheitswerke sehr gut altern und vielfach den „test of time“ überstanden haben. Aber jene beiden Finali aus *La pietra del paragone* heben schon den jungen Rossini in seiner siebten Oper wahrhaftig auf Mozartische Größe, die nicht zuletzt darin besteht, musikdramatisch eine (schwache) zwischenmenschliche Rettung ohne die Notwendigkeit einer (starken) religiösen oder staatlich-ministeriellen Erlösung zu realisieren. Das Richtige meint hier nicht Rechtfertigung, sondern die innere Ausrichtung im Sinne von Gelassenheit und Eudaimonie, des guten Lebens also.

Und so möchten wir darauf bestehen, dass der Dreierbund Clarice-Asdrubale-Giocondo wirklich ein *richtiges* Leben im falschen ist. Pizzis Inszenierung verdeutlicht dies noch durch einen vermeintlich harmlosen Regiekniff: Die plötzliche Erkenntnis Asdrubales und Giocondos im Hinblick auf die tatsächliche Identität des imaginären Zwillingsbruders Lucindo, den gleichzeitigen Ausruf „Lui Clarice?“, befreit Pizzi, was Giocondo betrifft, von dem verblüfften Fragezei-

chen. Dem Giocondo der Aufführungen von Pesaro und Madrid ist schon weit früher als seinem Freund Asdrubale klar, dass es sich bei dem jungen Hauptmann in Wahrheit um Clarice handelt. Clarice wiederum hat sich nicht nur eine Prüfung wie ein Mann – also wie er, Asdrubale selbst – ausgedacht, sondern sich darin sogar selbst als Mann verkleidet. Dass die Frauen listen- und täuschungsreich sind, hatte Asdrubale ja von jeher vermutet; jedoch ist Clarices List so geistreich und zugleich von so hohem Sinn, dass dem Grafen seine eigene „Sigillara!“-Prüfung, die Clarice ja übrigens auch mit herzlicher und tadelloser Haltung zu bestehen wusste, nunmehr klein und sittlich (nicht pekuniär) arm vorkommt. Diese Einsicht sowie der aufrichtige und bis zum Todeswunsch reichende Schrecken Asdrubales heilen Giocondo endgültig von seiner unglücklichen Liebe und geben ihm den Freund zwar als Bräutigam der geliebten Frau, aber ohne rivalisierenden Rest zurück.

Gut und richtig, dass dies bei Pizzi alles noch in der Sphäre des privilegierten Party-Volks stattfindet. Rossini verzichtet darauf, nackte Gefühle auf der Bühne zu exponieren und dem Hörer und Zuschauer bestimmte Emotionen oder eine definitive Deutung rücksichtslos aufzudrängen. Deswegen sollte auch der Regisseur seiner Oper nicht versuchen, das bisherige Geschehen zu transzendieren und eine Art Erlösungszustand zu inszenieren. Gerade weil Clarices und Asdrubales liebevolle Vereinigung sowie ihr Freundschaftsbund mit Giocondo im Rahmen der oberflächlichen und eigennützigen Gesellschaft verbleibt, ließe sich dieser „konkreten Utopie“ (Ernst Bloch) immer noch der kritische Verweis „Der Kongress tanzt“ entgegenhalten. So wie Rossinis flirrende Klangflächen das Echo eines schwebenden, nicht ganz zu Ende definierten hohen Menschenbildes zu sein scheinen, so erscheint Pizzis szenische Umsetzung dieser zugleich hohen und leichten Oper in unserem Alltag wie eine Luftspiegelung eben jenes Humanitätsideals.

8. Von der Liebe, von Toten und Tränen

Längst hat sich der eigentliche Charakter dieses Melodramma giocoso als ähnlich bedeutsam erwiesen wie derjenige von Mozarts *Don Giovanni* oder *Così*. Es ist auch in der Forschung nicht unbemerkt geblieben, dass Romanellis Libretto Da Ponte weitaus nähersteht als etwa Gaetano Gasbarri, dem Autor von *L'equivoco stravagante*. Es bedurfte schon eines Felice Romani, um Romanelli als Hausdichter der Scala zu verdrängen, was ab dem Zeitpunkt erfolgte, als Romani dort 1814 *Il turco in Italia* für Rossini einrichtete.

Einleitend haben wir auf drei Faktoren hingewiesen, die *La pietra del paragone* in Rossinis Gesamtwerk herausheben. Es gibt indessen noch einen vierten Aspekt, der hier genannt werden muss und der mit einigen nicht unbedeutenden Ausnahmeerscheinungen dieser Oper zu tun hat.

Sie betreffen alle die Liebe oder liebevolle Gefühle, wie sie bei Rossini in dieser Weise sonst kaum zur Geltung kommen.

Asdrubale und Clarice, ein Alt und Bass, das ist nicht gerade die typische Wahl für die Stimmfächer opernhafter Liebhaber. Dieser Umstand ist, darauf wurde bereits verwiesen, der Aufführungsgeschichte und den Gegebenheiten der Mailänder Uraufführung geschuldet. Die anziehende Exzentrizität dieser Wahl besteht aber nicht zuletzt darin, dass die Sprache des Gefühls und der sich anbahnenden Liebe *de profundis*, aus der Tiefe zu kommen scheinen, aus einer Region ernsthaft geglaubter Gefühle, die sich nicht beirren lassen. So ist Clarices Kavatine nicht von Agitation und persönlicher Vehemenz geprägt, sondern ein entspanntes, durch das anfängliche Horn-Solo romantisch gefärbtes Kantabile, in Auftrittsarien für Primadonnen bei Rossini so sonst kaum zu finden. Wiederum ungewöhnlicherweise bringt das Duett zwischen Clarice und Asdrubale gleich ein gut erkennbares Zitat aus der vorangegangenen Echo-Kavatine.

Völlig einzigartig in Rossinis gesamter Produktion ist das kurze, vor das Finale gesetzte und ganz in Moll gehaltene Chorstück, das das angeblich schwere Schicksal des Grafen ironisch beweint. Die Abschlussarie Asdrubales gegen Ende des zweiten Aktes stellt in ihrem ersten Teil eine Art Liebeslied von jugendlicher und tränenreicher Stimmung dar, wiederum einzigartig für Rossini.

Es sind das einmal die falschen, das andere Mal die echten Tränen, zusammen mit der gefühlvollen Anbahnung des Liebesverhältnisses zwischen Alt und Bass zu Beginn des ersten Aktes von einer Warmherzigkeit, wie sie uns bei Rossini vielleicht erst in *Guillaume Tell* wiederbegegnet.

Tränen der Liebe, Tränen für die Toten: Ein bedeutender Gefühlsträger der gesamten Oper ist Clarices Zwillingsbruder Lucindo, der zwar niemals selbst die Bühne betritt, aber von Szene 12 des ersten Aktes an in der Handlung des Stückes präsent ist. Es ist zunächst nicht ganz klar, ob dieser Bruder nur imaginär ist, ob er wirklich als verstorben oder aber als verschollen gelten kann. Doch gibt ein *a parte* gesprochenes Wort Clarices darüber Auskunft (Zweiter Akt, Szene 9). In dem Moment, in dem sie ihren Prüfstein und ihre eigene Verkleidungsszene strategisch vorbereitet, bittet sie Lucindos Schatten um Verzeihung, dass sie seinen Namen für ihre Pläne verwendet. Der Schatten des verstorbenen Bruders kann als das ernsthafte Gegenstück zu dem lächerlichen Schattenbild in Pacuvios liedartiger Arie „Ombretta sdegnosa“ mit ihrer Tendenz zu absurder Originalität gelten – köstlich interpretiert 2007 in Madrid durch den genialisch-albernen Paolo Bordogna, den Pizzi am Ende der Arie buchstäblich baden gehen lässt. Bei aller taktischen Gewitztheit spricht sich in Clarices Beschwörung eine liebe- und pietätvolle Verbindung zu dem wohl wirklich verstorbenen, wahrscheinlich im Krieg gefallenen Bruder aus.

Man weiß, dass die erste Interpretin der Clarice, die bereits erwähnte Maria Marcolini, es liebte, in Hosenrollen aufzutreten, zudem in Kostümen militärischen Charakters. Das ist wieder-

rum der aufführungshistorische (Hinter)Grund der großen heroischen Arie *en travesti*, die zugleich beinahe eine Konzertarie ist und Archetyp für viele bedeutende Contralto-Arien Rossinis, von Tancredi bis Arsace. Darüber hinaus aber evoziert sie eine idealisierte italienische Landschaft („itale contrade“) und die klassizistische Vision einer in Ordnung und Harmonie lebenden Gemeinschaft. Bruno Cagli hat in diesem Zusammenhang auf Ugo Foscolos poetische Formel „nozze e tribunali ed are“ hingewiesen. Darin kann man „nozze“ als für Liebe, Ehe und Familie stehend begreifen, „tribunali“ für Gesetz und Rechtstaatlichkeit, „are“, wörtlich übersetzt Altäre, im Kontext von Foscolos Gedicht *Von den Gräbern* für Religion und Kultus, von der Taufe bis zur Bitte für die Toten.

Dei sepolcri ist im Jahr 1807 nicht nur das in einer hoffnungsfrohen Umbruchszeit verfasste ästhetische und gesellschaftliche Wunschbild, sondern mit seinem Rekurs auf Giambattista Vicos bahnbrechende Geschichtsphilosophie (*Scienza Nuova*, 1725) auch der dichterische Ausdruck einer kulturgeschichtlichen und völkerpsychologischen Erörterung und bis heute als eine Art kulturelles Schutzschild prägend für das weitgehend traditionelle Gesellschaftsmodell und wertkonservative Weltbild Italiens. Anders als das Ende von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* verlegt Foscolos Gedicht den Totenkult nicht in eine private und verkitschte Jenseitsvorstellung, sondern hebt die affektive und zivilisatorische Bedeutung von Gräbern als Grundstein jeder Kultur hervor. Sie sind vor allem für die Lebenden wichtig, indem sie eine Korrespondenz liebevoller Gefühle („corrispondenza d’amorosi sensi“) zwischen den Verstorbenen und den Hinterbliebenen schaffen; außerdem inspirieren sie die Lebenden zu edlen Taten.

In *La pietra del paragone* ist der patriotische Gehalt eher gering und mehr musikalisches Kolorit, die menschlich-zivilisatorische Tragweite dafür umso größer. Clarice lässt für einen entscheidenden Moment den verstorbenen Bruder wiederauferstehen, um – freilich auf buffoneske Weise – auch in seinem Namen die Liebe als Siegerin zu feiern. Die Ehrung des Toten und sein kraft der Erinnerung *post mortem* erfolgreiches Eingreifen in die Gegenwart hat sowohl einen ideellen als auch einen zuversichtlich-praktischen Wert für die Lebenden. Es handelt sich um ein gewagtes Schweben zwischen Ernst und Scherz, das in dieser Oper als Erzeugnis einer merkwürdigen Zwischenzeit mühelos zu gelingen scheint.

9. Ein alternatives 19. Jahrhundert

Es ist weiter oben bereits auf jene andere Zeit verwiesen worden, auf das Potenzial eines nie geschehenen 19. Jahrhunderts. Ein solches nicht zu seinem Recht gekommenes alternatives europäisches Jahrhundert könnte der politischen Geschichte nach in dem Potenzial der kurzen Epoche von der Französischen Revolution bis zum Wiener Kongress begriffen werden, so wie Alexander Kluge und Manfred Osten es gesprächsweise getan haben; kultur- und geistesge-

schichtlich ließe sich auch an weiter gefasste Zeiträume denken, die von Voltaires *Candide* über Mozarts Da Ponte-Opern bis zu Goethes Spätwerk reichten. Jedenfalls geht es um rechnerisch nur wenige Jahrzehnte zwischen Revolutionen und Reformen, in denen noch alles möglich erscheint, was später nicht verwirklicht wurde, auch im Hinblick auf ein *in politicis* zu erfindendes europäisches Staatswesen.

Dieses andere 19. Jahrhundert wäre vielleicht konservativ gewesen, aber international; freiheitlich durch Rechtsstaatlichkeit, jedoch nicht demokratisch, aber auch nicht nationalistisch; sehr wahrscheinlich monarchisch, aber konstitutionell; feudalistisch, aber nicht durchindustrialisiert und kapitalistisch; bis zu einem gewissen Grad hegemonial, danach aber subsidiär; kulturell vielfältig und deswegen tolerant. Typisch gewesen für dieses Jahrhundert wäre vielleicht die Naturalisierung des Menschen bei gleichzeitiger Humanisierung der Natur – ein Satz, der, abgeleitet von seiner versgewaltigen Moderne-Kritik an Fausts Kolonialisierung, von Goethe hätte sein können, tatsächlich aber in den Pariser Manuskripten des jungen Marx steht. So wäre möglicherweise eine ganz erstaunliche, schwebende, nicht völlig zu Ende definierte emphatische europäische Identität entstanden.

Zugegeben, dass Ansätze zu einer solchen europäischen Identität sich allenfalls an den Spitzen der Gesellschaft entwickeln konnten, unter Monarchen und Aristokraten, Dichtern und Gelehrten, durch Handelsbeziehungen, vor allem aber durch wissenschaftlichen und kulturellen Transfer. Dennoch ließe sich eine andere, nicht von Politik dominierte Geschichte Europas in dieser Zeit erzählen, eben nicht nur eine „neue“ politische Geschichte, angereichert durch soziale und wirtschaftliche Aspekte, sondern eine Kulturgeschichte der Jahrzehnte zwischen Revolutionen und Reformen anhand der Geschichte des Musiktheaters.

Eine Sphärologie des Belcanto, im Sinne des kulturanthropologischen Sphären-Begriffs Peter Sloterdijks, hätte die Frage zu stellen, ob der frühmodernen Unterhaltungsmaschinerie der italienischen Oper der potenzielle Nukleus eines anderen 19. Jahrhunderts eingeschrieben war. Die Sphärologie des Belcanto hätte die Aufgabe, sozial-, kultur- und geistesgeschichtlich herauszufinden, ob es in den Werken und in der sozialen Realität der Belcanto-Oper ein anderes, alternatives 19. Jahrhundert gegeben hat und ob Ansätze auszumachen sind, die die historische Wirklichkeit von hier aus womöglich hätte verändern können.

Oper um 1800 und noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war, zumindest in Italien, nicht elitär, wie Michael Walter in seiner Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert herausgestellt hat, sie konnte zu einem geringen Eintrittspreis von nahezu allen besucht werden und fand tatsächlich ein breites Publikum. Dieses sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammensetzende Publikum konnte etwa in Rossinis *La Cenerentola* sehen und hören, wie die Güte einer gedemütigten jungen Frau den Fürsten dazu bewegt, Nachsicht und Milde walten zu lassen. Und nicht

nur die Einwohner Mailands werden es auch 1812 noch, nachdem „bomba“ und „cannone“ lange Zeit reichlich gesprochen hatten, gerne gehört haben, dass Clarice alle auffordert „Ciascun con me ripeta: ‘Marte trionfi, e Amor’“, wobei die schöne Wendung, dass neben Mars auch Amor triumphieren möge, bei flüssig gebundenen Vokalen stark nach „Marte trionfi Amor“ klingt und also – in Erinnerung an den Chor „Trionfi Amore!“ in Calzabigis *Orfeo*-Libretto für Gluck – auch als der frohe Wunsch gedeutet werden kann, die Liebe möge über den Krieg triumphieren.

Heiterkeit und Freude, das Entzücken über eine leise Andeutung oder Anspielung sind längst, von den Begriffen angefangen, bedrohte Kategorien. Peter Gülke hat zutreffend festgestellt, dass wir klassische Musik heute weitgehend bewegungs- und tränenlos hören. Somit läuft Musik und namentlich Oper Gefahr, neben ihrer leiblichen auch ihre kollektive Realität zu verlieren. Aber auch die Geschichte der Emotionen sowie die Erörterung, worin die vielleicht weniger normativ-ästhetisch erklärbare, vielmehr atmosphärisch erfahr- und beschreibbare Schönheit der Opern und des Operngesang jener Zeit besteht, wären im Sinne der neuen Ästhetik Gernot Böhmes in die Sphärologie des Belcanto einzubeziehen. Ein Anfang dazu ist mit der vorliegenden Analyse von Rossinis *La pietra del paragone* bereits erbracht.

Das Schwebende und Undefinierte, das für uns ein Hauptcharakteristikum des alternativen 19. Jahrhundert ist, bezieht sich, wie wir anhand des richtigen Lebens im falschen in *La pietra del paragone* gesehen haben, insbesondere auf das Humanitätsideal, das wiederum Ausgangspunkt für alles menschliche Zusammenleben ist. Dieses Ideal lässt sich nur schwer beschreiben. Sollte man sich dafür auf die kultur- und ideengeschichtliche Wiege eines aufgeklärten, modernen Menschenbildes bei Petrarca und Pico della Mirandola beziehen und auf das eben von der italienischen Renaissance und dessen Antikenbesinnung abgeleitete idealistische Menschenbild der Weimarer Klassik? Es ist bekannt, dass sich Napoleon im Oktober 1808 in Erfurt und Weimar mit den großen Geistern jener Epoche in Deutschland besprach, mit Goethe, Wieland und dem damals weitberühmten Historiker Johannes von Müller. Mit allen dreien sprach er, wie Gustav Seibt rekonstruiert hat, über Caesars den Kontinent umfassende Staatspolitik und dessen politische und persönliche Fehler. Es scheint so, als habe Napoleon damals nach einer Alternative gesucht zu dem sich wiederholenden Verlauf der Ermordung oder Absetzung des Cäsaren, konkreter nach einer politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Vision und tragfähigen Version für ein multiformes Europa. In diesem Zusammenhang unterhielt Napoleon sich mit Goethe auch über das Menschenbild und die angemessenen Erzählformen in dessen *Werther*.

Das alternative 19. Jahrhundert ist jedoch zu wenig konkret und letztlich unverwirklicht geblieben, deswegen bietet es sich an, und der Charakter von Rossinis *La pietra del paragone* scheint uns hierin zu bestärken, ein fiktives Beispiel anzuführen, um jenes „andere“ Humanitätsideal zu verdeutlichen. Italo Calvino, bekanntlich bemüht um Ideen für neue Jahrhunderte, hat seinen

„barone rampante“, den Baron auf den Bäumen, als eine sinnbildliche Suche nach einer anderen, universal gültigen Lebensweise erdacht. Das Ombrosa des Romans, die Welt über dem Erdboden, auf und in den Bäumen, sowie die ganzen praktischen und unpraktischen Projekte des Cosimo Piovasco di Rondò tragen sich in den Höhepunkten des Romans in den ersten drei Lebensjahrzehnten Rossinis zu (ohne dass der Komponist im Roman selbst erwähnt würde).

Cosimo di Rondò ist Aussteiger und Landadeliger zugleich, verrückter Wilder und doch auch Familienmensch, Einsiedler und Projektmanager in einer Person. Seine radikale und konsequente Entscheidung, auf den Bäumen zu leben und nie wieder einen Fuß auf den Erdboden zu setzen, hält ihm gewisse schwebende Unentschiedenheiten offen. Er vergräbt sich in seinen gelehrten und belletristischen Büchern, die ihm aus Paris und aus London zugeschickt werden, korrespondiert mit Diderot und liest einem gefürchteten Briganten auf dessen Weg zum Galgen vor. Zuweilen zieht er sich vor Sturm-und-Drang-artigen Liebeskummer vollkommen in seine Bäume zurück, dann wieder organisiert er gemeinnützige Abwehr- und Frühwarnsysteme gegen Brände und Wölfe. Zwischenein verbreitet er seinen *„Entwurf einer Verfassung für ein republikanisches Staatswesen mit Erklärung der Menschenrechte, der Rechte der Frauen, der Kinder, der Haustiere und der wilden Tiere, einschließlich der Vögel, Fische und Insekten, sowie der Bäume, Gemüse und Gräser“*. Das Werk wird wohl, wie bereits der Titel vermuten lässt, mit gutem Humor und einem praktischen Sinn für Realitäten abgefasst worden sein; zuvor hatte der Baron die Bevölkerung das auf Ausgleich und Balance besonnene „Heft der Beschwerden und der Zufriedenheit“ erstellen lassen. Doch weder Direktorium noch Konsulat noch Empire wollten auf diesen Verfassungsentwurf hören, ganz zu schweigen von anderen Regierungen in Europa.

Im Roman wird der Baron auf den Bäumen noch vor der russischen Kampagne von Napoleon persönlich aufgesucht. Nachdem Calvino die von Plutarch überlieferte Geschichte zwischen Diogenes und Alexander dem Großen komplett umgedreht hat, indem er Napoleon Cosimo darum bitten lässt, ihm in die Sonne tretend ein wenig Schatten zu spenden, damit der Kaiser den Baron hoch oben auf seinem Baum richtig sehen kann, bekennt Napoleon: „Wenn ich nicht der Kaiser Napoleon wäre, dann wäre ich am liebsten der Bürger Cosimo Rondò.“ Die „Weltseele zu Pferde“, wie Hegel in seinem teleologischen Geschichtsverständnis Napoleon bezeichnete, gesteht hier indirekt, dass sie gerne einen anderen Weg eingeschlagen hätte.

10. Sündenfall der Oper

Rossinis Karriere als schon bald bedeutendster Opernkomponist Europas startete eben in dieser in Italo Calvinos Roman erzählten Zeit. Damit stammt Rossinis Musik aus einer Epoche, in der die vielfältigen Tätigkeiten des Geistes noch von dem Gedanken getragen waren, „gemeinsam an einer irgendwie beschaffenen Einheit zu arbeiten“ (Guido Canfalonieri). Dazu gehörte auch, die

librettistischen Stoffe und deren Vertonung nicht zu charakteristisch zu gestalten oder lokalkoloristisch festzulegen, nicht zu eng und konkret auf bestimmte aktuelle Ereignisse und politische Konflikte zu beziehen, sondern zeitlose Distanz und klassische Allgemeingültigkeit zu wahren. Das änderte sich schlagartig mit dem Projekt zu *Le siège de Corinthe* und dessen Uraufführung am 9. Oktober 1826 in Paris. In außergewöhnlicher Weise bezieht sich hier eine Oper auf einen konkreten zeitgeschichtlichen Vorgang, den Griechischen Unabhängigkeitskrieg gegen das Osmanische Reich, auch wenn die Handlung der Oper immer noch im 15. Jahrhundert angesiedelt ist.

Es war nicht das erste Mal, dass ein einzelnes Opernwerk der Staatsräson unmittelbare Schützenhilfe leistete. Schaut man dabei auf Rossinis Gesamtwerk, fällt einem *Aureliano in Palmira* ein, deren Uraufführung Ende Dezember in Mailand stattfand. Dieses Drama serio könnte man als Propagandaoper bezeichnen, in jedem Fall handelt es sich um eine zeitgebundene Huldigungsoper. Treppenwitz der Geschichte: Da Mailand im Dezember 1813 noch als Hauptstadt des Königreichs Italien firmierte, war die Oper als Herrscherlob für Napoleon angelegt. Der weise, triumphierende römische Kaiser Aureliano, der im Osten Territorien zurückerobert und am Ende Milde walten lässt, sollte die imperiale Größe und *clementia* Bonapartes spiegeln. Rossini hatte den Auftrag erhalten und mit der Komposition und vermutlich auch bereits mit den ersten Proben begonnen, *bevor* Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig jene harsche militärische Niederlage erlitt, die seine Machtambitionen nicht nur in Deutschland scheitern ließen, sondern auch in Italien mehr als in Frage stellten; schon im April 1814 wurde Mailand wieder von den Habsburgern eingenommen. Somit ließe sich *Aureliano in Palmira* als ein (opportunistischerweise) offenes Huldigungswerk bezeichnen; zur Eröffnung der Karnevalssaison am 26. Dezember des Völkerschlachtjahres konnten die kriegsmüden Mailänder das Herrscherlob auch schon und ebenso gut auf den österreichischen Kaiser und dessen sich nähernde Truppen beziehen. In ähnlicher Weise bewillkommnete die opernhafte Milde der *Elisabetta regina d'Inghilterra* im Oktober 1815 in Neapel den Einzug der Restauration.

Bei *Le siège de Corinthe* jedoch enden diese Formen der Mehrdeutigkeit und indirekten Anspielung. Mit der De-Italienisierung der ursprünglich im historischen Einflussgebiet Venedigs spielenden Oper *Maometto secondo*, der Verlagerung des Bühnengeschehens in die aktuelle politische Lage Griechenlands und der bewussten Anknüpfung an die philhellenische Haltung in weiten Teilen Europas wird *Le siège de Corinthe* zu einem Sündenfall der Oper. Zum ersten Mal in ihrer langen Gattungsgeschichte wird in einer Oper eindeutig und unmissverständlich ein bestimmtes nationalgeschichtliches Ereignis thematisiert und eine zeitgenössische (kultur)politische Grundhaltung angesprochen. Im Sinne des geplanten medialen und kommerziellen Erfolgs bedient sich die Konzeption der Oper nicht nur der öffentlichen Tagesmeinung, sondern ganz bewusst einer regelrechten politischen und gesellschaftlichen Bewegung, auch um diese weiter

anzufeuern. Schon am 28. April 1826 hatte Rossini in Paris ein Benefizkonzert zu Gunsten der philhellenischen Bewegung geleitet. Die neue Oper wurde zum Gegenstand und Zubehör einer allgemeinen Strömung, bei der es sich sicherlich um europäische und christliche Solidarität handelte, kulturell unterfüttert und annehmbar auch für Intelligenz und geistige Elite durch die humanistische Tradition, aber schon im Zeichen stehend von Machtkalkül und Realpolitik, von dynastischen und nationalstaatlichen Interessen.

Indem Rossini und seine Librettisten Luigi Balocchi und Alexandre Soumet im dritten Akt von *Le siège de Corinthe* den Grabwächter Hiéros unter pathetischen Worten und Gesten die Flaggen der Griechen segnen lassen – ein musikdramatisch völlig neuer Szenen- und Arien-Typus, der alsbald Schule machen und noch in Verdis Risorgimento-Musik nachhallen sollte –, beziehen sie sich auf ein konkretes, auch im westlichen Europa mit gespannter Aufmerksamkeit wahrgenommenes Ereignis, nämlich die kirchliche Segnung der griechischen Fahnen durch den Metropolit Germanos von Patras am 25. März 1821 im Kloster Agia Lavra. Mit seiner von Rossini eindrucksvoll in Töne gesetzten Prophetie hinsichtlich der zukünftigen Erhebung des heroischen Griechentums über die Muselmanen knüpft die Figur des Priesters Hiéros die historische Opernhandlung aus dem 15. Jahrhundert nicht nur an die Entstehungszeit des Werkes, sondern darüber hinaus auch an konkrete zeitgeschichtliche Strömungen und politische Intentionen.

Der Maler Theodoros Vryzakis (1814–1878) hat die Segnung der Fahnen durch Germanos von Patros 1865 zum Motiv eines berühmten Gemäldes gemacht, das bis heute Gegenstand des Geschichtsunterrichts in Griechenland ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Vryzakis als junger Mann Rossinis Oper in München gehört und die Arie des Hiéros einen gewissen Einfluss auf die Entstehung des Gemäldes gehabt hat. Vryzakis war Anfang Oktober 1832 von Friedrich Thiersch (1740–1860), dem Begründer der humanistischen Bildung in Bayern, Praeceptor Bavariae genannt und sozusagen der Wilhelm von Humboldt Bayerns, aus einem griechischen Waisenhaus nach München gebracht worden. Vryzakis studierte dort am Panhellenion, einer von Ludwig I. für die Waisen der Opfer des Griechischen Freiheitskrieges gegründeten griechischen Schule (auch bekannt unter Bezeichnungen wie Königlich Griechisches Lyceum oder Privates Erziehungs-Institut für Griechen). Am 8. Mai 1832 war der bayerische Prinz Otto von der griechischen Nationalversammlung einstimmig als König von Griechenland anerkannt worden. Am 15. Oktober 1832 huldigten die Mitglieder der griechischen Regierungs-Kommission in der bayerischen Landeshauptstadt König Otto I. Wenige Tage darauf, so berichtet das Münchener Tagblatt am 19. Oktober, statteten die griechischen Delegierten auch Hofrat Thiersch einen Besuch ab und besichtigten unter seiner Führung das Naturalienkabinett und die Kunstaussstellung. Für den 18. November 1832 zeigt das Münchener Tagblatt eine Aufführung von *Die Belagerung von Corinthe* im Königlichen Hof- und Nationaltheater an. Wahrscheinlich besuchten sowohl Thiersch

als auch sein Schützling Vryzakis diese Vorstellung, und möglicherweise erhielt Vryzakis, der 1821 als Kind den Beginn des Griechischen Befreiungskrieges miterlebt hatte, eine nachwirkende Anregung zu seinem späteren Gemälde durch Rossinis Werk.

Die Szene und Arie des Hiéros samt großem Chor senkt einen nationalen Leitfaden tief ins Gewebe des Werkes und erschuf zugleich das Modell eines patriotischen Komponierens. Damit drohte Oper endgültig konkret, eindeutig, nationalistisch gefärbt sowie medial und zeitgeschichtlich bestimmt zu werden. Der vormals schwebende Zustand der Oper, von dem weiter oben die Rede war, schien somit aufgehoben.

11. Epilog

Donizettis 1843 uraufgeführter *Don Pasquale* war als Opera buffa schon ein Spätling und sollte für viele Dekaden die letzte bedeutende komische Oper in italienischer Sprache bleiben. Erst fünfzig Jahre später besann Verdi sich mit seinem *Falstaff* auf Donizettis Werk sowie auf die komischen Opern Rossinis zurück. Am Ausgang des 19. Jahrhunderts stand die Figur des Falstaff freilich unzeitgemäß und quer zu den jüngsten Entwicklungen; das Schwebende war längst verloren gegangen, das Undefinierte galt als anrühig und frivol, typisch für das 18. Jahrhundert.

Im Abgleich mit dem faktischen 19. Jahrhundert sind die (Klang)Figuren von Rossinis komischem Musiktheater in *La pietra del paragone* ein anderslautendes, kontrafaktisches Strickmuster, gewoben über einer sich immer mehr vereindeutigenden historischen Wirklichkeit. Clarice und Asdrubale heben ab auf den modulatorischen Terzverwandtschaften der finalen Musik und zu den sich einprägenden Worten „giubilo“, „sentimento“, „anima“. Doch stürzen sie sich in Pizzis Inszenierung nicht gleich vom Balkon des schicken gräflichen Hauses, auf den sie begeistert hinausstürmen, und klettern auch nicht auf die das Haus umgebenden Bäume, um ihr Leben fortan in vollkommener Abgeschiedenheit zu führen, sondern finden sich so wie es aussieht endlich im Brautgemach ein. Die letzten Takte von *La pietra del paragone* freilich entschweben wie am Ende von Calvins Roman der Baron Cosimo di Rondò durch seinen tollkühnen Sprung an die Ankerleine der vorbeifahrenden Montgolfiere, um auch noch im Tode nicht mehr den Erdboden zu betreten.

In gewissem Gegensatz dazu betritt Rossinis Musik ab und zu schon noch den Boden, den Bühnenboden zumal, zum Beispiel in Inszenierungen Pier Luigi Pizzis und unter Dirigaten wie demjenigen Alberto Zeddass. Auch dann hat Rossinis Oper keine eindeutige Botschaft, erzeugt aber als atmosphärisches Zwischenphänomen bei ihren Hörern ein objektives Gefühl von kollektiver Realität und löst eine wunschartige Resonanz aus, in der Mars in Clarices *molto legato* gesungenen Worten wenigstens vorübergehend und unter Ausnutzung der grammatikalischen Mehrdeutigkeit zum Objekt wird: „Marte trionfi Amor“ – über den Krieg möge die Liebe siegen.