



Ingeborg Zechner
**Das englische Geschäft
mit der Nachtigall**
Die italienische Oper im
London des 19. Jahrhunderts



böhlau

Ingeborg Zechner

Das englische Geschäft mit der Nachtigall
Die italienische Oper im London des 19. Jahrhunderts

Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert

Band 14

Wissenschaftlicher Beirat und Herausgeber der Buchreihe:

Philipp Ther, Universität Wien (geschäftsführend)

Celia Applegate, Vanderbilt University, Nashville

Moritz Csáky, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Heinz-Gerhard Haupt, Universität Bielefeld

Sven Oliver Müller, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin

Michael Walter, Universität Graz

Michael Werner, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

Ingeborg Zechner

Das englische Geschäft mit der Nachtigall

Die italienische Oper im London
des 19. Jahrhunderts



2017

Böhlau Verlag Wien Köln Weimar



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 390-G26

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

© 2017 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H., Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Constanze Lehmann, Berlin
Satz: Bettina Waringer, Wien
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Europa

ISBN 978-3-205-20143-4

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
1 Einleitung	9
2 Die italienische Opernlandschaft im London des 19. Jahrhunderts	21
3 Das Publikum	39
4 Die Sänger	73
4.1 Englands italienische Sänger – eine Suche nach Identität	78
5 Londoner Sängerverträge	101
5.1 Die Londoner Ausnahmeverträge zu Beginn des 19. Jahrhunderts	101
5.2 Pierre François Laportes Verträge mit Giulia Grisi und Antonio Tamburini der Seasons 1834 und 1835	132
5.3 Londons Opernprozesse um die Mitte des 19. Jahrhunderts	155
5.4 Die Verträge Pauline Viardot-Garcías mit dem Royal Italian Opera House Covent Garden zwischen 1847 und 1855	181
5.5 Die Vertragspraxis der 1860er-Jahre am Beispiel eines Vertrags zwischen Frederick Gye und Mario	215
6 Italienische Opern für London	235
6.1 Adaptionen	238
6.2 Einlagearien	269
7 Schlusswort	317
8 Anhang	319
8.1 Transkriptionen und Übersetzungen der Sängerverträge	319
8.2 Exemplarische Saisonübersichten	380

9	Abkürzungsverzeichnis	390
10	Literaturverzeichnis	391
	Periodika	398
	Archivalien	399
	Libretti	400
	Musikalien	401
	Personenregister	402

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die diese im Jahr 2014 als Dissertation an der Universität Graz entstandene Arbeit ermöglicht und unterstützt haben. Hier ist zunächst die Houghton Library der Harvard University zu nennen, die mir durch die Zuerkennung des John M. Ward Fellowships wesentliche Quellen zugänglich machte. Gleichmaßen gilt mein Dank Antonella Imolesi von der Biblioteca Forlì für ihre Hilfsbereitschaft und für die Einräumung der Möglichkeit zum Abdruck von Archivmaterialien. Gabriella Dideriksen, Jennifer Hall-Witt, Curtis Price und Sven Oliver Müller sei für ihre Beratung und ihre Bereitschaft zum Erfahrungsaustausch gedankt. Klaus Dieter Ertler hat mir eine wesentliche Unterstützung bei der Transkription der französischen Sängerverträge zukommen lassen. Besonderer Dank gebührt Michael Walter, der mir im Laufe des Arbeitsprozesses mit Rat und Tat zur Seite stand, wie auch Kordula Knaus und Anselm Gerhard für ihre Unterstützung. Schließlich sei meiner Familie gedankt, durch deren finanzielle Unterstützung die Durchführung dieser Arbeit überhaupt möglich wurde, wie auch Julia Eder, Elisabeth Probst, Martin Schönbauer und Thomas Zimmer, die mich beim Korrekturlesen unterstützten.

1 Einleitung

Der Frühling ist zwar hier noch nicht in voller Blüte, aber die Nachtigallen sind trotzdem schon wieder da, und die meisten haben wieder aus Deutschland und Italien ihren Flug über's Meer genommen, um in den goldenen Hainen der britischen Insel zu flöten und zu trillern. Die Unternehmer der beiden italienischen Opern [...] machen ihre jährlichen Reisen nach dem Continente und suchen [...] die besten Vögel einzufangen.¹

Die italienischen Opernbühnen in London fungierten im 19. Jahrhundert als prominentester und wichtigster Markt der internationalen Opernwelt. Die tragenden Säulen dieses Systems waren internationale Sängerstars, die von den Londoner Opernmanagern an ihr jeweiliges Haus engagiert wurden. Der Anreiz ein Engagement in London anzunehmen, war kein geringer: So wurden aufgrund der Charakteristika des starbasierten italienischen Opernwesens der englischen Hauptstadt den führenden Sängern der Zeit teilweise exorbitante Gagen bezahlt, weshalb die Londoner Season meist zur lukrativen Generierung von Einnahmen verwendet wurde. Finanzielle Vorteile aus dem Londoner Opernbetrieb zu schlagen, erhofften sich auch Komponisten wie Giuseppe Verdi, der 1847 mit *I masnadieri* eine Auftragskomposition für das Her Majesty's Theatre schuf, allerdings am konservativen Geschmack des Londoner Opernpublikums scheiterte. Dennoch kann die Oper aus ökonomischer Sicht nicht als ein vollständiger Misserfolg gesehen werden, obwohl sie von der englischen Presse mitunter als „one of the worst operas ever written“² bezeichnet wurde. Das Her Majesty's Theatre war nämlich bis auf den letzten Platz ausverkauft, sogar die Queen und Prince Albert wollten dieses Ereignis nicht verpassen. Verantwortlich für den Publikumsansturm war allerdings nicht Verdis neue Oper, sondern die „Swedish Nightingale“ Jenny Lind, die die Partie der Amalia verkörperte: „It

1 *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 14 (1866), S. 133.

2 *The Musical World* 22 (1847), S. 566.

was, however, the fifth part essayed by Jenny Lind in this country – a fact which brought many persons to hear it, who would otherwise have been scared away by the mere name of Verdi.“³

Offenkundig verfügten die Starsänger der Londoner Bühnen über eine größere Anziehungskraft als die aufgeführten Werke selbst. Verstärkt wurde dieser Aspekt durch das Fehlen von Subventionen für die Londoner Theater und Opernhäuser, weshalb sich die italienischen Opernhäuser Londons, stärker als die Opernhäuser des Kontinents, nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten ausrichteten. Zudem verschärfte sich der Wettbewerb auf dem Londoner Opernmarkt 1847 durch die Eröffnung eines zweiten italienischen Opernhauses in der Stadt. Dies blieb nicht ohne Folgen für die Struktur des Opernwesens. Gerade die hohe Wettbewerbsintensität stellte ein Kuriosum dar, das international mit Erstaunen beobachtet wurde. „Eine so unerhörte Ausdehnung italienischer Opernmusik in fremdem Land muß heutzutage nicht wenig auffallen“⁴, konstatierte Eduard Hanslick und beschreibt dabei gleichzeitig die prestigeträchtige Stellung, die die italienische Oper in der englischen Hauptstadt innehatte. So ist in diesem Zusammenhang auffällig, dass sich das gesamte 19. Jahrhundert hindurch – trotz intensiver Bemühungen englischer Komponisten – keine englische „Nationaloper“ entwickelte. Die „fashionable“ italienische Oper war sicher maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt, wodurch sie ihre Position als Marktführer festigte – Platz für andere nationale, musikdramatische Versuche blieb auf diesem hart umkämpften Markt kaum.⁵ Folglich lässt sich konstatieren, dass das musikdramatische Ideal und damit einhergehend die musikdramatische Identität der Engländer im 19. Jahrhundert eine italienische war, die sich in allen Bereichen des Opernlebens widerspiegelte. Dies führte schließlich zu einer Globalisierung der italienischen Oper durch von England ausgehende Tourneen italienischer Opernkompanien nach Amerika – die Oper fungierte

3 *The Musical World* 22 (1847), S. 566.

4 Eduard Hanslick, *Musikalisches aus London IV. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, hg. von Dietmar Strauss, Bd. I/6, u.a. Wien 2008, S. 116.

5 Félix Remo vermutet, dass sich Komponisten wie Michael William Balfe aufgrund der fehlenden Entwicklung eines eigenständigen Stils nicht durchsetzen konnten. Sie hätten sich stattdessen einer Imitation des modischen italienischen Stils verschrieben, der allerdings nicht an das Original heranreiche (vgl. Félix Remo, *Music in the Land of Fogs*, englische Übersetzung von A. J. Robertson, London 1887, S. 130–131).

hier nicht als bloßes Kunstideal, sondern vielmehr als Mittel zum Zweck zum Erreichen ökonomischer Ziele, wobei die Basis dieser Entwicklung im Wesen des Londoner Opernbetriebs lag.

Besonders stark ist diese ökonomische Ausrichtung der Londoner Theater- und Opernbetriebe aufgrund des erhöhten Wettbewerbs ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu beobachten. Durch den „Theatre Regulation Act“, der 1843 beschlossen wurde, fiel das aus dem 18. Jahrhundert stammende Theatermonopol. Dies sah vor, dass nur die „patent houses“ (Drury Lane, Covent Garden) das Recht zu Theater- bzw. zu italienischen Opernaufführungen (King’s Theatre) hatten. In einem gewissen Maße kam es vorher natürlich auch außerhalb dieses legalen Rahmens zu Theateraufführungen. Eine offizielle direkte Konkurrenz konnte sich allerdings erst ab der Abschaffung des Theatermonopols etablieren – dadurch wurde auch die Eröffnung des Theatre Royal Covent Garden als italienisches Opernhaus im Jahr 1847 möglich.⁶ Die enorme Dichte an Theatern bot dem Londoner Publikum der Zeit eine Vielzahl an Schauspielformaten, die vom klassischen Drama bis hin zu Burlesquen reichte. Dennoch kann dem Theater der Zeit – viel stärker als der italienischen Oper – eine traditionelle nationale Ausrichtung unterstellt werden, die sich vor allem in der Herkunft der Theaterstars manifestierte. Diese kamen meist aus renommierten englischen Schauspielerfamilien, die Kemble-Familie sei hier nur als ein prominentes Beispiel genannt, wogegen sich der Londoner italienische Opernmarkt bei der Auswahl seiner Protagonisten bereits seit dem 18. Jahrhundert vornehmlich international orientierte. Die Stars des Theaters wie William Charles Macready, Charles Kean, Sarah Siddons oder Fanny Kemble wurden zwar, ähnlich den Opernstars, mit Abbildungen und Biographien in den Medien der Zeit bedacht und in der Retrospektive für ihre Leistungen gewürdigt⁷, dennoch ist das Startum des Theaters nicht mit jenem der italienischen Oper vergleichbar – auch waren die jeweiligen Gagen im Theater um ein Vielfaches geringer als in der Oper.⁸ Für eine Theateraufführung spielte zudem das Ensemble in weitaus größerem Maße eine

6 Vgl. Jim Davis; Victor Emeljanov, *Reflecting the Audience. London Theatregoing 1840–1880*, Iowa City 2001, S. x.

7 Vgl. u.a. William Clark Russell, *Representative Actors. A Collection of Criticisms, Anecdotes, Personal Descriptions, etc., etc.*, London 1869.

8 Vgl. Michael R. Booth, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge 1991, S. 117–119.

tragende Rolle⁹, obwohl der Wunsch nach einer Identifikation mit individuellen Stars im Theater durchaus präsent war. In der italienischen Oper hingegen genügte meist der Name einer berühmten Primadonna, wie eben Jenny Lind, um Publikum anzulocken. Auch verfügten Theatervorstellungen durch die englische Sprache, im Gegensatz zur italienischen Oper, nicht über eine Sprachbarriere, wodurch sich ein anderes ästhetisches Rezeptionsverhalten ergab, das sich nicht ursächlich auf die personelle Identifikation mit Stars fokussierte, sondern vor allem inhaltlich orientiert war.

Die Konzentration auf einzelne Opernstars und damit einhergehend deren mediale Vermarktung lässt sich in England bereits am Beginn des 18. Jahrhunderts beobachten. Aus dieser Zeit ist eine Vielzahl an satirischen Pamphleten und Berichten über die physische Kuriosität von Kastraten oder über bewusst gestaltete Konkurrenzverhältnisse zwischen Opersängerinnen überliefert. Dabei wurde meist offen mit sexuellen und mit für die viktorianische Gesellschaft moralisch verwerflichen Anspielungen gearbeitet.¹⁰ Moralische Grenzen wurden allerdings nicht nur in der Berichterstattung über die Oper überschritten. Im Gegenteil lässt sich festhalten, dass Oper und Theater per se konstant diese engen moralischen Grenzen überschritten und vielleicht gerade deshalb eine derartige Anziehungskraft auf die vermeintlich prude englische Gesellschaft ausübten. Die beliebten Burlesquen lebten von gesellschaftlichen Tabubrüchen, wie Cross-Dressing oder dem Herabsetzen des sozialen Status' der Protagonisten.¹¹ Cross-Dressing wurde allerdings nicht nur in den komischen Genres praktiziert, sondern kam vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der ersten italienischen Oper zu tragen. Dies ist unter anderem am Beispiel von Giuditta Pasta zu sehen, die des Öfteren in Hosenrollen auftrat.¹²

9 Vgl. George Taylor, *Players and Performers in the Victorian Theatre*, Manchester 1993, S. 62–63.

10 Vgl. dazu u.a. Saskia Woyke, *Faustina Bordoni. Biographie-Vokalprofil-Rezeption*, Frankfurt 2010, S. 31–49 und Patricia Howard, *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, Oxford 2014, S. 34–35.

11 Tatsächlich bemängelte Charles Kemble Anfang der 1830er-Jahre aufkommende religiös begründete Bedenken gegenüber dem Theaterbetrieb (vgl. Booth, *Theatre in the Victorian Age*, S. 22).

12 Vgl. dazu u.a. Roberta Montemorra Marvin, *Verdian Opera Burlesqued. A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture*, in: *Cambridge Opera Journal* 15 (2003), S. 46–47 und Rachel Cowgill, *Re-Gendering the Libertine; Or, the Taming of the Rake: Lucy Vestris as Don Giovanni*

Dass diese Übertretung moralischer Normen im 18. und 19. Jahrhundert zur Bewerbung des eigenen Theaters oder Opernhauses eingesetzt wurde und in weiterer Folge zum Erzielen wirtschaftlicher Erfolge diente, war daher ebenso schwer mit den hohen moralischen Standards der viktorianischen Gesellschaft vereinbar, die christlich geprägt, utilitaristische Wirtschaftsprinzipien präferierte und in der idealerweise Altruismus als höchstes gesellschaftliches Ziel galt.¹³ Aufgrund der florierenden englischen Wirtschaft und ihres hohen Grades an technischen Innovationen im 19. Jahrhundert ergaben sich natürlicherweise Probleme mit diesen theoretischen Konzepten, die so nun nicht mehr haltbar waren. Verschärft wurde das gesellschaftliche moralische Dilemma durch die Aufhebung der „corn laws“ im Jahr 1846, die den Freihandel einleiteten und dementsprechend mit einem intensiveren Wettbewerb in der Wirtschaftswelt einhergingen, der per se nicht als altruistisch angesehen werden konnte. Ein legaler Wettbewerb bestand seit 1843 natürlich auch in der Londoner Theaterlandschaft¹⁴ und seit 1847 in der Londoner italienischen Oper. Dies stellte das englische Moralverständnis vor ein Dilemma: Die viktorianische Gesellschaft sah sich nunmehr einer „unmoralischen“ Unternehmung gegenüber, die mit ebensolchen Mitteln versuchte, am Wettbewerbsmarkt zu bestehen und Konkurrenzunternehmen von eben diesem zu verdrängen. Als Lösungsvorschlag wurde daher eine Ideologie etabliert, die ökonomisches Denken und gesellschaftliche Moralvorstellungen miteinander verband: nämlich eine altruistische Adaptierung des Konzepts der politischen Ökonomie, die als soziale Ökonomie mit stark religiöser Dimension auch in den Schulen unterrichtet wurde.¹⁵ Die Problematik des gesteigerten Wettbewerbs im Rahmen der freien Marktwirtschaft wurde durch die Integration derselben in das moralische Konzept der Zeit gelöst. Die moralische Ordnung, so postulierte man, sei nämlich nicht durch den freien Markt gefährdet, der sich selbst und auch seine moralischen Ebe-

on the Early Nineteenth-Century London Stage, in: *Cambridge Opera Journal* 10 (1998), S. 45–66. Cross-Dressing war auch ein beliebtes Element im Sprechtheater (vgl. Taylor, *Players and Performers in the Victorian Theatre*, Manchester 1993, S. 225).

- 13 Vgl. Geoffrey Russell Searle, *Morality and the Market in Victorian Britain*, Oxford 1998, S. 5–7.
- 14 Auch vor dem „Theatre Regulations Act“ ist ein hoher Wettbewerb am Londoner Theatermarkt zu beobachten (vgl. Taylor, *Players and Performers*, S. 9).
- 15 Vgl. Searle, *Morality and the Market*, S. 42.

nen reguliere, sondern eigentlich durch das Vorhandensein des wirtschaftlichen Monopols, das einen Nährboden für die tatsächliche Korruption bilde. Diese Argumentation stellte sich bei einem Abgleich mit dem realen Wirtschaftsleben allerdings als Trugschluss heraus, weshalb nun doch Regularien etabliert werden mussten, die unter anderem gegen den vorherrschenden Betrug und Spekulationsgeschäfte gerichtet waren.¹⁶

An der Flexibilität der viktorianischen Gesellschaft im Umgang mit Wirtschaftsideologien wie moralischen Grenzen lässt sich auch die Position der Londoner Opernindustrie in diesem multivalenten Wirtschaftssystem erkennen. So mussten die vorherrschenden engen Moralvorstellungen an die Wirtschaftssituation, die fraglos gerade um die Mitte des Jahrhunderts eine große Bedeutung für sämtliche Gesellschaftsschichten besaß, angepasst werden. Ebenso erweist sich aufgrund der großen Beliebtheit des Theaters und der Oper in den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten die kolportierte pauschalisierende gesellschaftliche Zuschreibung einer pruden viktorianischen Gesellschaft als Pauschalisierung. Moralische Tabubrüche bildeten im Londoner Theaterleben implizit und explizit einen wichtigen Bestandteil, der auch eine ökonomische Rechtfertigung fand.

Aufgrund dieser starken ökonomischen wie auch der gesellschaftlichen Dimension von Kulturbetrieben im Allgemeinen ist eine Einbeziehung von soziokulturellen Aspekten wie der Finanzierungssituation, des Publikums, der politischen Situation etc. in die musikwissenschaftliche Forschung von großer Bedeutung und verspricht wesentliche Forschungserkenntnisse. Erste Arbeiten in diesem Feld wurden Ende der 1980er- bzw. Anfang der 1990er-Jahre unter anderem von Anselm Gerhard und John Rosselli verfasst.¹⁷ Auch in der *Geschichte der italienischen Oper* von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli findet sich eine Einbeziehung des Opernbetriebs in eine historische Betrachtung der Gattung Oper.¹⁸ Eine Überblicksdarstellung der Charakteristika und Diffe-

16 Vgl. Searle, S. 77–78.

17 Vgl. dazu u.a. Anselm Gerhard, *Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992 und John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the Impresario*, Cambridge 1984.

18 Lorenzo Bianconi; Giorgio Pestelli (Hgg.), *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, Bd. 4–6, deutsche Übersetzung von Claudia Rust und Paola Riesz, u.a. Laaber 1990–1992.

renzen der Opernbetriebe in Italien, Frankreich und Deutschland im 19. Jahrhundert bietet zudem die Monographie *Die Oper ist ein Irrenhaus* von Michael Walter, in der Aspekte wie die Rolle der Librettisten, Sänger, Komponisten und Impresari, Zensur, Publikum und Urheberrecht betrachtet werden.¹⁹

Neben der Musikwissenschaft entdeckte gerade in den letzten Jahren die historische Forschung die „Oper“ zunehmend als Betätigungsfeld, wobei hier vor allem Fragen nach einer politischen Dimension von Gattung und Institutionen, nach einer Konstruktion von nationalen Identitäten und die Einbettung der Oper in das Konzept des Kulturtransfers im Vordergrund stehen – als exemplarisch wären hier u.a. die Publikationen Philipp Thers zu nennen.²⁰

Da gerade im 19. Jahrhundert Opernsänger als wichtige Protagonisten für die Komposition und Aufführung von Opern und als primäres Ziel des öffentlichen Interesses fungierten, traten diese ebenfalls zunehmend in den Fokus der Opernforschung. In diesen Bereich fallen u.a. die Arbeiten von John Rosselli, *Singers of the Italian Opera*, und Susan Rutherford, *The Prima Donna and the Opera*.²¹ Die Sänger können, wie bereits erläutert, im Besonderen für den Londoner Opernbetrieb als zentral angesehen werden.

Trotz der internationalen Bedeutung Londons als prominentester Markt für die italienische Oper des 19. Jahrhunderts wurde dieser Bereich bisher kaum in der musikwissenschaftlichen Forschung bedacht. Umfangreiche Studien zum Londoner Opernwesen existieren lediglich für das 18. Jahrhundert, u.a. von Judith Milhous, Robert Hume, Curtis Price und Ian Woodfield.²² Für das 19. Jahr-

19 Michael Walter, „*Die Oper ist ein Irrenhaus*“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, u.a. Stuttgart 1997.

20 Vgl. dazu u.a. Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa*, u.a. Wien 2006 und Sven Oliver Müller; Philipp Ther (Hgg.), *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, u.a. Wien 2010.

21 John Rosselli, *Singers of the Italian Opera*, Cambridge 1995 und Susan Rutherford, *The Prima Donna and Opera 1815–1930*, Cambridge 2006.

22 Robert D. Hume; Judith Milhous; Curtis Price, *The Impresario's Ten Commandments. Continental Recruitment for Italian Opera in London 1763–1764*, London 1992 (Royal Music Association Monographs 6), Robert D. Hume; Gabriella Dideriksen; Judith Milhous; Curtis Price, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, 2 Bde., Oxford 1995–2001 und Ian Woodfield, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge 2001 (Cambridge Studies in Opera).

hundert hingegen sind vor allem die Dissertationen von Matthew Ringel²³ und Gabriella Dideriksen²⁴ aus den 1990er-Jahren richtungsweisend, die sich in ihren Darstellungen allerdings hauptsächlich auf das Royal Italian Opera House Covent Garden konzentrierten. Dieser Schwerpunkt ergab sich vor allem durch die Auswertung der in der ROH Collection befindlichen Tagebücher Frederick Gyes, der die Royal Italian Opera Covent Garden von 1848 bis 1878 leitete. Als weitere Beschäftigungen mit dem Thema können ferner die Monographie Daniel Nalbachs über das King's Theatre²⁵ sowie Harold Rosenthals *Two Centuries of Opera at Covent Garden* genannt werden²⁶, die jeweils einen historischen Überblick über die Entwicklung der einzelnen Opernhäuser geben. Die in jüngerer Vergangenheit entstandene Monographie Jennifer Hall-Witts²⁷ beschäftigt sich vornehmlich mit der Entwicklung des Publikums der italienischen Oper Londons im 18. und 19. Jahrhundert, wobei den Sängern als tragenden Protagonisten des Systems nur wenig Aufmerksamkeit zukommt. Allerdings wertet Hall-Witt in ihrer Monographie eine Vielzahl der für das Thema relevanten Quellen aus, wodurch sich wesentliche Einblicke in die Publikumslandschaft der italienischen Opernbühnen Londons generieren lassen. Zur Frage des Londoner Opernpublikums sind ferner die Publikationen Sven Oliver Müllers²⁸ zu nennen, die allerdings musikhistorische Zusammenhänge nur am Rande in ihre Argumentationsstruktur aufnehmen.

Allen diesen Arbeiten ist zudem gemein, dass sie für ihre Argumentation

23 Matthew Ringel, *Opera in 'The Donizettian Dark Ages': Management, Competition and Artistic Policy in London, 1861–70*, Dissertation, London 1996.

24 Gabriella Dideriksen, *Repertory and Rivalry. Opera at the Second Covent Garden Theatre, 1830 to 1856*, London 1997.

25 Daniel Nalbach, *The King's Theatre 1704–1867. London's First Italian Opera House*, London 1972.

26 Harold Rosenthal, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London 1958.

27 Jennifer Hall-Witt, *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780–1880*, Dartmouth 2007 (Becoming Modern: New Nineteenth Century Studies).

28 Sven Oliver Müller, *Distinktion, Demonstration und Disziplinierung. Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37/2 (2006), S. 167–187 und Müller, *Saalschlachten. Ausschreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hgg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, München 2008, S. 160–176.

ausschließlich englischsprachige Quellen heranziehen, wodurch, vor allem im Bereich von Opernrezensionen, die Gefahr einer kulturellen Verzerrung gegeben ist. Da es sich bei den italienischen Opernhäusern Londons allerdings um Institutionen von internationalem Interesse und weitreichender Bedeutung handelte, können für eine Rekonstruktion des Londoner Opernbetriebs im 19. Jahrhundert auch internationale Quellen herangezogen werden. Die dadurch entstehende Außenperspektive lässt somit wesentliche Erkenntnisse erwarten.

Ferner ist in den letzten Jahren eine hohe Publikationstätigkeit im Bereich von Sängerbiographien über Starsänger des 19. Jahrhunderts zu bemerken²⁹, die aber nur in den wenigsten Fällen über eine bloße historisch-biographische Darstellung hinausgehen. Der für die Sänger des 19. Jahrhunderts so bedeutende Markt der italienischen Oper Londons erfährt in derartigen Biographien kaum eine umfassende Betrachtung, obwohl sich dieser als prägend für die Karrieren der prominentesten Sänger des 19. Jahrhunderts erwies. In diesem Zusammenhang existieren bis zum heutigen Zeitpunkt auch kaum detaillierte Betrachtungen des Vertragswesens der italienischen Opernhäuser Londons. Gerade durch den vertraglichen Aspekt erschließt sich das Wesen des Londoner Opernmarktes, seiner Einflussgrößen und der Implikationen auf die Engagements der Sänger in hohem Maße. Ein Grund für die Forschungslücke im Bereich der Londoner Sängerkontrakte liegt wohl in der begrenzten Verfügbarkeit von Quellenmaterial. So sind gerade für unterschiedliche Zeitpunkte im 19. Jahrhundert Londoner Sängerverträge schwer aufzufinden und müssen aufgrund ihrer oftmals handschriftlichen Abfassung in französischer Sprache meist transkribiert werden. Dennoch bilden die Engagements der Londoner Opernmanager wohl eine der bedeutendsten Quellen im Hinblick auf eine Charakterisierung des Londoner Opernbetriebs.

In diesem Zusammenhang stellen auch die Tagebücher Frederick Gyes, des Managers der Royal Italian Opera Covent Garden, eine weitere wichtige Quelle

29 Exemplarisch seien hier erwähnt: Clarissa Lablache Cheer, *The Great Lablache. Nineteenth Century Operatic Superstar*, Bloomington 2009, Melanie Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Formen kulturellen Handelns*, u.a Hildesheim 2012 (Viardot-Garcia-Studien 3) und Dan H. Marek, *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors. History and Technique*, Plymouth 2013.

dar. Wie bereits von Matthew Ringel und Gabriella Dideriksen veranschaulicht wurde,³⁰ enthalten seine Tagebücher detaillierte Aufzeichnungen über Vertragsverhandlungen und das Führen eines Londoner Opernhauses im Allgemeinen. Dennoch war es während des gesamten Arbeitsprozesses an diesem Buch nicht möglich, Zugang zu dieser im Archiv des Royal Opera House Covent Garden befindlichen Quelle zu bekommen. Da die Quelle allerdings bereits in Teilen von Ringel, Dideriksen, Hall-Witt und Stier ausgewertet wurde und sie zudem nur die Zeit ab der Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden abdeckt, ist die explizite Beschäftigung mit den Tagebüchern für die Argumentation der Monographie und die damit verbundene Aussagekraft in nur geringem Maße erheblich.

Zudem ist gerade das Londoner Opernwesen des 19. Jahrhunderts durch eine Vielzahl an gedruckten Quellen, wie Memoiren, Biographien, Rezensionen, Essays, Reiseberichten und Ähnlichem, sehr gut erschlossen, wobei hier, wie bereits erwähnt, nicht nur solche englischen, sondern auch solche internationalen Ursprungs inkludiert werden müssen. Neben den verwendeten gedruckten Quellen wird für dieses Buch, vor allem für den Bereich der Vertragspraxis, auch handschriftliches Quellenmaterial in Form von Sängerverträgen und Briefen herangezogen.

Für die Beschäftigung mit der Adaptions- und Einlagearienpraxis bildet, neben gedruckten Libretti, auch handschriftliches Aufführungsmaterial (z.B. Dirigierpartituren) eine wesentliche Quelle, um die jeweiligen Adaptionen und Substitutionen kenntlich zu machen. In diesem Zusammenhang wird deutlich, wie auch Hilary Poriss in *Changing the Score*³¹ anführt, dass Opernlibretti keinesfalls dazu dienen, die Aufführungssituation exakt zu rekonstruieren. Viele Änderungen fanden nämlich keinen Eingang in die Libretti. Dennoch können diese als wesentliche Quelle für die Annäherung an den Aufführungskontext dienen und das Verhältnis zwischen italienischem Text und englischer Übersetzung aufzeigen.

30 Vgl. u.a. Gabriella Dideriksen; Matthew Ringel, *Frederick Gye and 'The Dreadful Business of Opera Management'*, in: *19th-Century Music* 19 (1995), S. 3–30.

31 Hilary Poriss, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford 2009 (AMS Studies in Music).

In diesem Sinne ist es das Ziel dieses Buchs, die unterschiedlichen Aspekte des Sängerwesens in der italienischen Oper im London des 19. Jahrhunderts kenntlich zu machen und eine Charakterisierung des Londoner Opernsystems und seiner Protagonisten vorzunehmen. Dafür soll zunächst ein chronologischer Überblick über die Londoner Opernlandschaft des 19. Jahrhunderts gegeben werden, der zugleich den zeitlichen Rahmen dieses Buchs, nämlich den Zeitraum von 1806 bis 1867, absteckt. Diese Eingrenzung ergibt sich einerseits durch die Quellenlage, andererseits durch das Abbrennen des Her Majesty's Theatre 1867, das einen wesentlichen Einschnitt in die Positionierung des Theaters und somit auch die Struktur des Londoner Opernwesen darstellte.

Anschließend soll auf Basis dieser Überblicksdarstellung und unter Einbeziehung der aktuellen Forschungslage das Publikum der italienischen Oper Londons charakterisiert werden. Die Charakterisierung des Publikums dient schließlich als Grundlage für die weiteren Betrachtungen zum Sängerwesen. Wie bereits erwähnt, ging vom Publikum ein wesentlicher Einfluss aus, der die Errichtung eines starbasierten Sangersystems überhaupt ermoglichte. Deshalb bildet diese differenzierte Charakterisierung des Publikums die notwendige Voraussetzung für alle weiteren Kapitel dieses Buchs.

Nach diesen einführenden Kapiteln wird im vierten Kapitel das Sängerwesen im Londoner Opernbetrieb näher betrachtet und die Frage nach dem Status von englischen Sängern auf den italienischen Opernbühnen Londons gestellt werden. Diese spielten dort das gesamte 19. Jahrhundert hindurch eine untergeordnete Rolle.

Einen Hauptbestandteil dieses Buchs werden, aufgrund der in diesem Bereich eminenten Forschungslücke, die in Kapitel 5 analysierten Sängerverträge bilden. Um einen chronologischen Überblick über die Charakteristika der Londoner Vertragspraxis geben zu können, werden anhand exemplarischer Beispiele, die sich durch die prekäre Quellenlage in diesem Bereich begründen, Tendenzen festgestellt und in den historischen Kontext eingebettet. Dabei dienen für den Beginn des Jahrhunderts einerseits ein fiktiver Vertragsentwurf Angelica Catalanis sowie ein Vertrag zwischen Giuditta Pasta und John Ebers als Beispiele. Die Vertragspraxis der 1830er-Jahre wird durch die Verträge Pierre François Laportes mit Antonio Tamburini und Giulia Grisi repräsentiert. In

Ermangelung von Sängerverträgen³² aus dem Management Benjamin Lumleys soll die rechtliche Grundlage der Verträge der 1840er-Jahre durch die in dieser Zeit vermehrt auftretenden Gerichtsprozesse rekonstruiert werden. Schließlich fungieren die Verträge zwischen Pauline Viardot-García und dem Royal Italian Opera House Covent Garden als Beispiele für die Vertragspraxis am Ende der 1850er-Jahre, woran der Vertrag Frederick Gyes mit Mario aus dem Jahr 1861 anschließt. Von diesem Vertrag sind in einer Transkription Matthew Ringels mehrere Vertragsversionen überliefert, anhand derer sich der Verhandlungsprozess ersehen lässt. Sämtliche dieser Verträge befinden sich zudem in vollständiger Transkription und deutscher Übersetzung im Anhang.

Kapitel 6 beschäftigt sich mit der Adaptions- und Einlagearienpraxis der italienischen Oper Londons und versucht, Faktoren in einem Werk für einen Erfolg in London zu identifizieren. Für die Einrichtung fremdsprachiger Opern für London werden Daniel François Esprit Aubers *L'enfant prodigue* und Carl Maria von Webers *Oberon* als Beispiele herangezogen. Die rege Einlagearienpraxis der Zeit soll anhand der in London überaus beliebten Metaoper *La prova d'un opera seria*, einer von Michael Costa für Giulia Grisi komponierten Einlagearie für Gioachino Rossinis *L'assedio di Corinto* und schließlich anhand des Vergleichs zweier Londoner Libretti von Gaetano Donizettis *Maria di Rohan* illustriert werden.

Die Bearbeitung der genannten Aspekte soll schließlich ein umfassendes Bild des Sängerwesens der italienischen Oper in London zeichnen und damit verbunden Einflussfaktoren aufzeigen, die über eine wesentliche Bedeutung für die Sozialgeschichte der Oper des 19. Jahrhunderts verfügen. Nicht zuletzt soll diese Monographie Wesentliches zum Schließen der Forschungslücke, was eine Einbettung des Londoner Opernwesens in die Sozialgeschichte der Oper betrifft, beitragen.

32 Ein Vertrag zwischen Benjamin Lumley und der Tänzerin Luisa Taglioni ist Bestandteil der King's Theatre Collection der Houghton Library, Harvard University [HL, b*2008TW-694 (2)].

2 Die italienische Opernlandschaft im London des 19. Jahrhunderts

Die Londoner Opernlandschaft des 19. Jahrhunderts kann als eine der florierendsten und komplexesten der Zeit bezeichnet werden. Nicht nur die hohe Dichte an Opernhäusern in der Stadt, sondern auch die wechselnden Konkurrenzverhältnisse der einzelnen Häuser stellten ein Unikum im Opernbetrieb der Zeit dar. Im Gegensatz zu den Opernhäusern in Frankreich¹ und Italien² erhielten selbst die renommiertesten Londoner Opernhäuser keine Subventionen. Die Opernmanager waren also auf private Finanzierungsmaßnahmen und somit auf das Wohlwollen von meist aristokratischen Geldgebern angewiesen. Wenn die Kosten des Hauses durch die Kreditoren nicht getragen werden konnten, endete dies meist im finanziellen Ruin des Opernmanagers – John Ebers, von 1821 bis 1823 und von 1825 bis 1827 Manager des King's Theatre, war nur ein Opfer dieses prekären Systems. In seinen Memoiren tritt Ebers daher auch vehement für eine Einführung des kontinentaleuropäischen Subventionssystems in London ein. Ohne Subventionen wäre Ebers zufolge das Aufrechterhalten eines geregelten Spielbetriebs prinzipiell nicht möglich:

As security against the fluctuation in the receipts, it has been suggested that the Continental plan should be adopted, by the King's Theatre being taken under the immediate protection of the Government, and aided by its support and guarantee. This would have less to fear in making important engagements; and those engagements would be completed on more favourable terms, because the security of their fulfillment on the part of the Theatre would be perfect.³

Ebers greift in diesem Zusammenhang vor allem die Bedeutung der finanziellen Unterstützung für die Gestaltung der Engagements auf. Schließlich erschwerte ein Verlust am Ende der letzten Season die Akquise neuer Engagements erheb-

1 Vgl. Victoria Huckenpähler, *Confessions of an Opera Director. Chapters from the Mémoires of Dr. Louis Véron, Part II*, in: *Dance Chronicle* 7/2 (1984), S. 224–225.

2 Vgl. Karl Czoernig, *Italienische Skizzen*, Zweites Bändchen, Mailand 1838, S. 31.

3 John Ebers, *Seven Years of the King's Theatre*, London 1828, xix–xx.

lich, wobei diese meist nicht ohne das Eingehen von neuen Schuldverhältnissen bewerkstelligt werden konnten.

Die beschriebene prekäre finanzielle Situation der Londoner Opernhäuser blieb das gesamte 19. Jahrhundert hindurch bestehen und charakterisierte somit wesentlich die Ausformungen des italienischen Opernbetriebs der Stadt. Dass diese Tatsache nicht ohne Auswirkung auf sämtliche Bereiche des Betriebs blieb, vor allem aber in Bezug auf das Engagement der Sänger zu tragen kam, ist vor dem Hintergrund der Äußerung von John Ebers offensichtlich. Nichtsdestotrotz fanden die Londoner Opernmanager des 19. Jahrhunderts, jeder auf seine Weise, einen Weg, mit diesen ungünstigen Prämissen umzugehen und somit zum Bestand der italienischen Oper Londons Wesentliches beizutragen.

Zunächst ist zu bemerken, dass die italienische Oper bereits seit Beginn des 18. Jahrhunderts über ein hohes Prestige in der aristokratischen Unterhaltungskultur der Stadt verfügte⁴, was sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht maßgeblich ändern sollte. Für die italienische Opernseason wurden keine Kosten und Mühen gescheut – vor allem in Bezug auf die Engagements auswärtiger, meist italienischer Starsänger und französischer Tänzer, wie folgender Bericht über die italienische Oper im Jahr 1788 beschreibt:

Die Unkosten zur italienischen Oper auf dem Haymarket, die einzige, welche man in Grosbritannien [sic] und Irland antrifft, sind sehr groß. Gleichwohl bringt sie das reiche Londner Publicum auf. Fremde Sänger und Sängerinnen, Fiedler und Pfeifer, so wie Tänzer und Tänzerinnen, werden reichlich bezahlet, und manche von ihnen, die ein wenig Vorsicht gebrauchen, sind mit englischem Gelde beladen in ihr Vaterland zurück gegangen, um davon im Ueberflusse zu leben.⁵

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, stellte ein Engagement an der italienischen Oper Londons für viele Künstler einen äußerst lukrativen Verdienst dar, wobei

4 Vgl. u.a. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 101–116 und Daniel Nalbach, *The King's Theatre*, London 1972, S.1–67. Für eine umfassende Behandlung der italienischen Oper im London zum Ende des 18. Jahrhunderts vgl. Curtis Price; Judith Millhous; Robert D. Hume, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Oxford 1995.

5 Friedrich August Wendeborn, *Der Zustand des Staats, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Grosbritannien gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, vierter Teil, Berlin 1788, S. 419–420.

diese Tatsache in ganz Europa bekannt war. Gleichermäßen verlangte das Publikum nach genau jenen Stars, was auch im 19. Jahrhundert eine Abkehr von der im 18. Jahrhundert begründeten Gagenpolitik verhinderte.

Die seit Beginn des Jahrhunderts regelmäßigen Forderungen nach dem Etablieren einer englischen „Nationaloper“ fanden hingegen kaum Beachtung im Opernwesen der Stadt. So machten italienische Opern, wie auch Sänger, einen wesentlichen Bestandteil der „englischen“ Oper aus, die in Theatern wie dem Theatre Royal Drury Lane und dem Theatre Royal Covent Garden gegeben wurden. Dabei wurden die meist originär italienischen Opern in die englische Sprache übersetzt, gekürzt und durch neukomponierte Arien in schottischem oder irischem Tonfall ergänzt. Zuständig dafür waren meist englische Komponisten, wie beispielsweise Henry Bishop, die dementsprechend in die Rolle des Arrangeurs schlüpfen.⁶

Dennoch wird durch die Aufnahme von Opernproduktionen in die Spielpläne renommierter Londoner Theater deutlich, welche hohe Popularität die Gattung Oper im London des 19. Jahrhunderts genoss. Das Repertoire der einzelnen Häuser wurde durch eine jährlich vergebene Lizenz des Lord Chamberlain bestimmt, die beispielsweise für das King's Theatre die Aufführung von italienischer Oper und Ballett vorsah. Aufgrund der Tatsache, dass das King's Theatre, bzw. das spätere Her Majesty's Theatre, bereits seit Beginn des 18. Jahrhunderts über kontinuierliche Lizenzen zur Aufführung italienischer Opern verfügte, wurde es in der Forschung bisher teilweise mit dem Begriff „patent theatre“ bedacht. Dieses hatte aber in dieser Form de facto nie existiert. Vielmehr musste tatsächlich jedes einzelne Jahr um eine neue Lizenz angesucht werden, die aber in den meisten Fällen – schon aus Gewohnheit – bewilligt wurde.⁷

Trotzdem spielte gerade die im 18. Jahrhundert begründete, „fashionable“ Institution der italienischen Oper eine wesentliche Rolle im Londoner Gesell-

6 Vgl. Robert Bledsoe, *Critics and operatic performance practice in London during the 1830s*, in: *Victorian Review* 16/1 (1990), S. 61–62. Eine Beschäftigung mit den Burlesquen auf Basis der Opern Giuseppe Verdis findet sich in Roberta Montemorra Marvin, *Verdian Opera Burlesqued. A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture*, in: *Cambridge Opera Journal* 15/1 (2003), S. 33–66. Detaillierte Einblicke in die Adaptionspraxis der englischen Theater im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bietet Christina Fuhrmann, *Foreign Opera at the London Playhouses. From Mozart to Bellini*, Cambridge 2015 (Cambridge Studies in Opera).

7 Vgl. Price; Milhous; Hume, *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Vol. 1, S. 6–7.

schaftsleben des 19. Jahrhunderts. So übernahm William Taylor nach dem Wiederaufbau des 1789 abgebrannten King's Theatres von 1793 bis 1803 erneut das Management des Hauses, wobei finanzielle Probleme ihn 1803 dazu zwangen, sämtliche seiner Anteile am King's Theatre an Francis Gould zu übertragen, der ihm als Manager nachfolgte.⁸

Dessen Ära war vor allem durch die Forderungen der Primadonna Angelica Catalani geprägt, die beispielsweise für die Season 1807 die fantastische Summe von 5000 Pfund, exklusive zwei Benefits mit einer garantierten Gage von je 100 Pfund und der Erlaubnis, 20 Konzerte außerhalb des King's Theatre zu singen, verlangte⁹ – dann allerdings „lediglich“ 2000 Pfund und die zwei Benefits, mit jeweils 1000 Pfund garantierten Einnahmen, erhielt.¹⁰ In einem privatwirtschaftlich geführtem Opernhaus wie dem King's Theatre mussten derartig massive Ausgaben, um den daraus entstehenden Verlust für das Management zu minimieren, auf eine andere Weise abgegolten werden. Nämlich durch eine Erhöhung der Subskriptionspreise von 180 Guineas (189 Pfund) im Jahr 1806 auf 240 Guineas (252 Pfund) 1807.¹¹ Catalani verfügte folglich über eine enorme Publikumswirksamkeit, die selbst ein Anheben der Subskriptionspreise rechtfertigte.

Nach dem Tod Goulds 1807 übernahm erneut Taylor bis 1813 das Management des Hauses, musste aber den durch Gould veranlassten Preissteigerungen bei der Subskription Tribut zollen: Eine neuerliche Erhöhung der Subskriptionspreise auf nunmehr 300 Guineas, verärgerte einen Teil der Subskribenten, die dementsprechend das Pantheon als weiteres italienisches Opernhaus eröffnen wollten, was aber aufgrund einer fehlenden Lizenz scheiterte.¹² Nach einem kurzzeitigen Schließen in der Season 1813, in der sich Taylor aus Verärgerung über die Vorgänge im King's Theatre absichtlich nicht um eine Lizenz bemüht

8 Vgl. Nalbach, *The King's Theatre*, S. 95.

9 Vgl. Edmund Waters, *The Opera Glass*, London 1808, zitiert nach: Michael Burden (Hg.), *London Opera Observed, 1711–1844*, Vol. 4, London 2013, S. 111–114.

10 Vgl. Veritas [pseud.], *Opera House. A review of this theatre*, London 1820, S. 33 und Theodore Fenner, *Opera in London. Views of the Press 1785–1830*, Carbondale 1994, S. 77.

11 Vgl. u.a. Veritas, *Opera House. A review of this theatre*, S. 33 und Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 279. Ein Pfund entsprach 20 Shilling, eine Guinea 21 Shilling (vgl. Enoch Lewis, *The Arithmetical Expositor*, Part 1, 2. Aufl., Philadelphia 1829, S. 130).

12 Vgl. Nalbach, *History of the King's Theatre*, S. 96.

hatte, wurde Edmund Waters 1814 per Gerichtsbeschluss zum Nachfolger Taylors bestimmt. Dieser leitete das King's Theatre bis 1820 und hatte während dieser Zeit, unter anderem durch Querelen mit Taylor, mit permanenten Finanzproblemen zu kämpfen, die ihn 1820 zur Flucht aus England zwangen.¹³

Schließlich entschloss sich der ehemalige Bookseller¹⁴ John Ebers 1821 zu einem Branchenwechsel. Wie bereits erwähnt, wurde er aufgrund fehlender finanzieller Mittel im Management des King's Theatre von einem aristokratischen Komitee unterstützt, das mitunter über wesentliche Mitspracherechte in sämtlichen Bereichen des Managements verfügte. Dies führte dementsprechend zu einer Einschränkung der Handlungsfähigkeit des Managers.¹⁵ Ebers' Leitung des King's Theatre kann folglich als beispielhaft für das große Interesse und in weiterer Folge das hohe Engagement der englischen Aristokratie für die italienische Oper gesehen werden: Es war „fashionable“ in die italienische Oper zu gehen – nicht zu erscheinen, war gleichbedeutend mit einer Nicht-Existenz in der englischen Gesellschaft. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich Ebers hauptsächlich über das Einmischen des aristokratischen Komitees in Besetzungsentscheidungen beschwerte. Die Gestaltung des Spielplans hingegen war offensichtlich weniger interessant, um hier Mitbestimmungsrechte einfordern zu wollen.¹⁶ Auch die Beschreibung des Managements von John Ebers durch Ellen Creathorne Clayton im Magazin *London Society*¹⁷ weist in eine ähnliche Richtung: Im Vordergrund standen, neben den Kabalen im Management des King's Theatre, vor allem die engagierten Sänger sowie die Tänzer. Spezifische Werke werden in ihrer Übersicht kaum genannt. Wenn man nun die elitäre Zielgruppe des Magazins kennt, wird wiederum deutlich, welche Prioritäten das

13 Vgl. Nalbach, *King's Theatre*, S. 97–98.

14 Die Branche der „bookseller“ entwickelte sich zu Beginn der 1790er-Jahre. Zuvor konnten Opernkarten fast ausschließlich mittels Subskription erworben werden. Das Geschäftsmodell bestand darin, große Kartenkontingente zu erwerben und die Karten einzeln und zu geringeren Preisen als an der Abendkasse zu verkaufen. Wie Jennifer Hall-Witt veranschaulicht, richteten sich diese Maßnahmen immer noch an ein aristokratisches Publikum, da die Preise nahezu unverändert hoch blieben. Dennoch stellte dies den ersten Schritt in Richtung eines kommerzialisierten Opernmarktes dar (vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 149–155).

15 Vgl. Ebers, S. 41–42.

16 Vgl. ebda., S. 42.

17 Vgl. Ellen Creathorne Clayton, *The London Opera Directors*, in: *London Society* 8 (1865), S. 141.

Publikum der italienischen Oper hatte. Anekdoten und die Stars des Kontinents interessierten vornehmlich mehr als die Werke per se. Für diesen Zweck richtete Ebers – unter großer Zustimmung seiner Subskribenten – einen so genannten „green room“ ein, in dem es Teilen den Publikums möglich war, mit den Künstlern zusammenzutreffen. Der Wunsch nach einer derartigen Einrichtung schien so groß gewesen zu sein, dass die Subskribenten Ebers anboten, ihm die Hälfte der finanziellen Mittel, die für eine derartige Einrichtung notwendig wären, zur Verfügung zu stellen.¹⁸

Die Namen der von Ebers an das King's Theatre engagierten Künstler zählten zu den bekanntesten Europas und waren dementsprechend auch publikumswirksam: Ebers engagierte Sänger wie Giuditta Pasta, Giovanni Battista Velluti, Maria Catarina Caradori und Violante Camporese. Seitens der Tänzer fiel die Besetzung nicht minder prominent aus: Noblet, Albert und Coulon waren drei der bekanntesten Tänzer in Paris. Ebers ließ dem Ballett große Aufmerksamkeit zukommen, was vom Publikum sehr wohlwollend aufgenommen wurde. Schließlich zählte das Ballett zu den größten Publikumsattraktionen des Theaters.¹⁹ Für das Engagement der Tänzer wurden daher sogar die diplomatischen Beziehungen zu Paris strapaziert. Bevor ein Engagement eines Tänzers im King's Theatre zustande kam, musste die Zustimmung der französischen Regierung eingeholt werden. Dieses Unterfangen gelang schließlich meist nur unter Einsatz diplomatischer Maßnahmen und mit Unterstützung der Aristokratie.²⁰

Konservativer zeigte sich Ebers' Planung in Bezug auf das Repertoire, dessen Hauptbestandteil die Opern Rossinis bildeten.²¹ Es wurde sogar angedacht, an Rossini einen Kompositionsauftrag für eine neue Oper zu vergeben, was allerdings nie realisiert wurde.²² Es lässt sich mutmaßen, dass dies wohl aufgrund der misslichen finanziellen Situation von John Ebers scheiterte – schließlich musste er in jeder einzelnen Season mit einem Verlust bilanzieren.²³ Eine Besonderheit im Repertoire des King's Theatre stellte *Il crociato in Egitto* dar, mit dessen

18 Vgl. Clayton, *The London Opera Directors*, in: *London Society* 8 (1865), S. 143.

19 Vgl. ebda., S. 144

20 Vgl. ebda., S. 142.

21 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 297.

22 Vgl. Clayton, *Opera Directors*, in: *London Society* 8 (1865), S. 146.

23 Vgl. Hall-Witt, S. 156.

Aufführung am 29. Juni 1825 das erste Mal eine Oper Meyerbeers in London gezeigt wurde. Meyerbeer war zu dieser Zeit dem Londoner Publikum noch gänzlich unbekannt. Den Grund für die Einführung des Werks auf die Londoner Bühne stellte einerseits der große Erfolg dar, den *Il crociato in Egitto* 1824 in Venedig und Florenz feierte²⁴, andererseits auch die Besetzung der Partie des Armando mit dem „male soprano“ Velluti.²⁵

Die hohen Gagen des auf den Sängern und Tänzern basierenden Managements von Ebers, forderten schließlich ihren Tribut: Zum Ende seines Managements 1827 musste Ebers mit einem Verlust von ungefähr 40.000 Pfund bilanzieren.²⁶

Da seine Vorgänger teilweise mit erheblichen finanziellen Problemen zu kämpfen hatten, verfolgte Pierre François Laporte – ursprünglich französischer Schauspieler – ab 1828 eine andere Strategie, die vornehmlich dem Lukrieren von Einnahmen diene. Eine der ersten Innovationen Laportes war 1829 die Errichtung von belehten Sitzplätzen im Parterre – so genannte „stall seats“. Der Vorteil gegenüber den üblicherweise vorhandenen unbelehnten „pit benches“ lag in der Möglichkeit einer Subskription für eine Season bzw. überhaupt in der gezielten Verkäuflichkeit von bestimmten Plätzen im Pit. Eine weitere Neuerung Laportes gegenüber seinem Vorgänger war das Verschieben des Beginns der italienischen Opernseason auf Februar und ab Mitte der 1830er-Jahre auf März. Die ursprüngliche Season startete nämlich in der Zeit zwischen No-

24 Vgl. Armin Schuster, *Die italienischen Opern Meyerbeers. „Il crociato in Egitto“*, Marburg 2003, S. 138–139.

25 Richard Earl of Mount Edgcumbe, *Musical Reminiscences of an Old Amateur chiefly respecting the Italian Opera in England for fifty years from 1773 to 1823*, 2. Aufl., London 1827, S. 159. Für Edgcumbe scheint Velluti eine größere Attraktion als die Oper Meyerbeers gewesen zu sein. In seiner Beschreibung geht er kaum auf die Charakteristika des Werks ein. Die Tatsache, dass Meyerbeer die Rolle des Armando für Velluti konzipierte, trug sicher wesentlich zur Vergrößerung der Sensation bei. Für eine Einschätzung der Aufführungen mit Velluti in den 1820er-Jahren in London und die Stellung eines Kastraten im Allgemeinen vgl. J. Q. Davies, ‚*Velluti in Speculum*‘. *The Twilight of the Castrato*, in: *Cambridge Opera Journal* 17/3 (2005), S. 271–301.

26 Vgl. Nalbach, S. 100 und Hall-Witt, S. 156. Für diesen Verlust war sicherlich auch Benelli verantwortlich, der 1824 nach einem kurzen Intermezzo in der Leitung des King’s Theatre unerwartet aus England flüchtete und Ebers mit unbezahlten Gagenforderungen sitzen ließ (vgl. Kapitel 5.1., Londoner Ausnahmeverträge).

vember und Januar, wobei die Mitglieder der Londoner Gesellschaft erst gegen Ostern wieder in die Stadt zurückkehrten. Damit verbesserte Laporte seine finanzielle Lage gegenüber seinem Vorgänger zusehends. Abgesehen von diesen Änderungen führte er am Höhepunkt der Season – im Mai und Juni – donnerstags so genannte „extra subscription nights“ ein, die Raum für zusätzliche Vorstellungen und damit Mehreinnahmen boten.²⁷

Diese Maßnahmen waren allerdings nicht nur auf die Intention einer Einnahmensteigerung zurückzuführen, sondern vielmehr auf eine zu diesem Zeitpunkt neu entstehende Konkurrenz. So engagierte das Theatre Royal Covent Garden 1835 die bereits gefeierte Maria Malibran für eine Aufführung von Bellinis *La Sonnambula* in englischer Sprache, was selbstverständlich „extended to all classes, all ranks, all professions“.²⁸ Zuvor war die Sängerin schon 1833 in einer englischen Adaption derselben Oper am Theatre Royal Drury Lane zu sehen gewesen.²⁹ Durch das Engagement der Primadonna entstand folglich eine unmittelbare Konkurrenz zur italienischen Oper im King's Theatre, dessen Season ebenfalls auf dem Engagement renommierter Sänger basierte. Die Tatsache, dass Laporte genau zu jener Zeit, in der Malibran in der „englischen“ Oper reüssierte neue Maßnahmen im Management setzte, zeigt folglich die Maßstäbe des Opernpublikums auf. Das Repertoire erweiterte sich unter Laporte um die Opern Donizettis und vor allem Bellinis³⁰, die direkt von Paris nach London – oft gemeinsam mit den jeweiligen Sängern – importiert wurden. Während Laportes Management kam es zu den Londoner Debüts der bestimmenden Mitglieder der „vieille garde“, die in Hinkunft den Londoner Opernbetrieb maßgeblich prägen sollten: Luigi Lablache (1830), Giovanni Battista Rubini (1831), Antonio Tamburini (1832), Giulia Grisi (1834), Fanny Persiani (1838) und Mario (1839). Auch in Bezug auf das Ballett, das noch immer eine tragende Rolle im King's Theatre einnahm, zeichnete Laporte für die Engagements von Fanny Elssler (Debüt 1833) und Fanny Cerito (Debüt 1840)

27 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 157–158.

28 María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo Merlin, *Memoirs of Madame Malibran*, Vol. 2, London 1840, S. 34–35. Ihr Debüt im King's Theatre beging Malibran bereits 1829 (vgl. ebda., S. 21–22).

29 Ebda., S. 126.

30 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 297–298.

verantwortlich, die ebenfalls über viele Jahre hinweg zu den Aushängeschildern des Theaters gehören sollten.

Große Schwierigkeiten bereiteten Laporte allerdings die Kabalen der Sänger, die sich maßgeblich auf die Spielplangestaltung auswirkten. Bei kurzfristigen Absagen von Starsängern, musste aufgrund eines Mangels ausreichend bekannter und damit für das Publikum als adäquater Ersatz fungierender Alternativen meistens auch das Programm geändert werden.³¹ Ein Opernabend in den 1830er- und 1840er-Jahren hatte ohnehin einen starken Pasticcio-Charakter, da er meist aus einzelnen Akten populärer Opern und einem nachfolgenden Ballett bestand.³² Dadurch wird offenkundig, dass die Namen der engagierten Sänger das eigentliche Interesse des Opernpublikums auf sich zogen – die Werke selbst können durch die offenbar geringe Bedeutung des dramatischen Zusammenhangs keinen maßgeblichen Ausschlag für einen Opernbesuch gegeben haben.

Trotz Laportes Reformen befand auch er sich in einer desaströsen finanziellen Situation, weshalb er sich 1835 den Anwalt Benjamin Lumley als Berater in finanziellen und rechtlichen Dingen zur Seite stellte. Trotzdem demonstrierten die Sänger mithilfe der englischen Aristokratie während Laportes Management mehrmals ihre Macht über den Manager.³³ Laportes Leitung ging 1842 abrupt durch dessen plötzlichen Tod zu Ende, bei dem sämtliche von ihm getroffenen Engagements durch ihre persönliche Bindung nichtig wurden. Lumley, der nunmehr als Manager des mittlerweile anlässlich der Krönung Victorias 1837 umbenannten Her Majesty's Theatre fungierte, hatte folglich die dringende Aufgabe sämtliche Engagements zu erneuern, da er nicht ohne Sänger in die neue Season starten konnte.³⁴ Die Erfahrungen, die Lumley als Assistent Laportes

31 Vgl. Anhang, Season 1841 HM.

32 In der Season 1841 wurde beispielsweise noch am Vortag der Vorstellung am 11. Mai Bellinis *La Straniera* angekündigt. Aufgrund einer Indisposition Tamburinis musste das Programm allerdings kurzfristig am Tag der Vorstellung auf Donizettis *Anna Bolena* geändert werden. Ähnliches lässt sich auch am 25. Mai beobachten. Die ursprünglich angekündigte Oper *Lelisir d'amore* wurde noch am Vorstellungstag aufgrund einer Indisposition Marios durch *Don Giovanni* ersetzt. Insgesamt sind in der Season 1841 acht derartige Änderungen überliefert (vgl. HL, GEN TS 319.24).

33 Ein Beispiel hierfür bildet der viel zitierte „Tamburini row“. Für eine genauere Beschreibung vgl. Kapitel 3, Publikum.

34 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 32–33.

gesammelt hatte, prägten seine Managementpolitik maßgeblich. Es lag ihm viel daran, die herrschende Vormachtstellung der „vieille garde“ zu brechen. Dies hatte 1847 letztlich die Eröffnung eines zweiten italienischen Opernhauses in London zur Folge. So begannen sich bereits 1846 die Zeichen zu häufen, dass die tragenden Sänger des Hauses Grisi, Persiani, Mario und Tamburini – der Bass Luigi Lablache verblieb als einziger am Her Majesty’s Theatre – unter der Führung des Dirigenten Michael Costa, die Eröffnung eines zweiten italienischen Opernhauses andachten, da sie mit Lumleys Führung, die ihnen ihrer Vorstellung nach nicht genügend Privilegien gewährte, nicht zufrieden waren.³⁵ 1847 kam es schließlich zunächst unter einer Managementkooperation zwischen dem Verleger Frederick Beale, Giuseppe Persiani und einem gewissen Galletti zur Eröffnung des Royal Italian Opera House Covent Garden, das durch eine vornehmlich werkorientierte Ästhetik eine Konkurrenz zum bereits etablierten Her Majesty’s Theatre formen wollte.³⁶

Lumley kann bis zu diesem Zeitpunkt durchaus ein finanziell erfolgreiches Management konstatiert werden, das ihm 1845 schließlich sogar den Kauf des Her Majesty’s Theatre ermöglichte.³⁷ Diese Situation brachte für Lumley, vor allem was die Reduktion von Kosten betraf, einige Vorteile mit sich. Der große Budgetposten der Miete konnte somit eingespart werden, wodurch sich die finanzielle Grundlage des Opernhauses wesentlich verbesserte. In den Seasons 1847 – der Eröffnungsseason der Royal Italian Opera Covent Garden – und 1848 gelang es ihm durch das Engagement der vom Londoner Opernpublikum bereits sehnsüchtig erwarteten „Swedish Nightingale“ Jenny Lind, eine stabile finanzielle Grundlage zu schaffen. Einen großen Anteil an der „Lind mania“³⁸ hatte sicherlich eine von Lumley gestartete Medienkampagne, die in regelmäßigen Abständen Gerüchte über die Ankunft der Sängerin streute und wieder

35 Dazu kommt, dass Lumley sich angeblich weigerte, eine Oper von Persianis Ehemann aufzuführen (vgl. Thomas Willert Beale, *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, Vol. 1, London 1890, S. 42–44).

36 Maßgeblich beteiligt an der Propagierung dieser werknahen Ausrichtung war auch der Kritiker Charles Gruneisen, der dementsprechend diese Intention auch in seinen Texten vertrat (vgl. u.a. Gruneisen, *The Opera and the Press*, London 1869).

37 Vgl. Nalbach, S. 105.

38 Henry Scott Holland; William Smith Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt. Her Early Life*, Vol. 2, London 1891, S. 81.

verwarf. Somit entstand bereits vor der tatsächlichen Anreise der Lind ein ungeheimer Hype um ihre Person.³⁹ Dennoch stellte die Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden für Lumley, trotz finanziell erfolgreicher Seasons, eine wesentliche Bedrohung seines Marktanteils dar: So waren ihm mit der „vielle garde“ nicht nur äußerst prominente Sänger abhanden gekommen, sondern mit Michael Costa auch ein renommierter Musical Director, der zudem noch große Teile des Orchesters des Her Majesty's Theatres überzeugen konnte, zur Royal Italian Opera Covent Garden zu wechseln.⁴⁰ Zudem unterschied sich die Spielplangestaltung der beiden italienischen Opernhäuser nicht maßgeblich. An beiden Häusern wurde vornehmlich italienische Oper, teilweise in Pasticcio-Form, gefolgt von einem Ballett gegeben. Beide Opernhäuser basierten nach wie vor – obwohl von Gruneisen anders kommuniziert – auf den Namen renommierter Sänger, die damit gleichzeitig als Träger des Repertoires fungierten. Somit ließ sich zunächst kein Alleinstellungsmerkmal an einem der beiden Häuser ausmachen.

Die Auswirkungen der Eröffnung eines zweiten italienischen Opernhauses waren erheblich. So standen sich nunmehr auf dem relativ elitären und nicht massentauglichen Markt der italienischen Oper zwei ähnlich ausgerichtete Unternehmen gegenüber, die ihrerseits auf keine stabile finanzielle Grundlage zurückgreifen konnten. Gleichzeitig konnte diese Konkurrenz von den Sängern zu ihren Gunsten verwendet werden, um ihre Gagen weiter in die Höhe zu treiben. Eine gleichzeitige Existenz zweier italienischer Opernhäuser konnte rational betrachtet nur schwer funktionieren. Lumley hatte selbstverständlich den Vorteil, dass er sich in den letzten Jahren vor der Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden bereits kleine Gewinne erarbeiten konnte. Dieses finanzielle Polster verringerte sich durch den Rücktritt Jenny Linds von der Opernbühne 1849 sukzessive. Zudem fungierte ab 1848 Frederick Gye als Manager der Royal Italian Opera Covent Garden, der durch seinen familiären Hintergrund bereits

39 Vgl. Lumley, *Reminiscences of the Opera*, London 1864, S. 164–165.

40 Vgl. u.a. *The Muscial World* 22 (1847), S. 533. Dabei handelte es sich zum Teil auch um eine persönliche Affäre zwischen Costa und Lumley. Letzterer war nicht bereit den Forderungen des Musical Directors nach einer Gagenerhöhung und garantierten Kompositionsaufträgen nachzukommen. Als Nachfolger Michael Costas im Amt des Musical Directors wurde Michael William Balfe ernannt (vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 133–134).

über Management Erfahrung im Londoner Musikleben verfügte⁴¹ und die Royal Italian Opera Covent Garden bis 1878 höchst erfolgreich leitete.

Gye hatte, im Gegensatz zu Lumley, den Vorteil, dass ihm ein relativ stabiles Ensemble an Starsängern zur Verfügung stand, das sich beim Londoner Publikum bereits einen Namen gemacht hatte. Lumley musste sich hingegen jede Season um neue Sänger bemühen, die, wenn es sich ausschließlich um mit dem Renommee der Sänger der Royal Italian Opera Covent Garden vergleichbare Neuengagements gehandelt hätte, nicht finanzierbar gewesen wären. Schließlich war in ganz Europa bekannt, dass in London für Sänger finanziell attraktive Engagements lukrierbar waren – dies blieb auf die Höhe der Gagen nicht ohne Auswirkung. Damit kann die Tatsache, dass Lumley sich in seinen Engagements auf einzelne Stars beschränkte, nur als eine ökonomische Entscheidung angesehen werden.⁴²

Unter Lumleys Management erweiterte sich der Spielplan des Her Majesty's Theatre um die Opern Giuseppe Verdis, der zu dieser Zeit begann erste Erfolge in Kontinentaleuropa zu feiern: So wurden *Ernani* (1845), *Nabucco*⁴³ und *I Lombardi* (1846), *I due Foscari* (1847), *Attila* (1848), *La traviata* (1856) und *Luisa Miller* (1858) erstaufgeführt,⁴⁴ wobei es in diesem Zusammenhang mit *I masnadieri* (1847) auch zu einer Auftragskomposition für das Her Majesty's Theatre kam, die aber beim Publikum keinen Erfolg hatte.⁴⁵

Dennoch hatte Lumley, wie auch Gye, in weiterer Folge mit immer massiver werdenden finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, die in den Jahren 1849 und 1851 sogar in Verhandlungen über eine Zusammenlegung der beiden Opernhäuser mündeten, schließlich aber scheiterten.⁴⁶ Das Konkurrenzver-

41 Frederick Gye sammelte bereits im Management der Vauxhall Concerts Erfahrungen, das er von seinem Vater übernommen hatte (vgl. Ringel, *Opera in 'The Donizettian Dark Ages'*, S. 19).

42 Ringel sieht diesen Aspekt als eindeutige Ausrichtungsentscheidung (vgl. Ringel, *Donizettian Dark Ages*, S. 26).

43 Aus Zensurgründen wurde der Titel bei der Londoner Aufführung in *Nino* geändert (vgl. dazu Roberta Montemorra Marvin, *The Censorship of Verdi's Operas in Victorian London*, in: *Music and Letters* 82 (2001), S. 582–610).

44 Vgl. dazu Marvin, *Censorship of Verdi's Operas*, S. 607.

45 Lumley sah den Grund in einer mangelnden Fokussierung der Komposition auf Jenny Lind (vgl. *Reminiscences*, S. 93).

46 Vgl. Ringel, *Donizettian Dark Ages*, S. 26.

hältnis kumulierte 1852 in einem Streit der beiden Manager um die Sängerin Johanna Wagner, auf deren Engagement vor allem Lumley angewiesen war.⁴⁷ Die immer aussichtslosere finanzielle Situation Lumleys wurde schließlich durch das Einspringen eines aristokratischen Unterstützerkomitees, an dem auch Lord Ward beteiligt war, aufgefangen⁴⁸ – nichtsdestotrotz musste das Her Majesty's Theatre ab der Season 1853 geschlossen bleiben.⁴⁹ Somit befand sich die Royal Italian Opera Covent Garden unter dem Management Frederick Gyes nach dem Verlust des unmittelbaren Konkurrenten in einer Monopolstellung. Zudem hatte Gye bereits 1849 begonnen, Werke französischer Komponisten, wie Charles Gounod, Jacques Fromental Halévy vor allem aber Giacomo Meyerbeer, als italienische Adaptionen aufzuführen, wodurch er ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zum Her Majesty's Theatre kreierte.⁵⁰ Das Ballett spielte in Gyes Spielplan zunehmend eine geringere Rolle als im Her Majesty's Theatre, da damit naturgemäß hohe Kosten verbunden waren. Trotzdem sind noch in den 1850er-Jahren regelmäßige Aufführungen von Balletten im Anschluss an Opernvorstellungen feststellbar.⁵¹

Gyes Erfolg mit der Royal Italian Opera Covent Garden wurde 1856 abrupt durch einen Brand unterbrochen – das gesamte Haus wurde dabei vollständig

47 Vgl. Kapitel 5.3, Londoner Opernprozesse.

48 Wie Lumley beschreibt, hatte Lord Ward, der spätere Earl of Dudley, bei der Unterstützung des Her Majesty's Theatre hauptsächlich repräsentative Interessen: „His Lordship's pecuniary interest in the maintenance of the Opera, as the holder of valuable property boxes, had probably less influence in prompting him to this course than his laudable ambition to enact the part of a munificent patron of art“ (Lumley, *The Earl of Dudley, Mr. Lumley, and Her Majesty's Theatre. A Narrative of Facts*, London 1863, S. 5–6).

49 Vgl. Nalbach, S. 109. Der Grund für das jahrelange Schließen des Her Majesty's Theatre ist vor allem in den Streitigkeiten zwischen Lumley und Lord Ward über das Management des Theaters zu finden (vgl. Benjamin Lumley, *The Earl of Dudley, Mr. Lumley, and Her Majesty's Theatre. A Narrative of Facts*). Zudem soll Lumley 1852 auch Sängern des Théâtre Italien – er war von 1850 bis 1852 Direktor des Pariser Opernhauses – Gagenzahlungen schuldig geblieben sein. Dieses Versäumnis brachte ihm auch in Frankreich einen Prozess ein (vgl. *Süd-deutsche Musik-Zeitung* 1 (1852), S. 96).

50 Vgl. Dideriksen; Ringel, *Frederick Gye*, S. 13. Hier findet sich eine Übersicht über alle Opern, die unter Gye ihre englische Erstaufführung erlebten. Die Aufführungen von italienischen Adaptionen französischer Opern stehen im Zusammenhang mit dem Engagement von Pauline Viardot-García (vgl. Kapitel 5.4).

51 Vgl. Anhang, Seasons RIO 1847, 1852 und 1855 und Ringel, *Donizettian Dark Ages*, S. 35.

zerstört –, was Benjamin Lumley veranlasste einen weiteren Versuch mit einer italienische Opernseason am Her Majesty's Theatre zu starten. Wenig überraschend ergab sich aufgrund der gegenüber Lord Ward entstehenden Verbindlichkeiten wiederum eine prekäre finanzielle Situation für Lumley, wobei seine Mittel nicht einmal mehr ausreichten, um die monatliche Miete zu zahlen.⁵² Das bedeutete 1858 das endgültige Ende seiner Karriere als Londoner Opernmanager. In der Zwischenzeit gelang es Gye durch die Aufnahme von Krediten die Royal Italian Opera Covent Garden wieder aufzubauen und das Haus 1858 erneut zu eröffnen.⁵³ Die durch die Kreditaufnahme entstehenden Verbindlichkeiten stellten gerade für seine Liquidität in den Anfangsjahren einen wesentlichen Risikofaktor dar, wobei er teilweise nicht einmal in der Lage war, die vereinbarten Zinsen zu zahlen.⁵⁴

Nach einer zweijährigen Pause eröffnete das Her Majesty's Theatre 1860 erneut mit dem bekannten Londoner Unternehmer E. T. Smith als neuem Pächter, der allerdings von Beginn an das Management James Henry Mapleson überließ.⁵⁵ Smith befand sich durch Spekulationsgeschäfte außerhalb des Theaters 1861 ebenfalls in einer schlechten finanziellen Situation, was Frederick Gye zu nutzen wusste. Um seine Chancen auf ein Monopol der italienischen Oper zu vergrößern, bot er Smith 2250 Pfund an, wenn dieser – der Fall trat tatsächlich ein – das Her Majesty's Theatre in der Season 1861 nicht eröffnen würde.⁵⁶ Smith zog sich daraufhin aus dem italienischen Operngeschäft zurück und überließ Mapleson das Feld.

James Henry Mapleson hatte das Opernmanagement, im Gegensatz zu Frederick Gye, vordergründig aus einer musikpraktischen Perspektive kennen-

52 Vgl. u.a. Lumley, *The Earl of Dudley*, S. 19.

53 Dabei garantierte er allen Käufern, die in einen Anteil am Theater in der Höhe von 5000 Pfund erwarben, eine Box an Subskriptions-Abenden für die Dauer von zwölf Jahren. Für eine Beteiligung in der Höhe von 1000 Pfund bekam man immerhin einen „stall“ für die gleiche Dauer. Zusätzlich wurde die Kreditsumme mit 5 bis 10 Prozent p. a. verzinst (vgl. Ringel, *Donizettian Dark Ages*, S. 81).

54 Vgl. ebda., S. 82–83.

55 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 163.

56 Vgl. Ringel, *Dark Ages*, S. 27. Nalbach gibt hier mit Bezugnahme auf die Memoiren Maplesons die Summe von 4000 Pfund an, was aber in Anbetracht der detaillierten Aufzeichnungen in den Tagebüchern Frederick Gyes, auf die sich Ringel bezieht, unwahrscheinlich ist (vgl. Nalbach, S. 111 und James Henry Mapleson, *The Mapleson Memoirs 1848–1888*, Vol. 1, London 1888, S. 33).

gelernt. So wirkte Mapleson bereits als Violinist in den Orchestern des Her Majesty's Theatre und der Royal Italian Opera Covent Garden mit und versuchte sich später – wenig erfolgreich – als Sänger.⁵⁷ Zudem konnte er durch seine Tätigkeit als ausführender Manager unter Smith zahlreiche Kontakte zu Künstlern akquirieren, die ihm schließlich beim Ausscheiden Smiths aus dem Management zu Gute kamen: Unter diesen Kontakten fand sich beispielsweise der Dirigent Luigi Arditi, der nun als Musical Director des Her Majesty's Theatre fungieren sollte.⁵⁸

Erneut entstand zwischen Gye und Mapleson, wie auch schon zwischen Gye und Lumley, eine intensive Opposition, die eine „Rückkehr“, wie Gruneisen meinte, zum „star system“ zur Folge hatte.⁵⁹ Allerdings kann, wenn man die Entwicklung des Londoner Opernwesens seit der Gründung der Royal Italian Opera Covent Garden betrachtet, nie von einer wirklichen Abkehr von einem prominenten Sängerwesen gesprochen werden. Die Beschreibung Gruneisens kann lediglich als eine Wunschvorstellung seinerseits angesehen werden, da er ansonsten seine Intention die Royal Italian Opera Covent Garden als werkorientiertes Haus positionieren zu wollen, nicht legitimieren hätte können. Zudem beschränkten sich die in beiden Opernhäusern gegebenen Werke – vornehmlich aufgrund eines Mangels an für den Londoner Markt interessanten Kompositionen⁶⁰ – auf ein relativ konsistentes Repertoire, bestehend aus den Werken Donizettis, Bellinis, Verdis und Meyerbeers.⁶¹ Gleichmaßen fungierten die an das jeweilige Haus engagierten Sänger als wichtige Differenzierungsmerkmale gegenüber dem Konkurrenten, wie ein im Satiremagazin *Punch* publizierter „Operatic Eclogue“ zeigt. Dabei handelt es sich um ein fiktives Streitgespräch zwischen Mapleson und Gye über die Tatsache, wer denn die besseren Sänger zur Verfügung habe.⁶² Tatsächlich basierte Maplesons Unternehmung hauptsächlich auf Therese Tietjens als Primadonna – alternierend mit Christine Nilsson und Ilma de Murska – wogegen die Royal Italian Opera Covent Garden Adelina

57 Vgl. Ringel, *Dark Ages*, S. 21–22.

58 Vgl. ebda., S. 27.

59 Vgl. Gruneisen, *The Opera and the Press*, London 1869, S. 45.

60 Vgl. u.a. Kapitel 3, Publikum.

61 Vgl. u.a. Ringel, *Dark Ages*, S. 65.

62 Vgl. *Punch* 44 (1863), S. 148.

Patti oder Pauline Lucca aufzubieten hatte. Bei den Tenören konnte Gye auf Mario und Enrico Tamberlik zurückgreifen, wogegen Mapleson zunächst Antonio Giuglini und dann Pietro Mongini engagierte.⁶³ Wie Eduard Hanslick 1862 feststellte, hatte folglich „Coventgarden, das in besseren Geschäften und in größerem Ansehen steht, [...] mehr Sterne und ein geordnetes Planetensystem; Her Majesty’s wenig Sterne bei überdies dunklerem und unverlässlichem Himmel“.⁶⁴

Dennoch lässt sich anhand dieser Äußerung ersehen, dass die Sänger nach wie vor als tragende Säulen der italienischen Opernhäuser Londons fungierten. Frederick Gye machte 1862 beispielsweise Versuche, Maplesons Aushängeschild Tietjens durch ein lukratives Gagenangebot vom Her Majesty’s Theatre abzuwerben. Für Mapleson hätte dies schwerwiegende Folgen, wenn nicht sogar den Ruin seines Hauses bedeutet.⁶⁵ Die Finanzierung des eigenen Betriebs stand nach wie vor auf der Tagesordnung beider Opernmanager, wobei Gye sich bei der Aufnahme von Krediten wesentlich geschäftstüchtiger als Mapleson erwies, der sich nahezu am Ende jeder Season kurz vor dem Bankrott befand.⁶⁶

Genau diese prekäre finanzielle Lage mag unter Umständen auch dazu geführt haben, dass Mapleson bei der Feuerversicherung des Theaters sparte. Zwar war das Gebäude selbst durch den Earl of Dudley versichert, die Requisiten und Bühnenbilder des Theaters allerdings nicht. Besonders pikant mutet in diesem Zusammenhang der Umstand an, dass Mapleson 1867 kurz vor dem Brand im Her Majesty’s Theatre sehr wohl über eine derartige Versicherung nachgedacht hatte, den Abschluss aber verschob.⁶⁷ Somit musste Mapleson bei der vollständigen Zerstörung des Her Majesty’s Theatre durch den folgenschweren Brand wesentliche Verluste aufgrund der nicht abgeschlossenen Versicherung hinnehmen – ein unmittelbarer Neustart einer italienischen Opernseason war somit undenkbar.

63 Vgl. Ringel, *Dark Ages*, S. 37.

64 Vgl. Eduard Hanslick, *Musikalisches aus London V. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, hg. von Dietmar Strauss, Bd. I/6, u.a. Wien 2008, S. 120.

65 Vgl. James Henry Mapleson, *The Mapleson Memoirs 1848–1888*, Vol. 1, London 1888, S. 41–42.

66 Matthew Ringel stellt die ökonomische Situation der beiden Opernmanager in den 1860er-Jahren detailliert dar (vgl. *Donizettian Dark Ages*, S. 78–113).

67 Vgl. *Mapleson Memoirs*, Vol. 1, S. 107–108.

In Anbetracht der Situation scheint es nur plausibel, dass sich Mapleson zunächst gegen einen Wiederaufbau des Her Majesty's Theatre entschied und an anderer Stelle sein Glück im Londoner Opernmanagement suchte. So wagte er, nach einer Season am Theatre Royal Drury Lane 1868, im Jahr 1869 in einer Managementkooperation mit Frederick Gye den Versuch das Royal Italian Opera House Covent Garden zu managen, was allerdings scheiterte. Mapleson war fortin hauptsächlich als Manager am Theatre Royal Drury Lane auf dem Gebiet der „englischen“ Oper tätig.

Die Zerstörung des Her Majesty's Theatre 1867 kann daher als eine prägende Entwicklung für den italienischen Opernbetrieb Londons gesehen werden. Nach einem 20 Jahre andauernden Konkurrenzkampf, der durch seine starke Marktorientierung das Londoner Opernsystem formte, hatte nun Frederick Gye das uneingeschränkte Monopol auf dem Markt der italienischen Oper Londons inne und etablierte die Royal Italian Opera Covent Garden bis zu seinem Tod 1878 zum führenden italienischen Opernhaus Londons.

Neben den unterschiedlichen Strategien der einzelnen Londoner Opernmanager und den sich ständig verändernden Konkurrenzverhältnissen verfügte auch das Publikum der italienischen Opernhäuser über eine wesentliche Rolle im System. Deshalb soll im folgenden Kapitel, vor dem Hintergrund des hier gegebenen historischen Überblicks, eine differenzierte Charakterisierung des Londoner Opernpublikums vorgenommen werden. Schließlich war die Geschäftspolitik der Londoner Opernmanager maßgeblich von den Vorlieben und Wünschen des italienischen Opernpublikums abhängig, das durch den Erwerb von Tickets und Subskriptionen zugleich die wichtigste Einnahmequelle darstellte.

3 Das Publikum

Die Frage, wer in die Oper ging, ist nicht nur für das Operngeschäft an sich, sondern auch für alle Bestandteile desselben eine essentielle Frage, die dementsprechend zahlreiche Implikationen auf die Ausrichtung des Betriebs selbst mit sich bringt. Der Einfluss des Publikums ist gerade im Londoner Opernwesen des 19. Jahrhunderts ein großer, weshalb die Frage nach dem Publikum in dieser Arbeit als Basis für die nachfolgenden Betrachtungen zum Sängerwesen fungieren soll. Im Gegensatz zu den Opernhäusern Kontinentaleuropas konnten die Londoner Opernmanager nicht auf Subventionen zurückgreifen, sondern mussten die erforderlichen Gelder durch private Finanzierungsmaßnahmen selbst aufstellen.¹ In vielen Fällen wurde hierbei Unterstützung bei Anspruchsgruppen des Opernhauses gesucht, was dementsprechend im Eingehen von finanziellen Verbindlichkeiten gegenüber aristokratischen Unterstützern des Theaters mündete.² Dass die Aristokratie zusätzlich zu ihrer finanziellen Verbindung mit dem Opernhaus auch das Publikum ausmachte und dementsprechend auch über das Engagement von Sängern bestimmen wollte, machte sie zu einer wesentlichen, den Londoner Opernbetrieb konstituierenden Gruppe. Aufgrund der ökonomischen Abhängigkeit der Londoner Opernmanager von ihrem Publikum und allfälligen daraus entstammenden Unterstützern ist es naheliegend, dass sämtliche Entscheidungen des Managers als Konsequenz der ökonomischen Marktmechanismen Angebot und Nachfrage verstanden werden können, an denen das Publikum einen wesentlichen Anteil hatte. In weiterer Folge sollen nun vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungslage einerseits die Zusammensetzung des Publikums der italienischen Oper im London des 19. Jahrhunderts geklärt werden sowie andererseits die daraus entstehenden Implikationen auf den Londoner Opernbetrieb abgeleitet werden.

Eine direkte Beschäftigung mit dem Publikum der italienischen Oper Londons gab es in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher noch nicht, wo-

1 Vgl. u.a. Lumley, *Reminiscences*, S. 2.

2 Vgl. John Ebers, *Seven Years of the King's Theatre*, S. 40–42. Wie Ebers' Ausführungen zeigen, war die aristokratische Einmischung in das tägliche Operngeschäft vor allem bis in die 1830er-Jahre sehr intensiv.

durch der Themenbereich sich als Betätigungsfeld für Historiker öffnete. Gerade in den letzten Jahren sind einige Publikationen zur Frage des Londoner Opernpublikums entstanden. In diesem Zusammenhang sind die Aufsätze Sven Oliver Müllers³ und das auf einer detaillierten Quellenrecherche basierende Buch Jennifer Hall-Witts⁴ zu nennen, die allerdings zu unterschiedlichen Ergebnissen im Hinblick auf die Frage nach der Konstitution des Londoner Opernpublikums kommen.

Müller geht davon aus, dass die italienische Oper Londons von vielfältigen Schichten der Gesellschaft frequentierte wurde, die von der gesellschaftlichen Unterschicht über das Bürgertum, bis hin zur Aristokratie reichten. „Die Oper repräsentierte und generierte“, Müller zufolge, „gleichzeitig sozialen Status, kulturelle Verhaltensmuster und politische Ungleichheit“.⁵ Zu diesem Schluss kommt er über eine Analyse des Hörverhaltens in den Londoner und in den kontinentaleuropäischen Opernhäusern, das sich im Laufe des Jahrhunderts von einer Missachtung der Musik zu einem konzentrierten Zuhören gewandelt haben soll, wobei das konzentrierte Zuhören des Londoner Publikums bei den Opern Richard Wagners eine Argumentationsgrundlage Müllers bildet.⁶ Des Weiteren ließe sich Müller zufolge „der Sitzplan des Opernhauses [...] als Karte zur Deutung des sozialen Labyrinthes der Londoner Gesellschaft lesen“:⁷ Im Pit – dem Parkett – hielten sich seinem Vernehmen nach vornehmlich sozial

3 Vgl. Sven Oliver Müller, *Distinktion, Demonstration und Disziplinierung. Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37/2 (2006), S. 167–187 und Müller, *Saalschlachten. Ausschreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hgg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, München 2008, S. 160–176.

4 Jennifer Hall-Witt, *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780–1880*, Dartmouth 2007 (Becoming Modern: New Nineteenth Century Studies).

5 Müller, *Distinktion, Demonstration und Disziplinierung*, S. 168.

6 Vgl. ebda., S. 183. In diesem Zusammenhang kommt es an einer Stelle zu einer Fehlinterpretation von Rezensionen des *Rings des Nibelungen* (HM 1882) und des *Lohengrin* (RIO 1875). Müller verwendet die Zitate in beiden Fällen, um eine Änderung des Publikumsverhaltens zum reinen Zuhören zu veranschaulichen. In beiden Vorstellungen gibt es aber, den Auszügen aus den Rezensionen zufolge, Szenenapplaus, der allerdings nicht in der Werkkonzeption Wagners vorgesehen ist.

7 Ebda., S. 172.

niedrigere Schichten auf, weshalb die Plätze in den angrenzenden Stalls⁸ beim Publikum nicht sehr begehrt waren.⁹ Seine Argumentation stützt sich vor allem auf die Auswertung von zeitgenössischen, englischen Zeitungskritiken, was im Sinne einer Quellenkritik eine profunde Hintergrundrecherche erfordert. Letzteres lässt sich in den Belegen Müllers allerdings nur bedingt erkennen, wie in weiterer Folge veranschaulicht werden wird.

Äußerst augenfällig tritt dies in einem Zitat zutage, mit dem er das Desinteresse des Opernpublikums für das Werk darstellen möchte und dabei feststellt, dass sich in der Rezension „keine Zeile [...] über die musikalischen Qualitäten des Abends oder die obskure Oper *Zord*“ fände.¹⁰ Müller erkennt zwar den Titel der Oper als „obskur“, kommt aber offenbar nicht darauf seine Transkription zu hinterfragen. So stellt sich nämlich heraus, dass es sich bei *Zord* um eine – aus Zensurgründen – unter dem Titel *Zora* aufgeführte Version von Rossinis *Mosé in Egitto* handelte, was durch eine grundlegende Recherche herauszufinden gewesen wäre.¹¹ Zusätzlich zur mangelhaften Recherche zeigt die Art und Weise der Argumentation Müllers auf, dass bei einer Betrachtung des Opernpublikums die Werke keinerlei Beachtung finden und daher, seiner Ansicht nach, für den Argumentationsprozess unerheblich seien. Diese Negierung des Spielplans zeigt sich auch in seiner Feststellung, dass die helle Beleuchtung der Opernhäuser lediglich dazu diene, um zu sehen und gesehen zu werden, was bis zu einem gewissen Grad sicherlich nicht von der Hand zu weisen ist.¹² Dass die Beleuchtung des Opernhauses aber auch das Lesen der Libretti erleichterte, was für ein rudimentäres Verständnis der Oper, oder zumindest für den Ablauf des Abends, von großer Notwendigkeit war¹³, scheint für Müllers Argumentation

8 Darunter verstand man einzeln verkaufte Plätze mit Rücklehnen im Gegensatz zu den unbelehnten Holzbänken des Pit.

9 Müller, *Distinktion*, S. 172–173.

10 Ebda., S. 171.

11 Vgl. u.a. *The Musical World* 25 (1851), S. 332. Zudem trägt die gegenüber Rossinis Original umbenannte Titelfigur des Stücks ebenfalls den Namen Zora.

12 Vgl. Müller, *Distinktion*, S. 171.

13 Libretti dienten neben einem Verfolgen der textlichen Grundlage einer Oper auch dazu, sich die Höhepunkte eines Stücks zu vergegenwärtigen. So findet sich in einigen Libretti der Royal Italian Opera Covent Garden und des Her Majesty's Theatre auf der ersten Seite, unter der Besetzungsangabe, eine Übersicht der „Highlights“ der Oper.

keine wesentliche Bedeutung zu haben. Auch dass „außer einigen Gelehrten und Kaufleuten [...] dort [in England] kein Mensch Italienisch“¹⁴ verstand, was das Verfolgen der englischen Übersetzung in den Libretti unabdinglich machte, findet bei Müller keine Erwähnung, da dieser Sachverhalt für das Verständnis der Publikumszusammensetzung für seine Argumentation keine weitere Rolle spielt.

Eine ähnliche Negation des Werkaspekts¹⁵, verbunden mit einer mangelnden kritischen Beschäftigung mit den Quellen, lässt sich auch in Hinblick auf die von ihm konstatierte „Karte zur Deutung des sozialen Labyrinth“ feststellen. Seine Annahme, dass das Pit von gesellschaftlich niederen Schichten frequentiert wurde, ist schlichtweg falsch. Die Quelle aus dem Jahr 1829, die Müller als Beleg anführt¹⁶, hält einer derartigen Interpretation in mehrfacher Hinsicht nicht stand: Einerseits beschreibt sie zwar, dass das Pit von schlecht gekleideten Zuschauern bevölkert wurde, gibt aber gleichzeitig zu, dass diese Situation möglicherweise vom Management herbeigeführt wurde („whether the manager fills the pit of the Opera with orders“). Gleichzeitig gibt diese Beschreibung keinerlei Aufschluss über die soziale Schichtzugehörigkeit des schlecht gekleideten Publikums im Pit. Die nachfolgende Äußerung der Rezension in Bezug auf den

14 Eduard Hanslick, *Musikalisches aus London IV. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, hg. von Dietmar Strauss, Bd. I/6, u.a. Wien 2008, S. 118.

15 Eine weitere Konsequenz der Nichteinbeziehung des Spielplanes zeigt auch die Annahme Müllers, wonach das Zuspätkommen der Aristokratie zu den Opernvorstellungen eine reine Statusdemonstration sei. Dass allerdings das aristokratische Interesse gerade in der ersten Hälfte des Jahrhunderts dem – zwischen den Akten der Oper oder nach der Oper – aufgeführten „fashionable“ Ballett galt, wird in die Betrachtungen nicht miteinbezogen (vgl. Müller, *Distinktion*, S. 173).

16 „The Performance of *La Donna del Lago* was quiet [...] disgraceful to the Establishment. [...] Whether the manager fills the pit of the Opera with orders, or not, we cannot say: but we never saw such a collection of odd looking and ill dressed people assembled together [...] vulgar looking men in old black stocks, dirty neck cloths, muddy boots, drab trousers, yellow waistcoats, and greasy *casquettes*, and a mob of ill-dressed and dowdy women, fill the pit nightly, after they have squeezed themselves into it by means of shoving, elbowing, oaths and blows. This should really be reformed. If the Operahouse once loses its aristocratic character, its occupation is gone. Fashionable people will not sit in an atmosphere of orange-peel and city-dust, or be squeezed between a fat citizen and his apprentice or shop man, or a female dealer in tallow candles from the Borough, who has engaged to *chaperon* a tribe of millions“ (*Cuttings from Newspapers*, Vol. 3, zitiert nach: Müller, *Distinktion*, S. 174).

„fat citizen“ oder den „shop man“ im Pit ist durch den Wortlaut als hypothetische Überspitzung erkennbar, die klar nicht mit der Realität korrespondierte, sondern lediglich polemisch überspitzt vor derartigen Zuständen warnt.

Dass sich tatsächlich schlecht gekleidete Zuseher im Pit des King's Theatre befunden haben, zeigt allerdings auch ein im *Metropolitan* veröffentlichter Prospectus:

Under the late systems of management, all the performers, chorus and *corps du ballet*, together with many of the servants, workmen, and others attending upon the house, claimed and received orders for admission to the pit and gallery; – these orders, being vended at a low price, were the principal cause of that shameful and disreputable deterioration which has of the late years been but too evident in the character of the audience frequenting the pit of the King's Theatre.¹⁷

Demzufolge bestand für das Personal des King's Theatre die Möglichkeit Tickets für das Pit zu reduzierten Preisen zu erwerben, was einerseits die Beobachtung der von Müller angeführten Kritik bestätigt, andererseits aber nicht gleichzeitig als ein Indiz für ein sozial durchmischtes Opernpublikum gelten kann. Schließlich wird diese Tatsache, sowohl im Prospectus als auch in der von Müller zitierten Rezension kritisch bemerkt, was langfristig sicherlich Konsequenzen erforderte. Zudem war das Pit nicht zwangsläufig negativ konnotiert und in keinem Fall ist eine, wie Müller meint,¹⁸ strikte Trennung zwischen dem aristokratischen Publikum der Boxes und dem bürgerlichen Publikum des Pit vorstellbar, wenn man sich eine Beschreibung eines typischen Opernabends in der *Belle Assemblée*, einem Modemagazin, das vornehmlich eine wohlhabende, aristokratische Klientele als Zielgruppe hatte,¹⁹ ansieht: Unter dem Titel *Calamities of the Opera* beschreibt eine fiktive, vermutlich aristokratische, und damit der Zielgruppe des Magazins entsprechende, junge Lady einen Besuch zur Eröffnung der Season im King's Theatre.²⁰ Daraus geht einerseits hervor, dass ein

17 *The Metropolitan* 2 (1831), S. 19–22.

18 Vgl. Müller, *Distinktion*, S. 172.

19 Vgl. Margaret Beetham, *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine 1800–1914*, London 1996, S. 27.

20 Vgl. *La Belle Assemblée* 15 (1832), S. 129.

Großteil des aristokratischen Publikums nicht ausschließlich an der aufgeführten Oper Interesse hatte, sondern mehr um soziale Kontakte bemüht war, und dass es andererseits sehr wohl modische, musikalisch-performative Highlights des Abends, in Form des Balletts, bestimmter Arien, oder gewisser Sänger, gab. Um das Ballett zu sehen, begibt sich die aristokratische Protagonistin in das Pit, da sie sich hier einen guten Blick auf die Bühne verspricht, wobei ihre Ambitionen allerdings enttäuscht werden:

I had scarcely seated myself, however, when the sort of gentleman rose, and who should take his place but Sir Thomas Titan, who is seven feet high, and wide in proportion. I shifted my seat of course, and unfortunately found myself next to Mr. Scentsh, who indulges in perfume to a degree that obliged me to retreat to the further corner of the pit.²¹

Obwohl es sich bei dem im *Belle Assemblée* abgedruckten Bericht, wie die Namen der Protagonisten erahnen lassen, um reine Fiktion handelt, kann davon ausgegangen werden, dass sich auch im Pit regelmäßig ein Teil des aristokratischen Publikums aufhielt. Die Veröffentlichung einer derartigen Geschichte wäre ansonsten nämlich nur bedingt sinnvoll. Schließlich mokiert man sich hier nicht über das Vorhandensein gesellschaftlicher Unterschichten, sondern vornehmlich über die zahlreichen sozialen Verpflichtungen, mit denen ein Opernbesuch verbunden war. So verhindern eben jene Verpflichtungen und Konversationen partiell das Verfolgen des Geschehens auf der Bühne, wobei sich die Protagonistin mit dem Ausgang des Abends schließlich nicht unzufrieden zeigt: „However, as it was a new one [eine neue Season], I felt some satisfaction at having seen even *that* – the first night!“²². Ferner bildet diese fiktive Schilderung eines Opernabends in den 1830er-Jahren auch ein Indiz für den Fokus des Publikums, das eben nicht, wie Müller behauptet, ein völliges Desinteresse für die Aufführung zeigte.²³ Da die Namen von Künstlern wie Winter, Lablache, Méric und Mariani genannt werden, die Erzählerin ein Faible für das Ballett

21 *La Belle Assemblée* 15 (1832), S. 129.

22 Ebda.

23 Vgl. Müller, *Distinktion*, S. 171. Müller gibt zwar zu, dass die Musik möglicherweise doch eine Rolle gespielt haben könnte, führt aber an, dass „die Nähe von Kunst und Unterhaltung, von Hoch- und Alltagskultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fließend“ sei. Tatsächlich ist im 19. Jahrhundert eine derartige Trennung inexistent.

hatte²⁴ und bedauert wurde, dass man aufgrund der Konversationstätigkeit „lost one or two of the finest airs in the opera“, kann ein gewisses Interesse für das auf der Bühne stattfindende Spektakel nicht negiert werden. Dieses Interesse darf allerdings nicht als eine ganzheitliche Rezeption der aufgeführten Werke missverstanden werden, tatsächlich galt es nur einigen Highlights sowie den Darstellern.²⁵

Als ein weiteres Ausschlusskriterium für ein bürgerliches und weniger wohlhabendes Publikum können die hohen Eintrittspreise der italienischen Oper gelten, die auch in ausländischen Berichten moniert wurden:

In London erfreut sich kein Theater irgend einer Zubeuße. Daher die hohen Preise der Plätze, zumal in der italienischen Oper: Logenplätze sind einzeln gar nicht zu bekommen, indem alle Logen (boxes) von reichen Familien auf die Dauer der Season gemiethet sind, ein Platz in denselben kommt für jede Vorstellung auf eine Guinee (über 7 Thaler) zu stehen. Derjenige, welcher keine Loge nehmen konnte und keine Bekannte hat, die ihm einen Platz in denselben abtreten, muß sich mit dem Parterre (pit) oder der obersten Galerie begnügen. Im erstern kostet ein Platz eine halbe Guinee und ist jeder gehalten in full dress, in Ballanzug, die Damen ohne Hut, Mantel u. f. f., zu erscheinen. Auf der obersten Galerie, dem letzten Platze, kostet das Billet immer noch zwei Thaler.²⁶

Neben den hohen Preisen lässt sich zudem aus diesem Auszug ersehen, dass die Galerie ein noch geringeres Ansehen als das Pit genoss. Für ersteres musste man in adäquater Kleidung erscheinen, die auch beim Eintritt in das Theater streng kontrolliert wurde, was darauf hinweist, dass, wenn tatsächlich niedrigere Gesellschaftsschichten die italienische Oper besucht hätten, diese nicht im Pit, sondern

24 Die Vorliebe für das Ballett an einem Opernabend entsprach im Übrigen ganz dem Geschmack in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. u.a. *The Literary Gazette* (1837), S. 148 oder Lumley, *Reminiscences*, S. 17).

25 Wenn man davon ausgeht, dass der dramatische Handlungszusammenhang einer Oper oder eines Balletts für die Rezeption wesentlich ist, dann lässt sich daraus kein Interesse für die Werke per se ableiten. Eine völlige Ignoranz der Opern an sich – vor allem wegen der großen Bedeutung der mitwirkenden Sänger – wäre allerdings ebenso verfehlt.

26 August Jäger, *Der Deutsche in London. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Flüchtlinge unserer Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1839, S. 4.

maximal auf der Galerie zu finden gewesen wären. Wahrscheinlicher als die Annahme, dass sich die gesellschaftlichen Unterschichten auf der Galerie des King's Theatre versammelten, ist jedoch, dass dort die Bediensteten der aristokratischen Opernbesucher untergebracht wurden.²⁷ Ganz ähnlich, allerdings wesentlich expliziter, liest sich ein Bericht der *Zeitung für die elegante Welt* aus dem Jahr 1841:

Die italienische Oper ist im Städtchen London nie populair gewesen. Die hohen Eintrittspreise machen sie zu einem Exclusiv=Vergnügen und darum gehört es dann und wann zu den stehenden Artikeln der Presse, in Ziffern nachzuweisen, wie viel mit dem, was die fremden Singvögel kosten, für das einheimische Drama und für die englische Oper gethan werden könnte. Das war so, als König Wilhelm noch auf dem Throne saß, den jeder Shilling dauerte, den er Herkommens halber einmal im Jahre im Drury=Lane und Coventgarden=Theater bezahlte, der die italienische Oper nie mit seiner Gegenwart beehrte und einer diesfallsigen Bittschrift des Unternehmers Laporte den Bescheid erteilte: ‚habe kein Geld‘.²⁸

Neben den Preisen stellt auch die für den Opernbesuch notwendige Kleidung ein wesentliches Ausschlusskriterium für ein sozial durchmischtes Opernpublikum dar. Wie bereits erwähnt, wurde die Kleidung bei Betreten des Opernhauses – mit Ausnahme von den auf der Gallery befindlichen Personen – streng kontrolliert:

The persons who visit the King's Theatre must all go in full dress. Any disregard of this regulation will be inevitably attended by the exclusion of the party, no matter what his rank. Some years ago, it was necessary for gentlemen to have three-corner hats, but that regulation has been departed from, and gentlemen wearing hats of the usual shape are now admitted. It was customary a short time since for ladies and gentlemen to go on levee and drawing-room days to the Opera in full court-dress. The display of fashion, when the house is full, is still imposing; on those occasions it was magnificent in the extreme. It was absolutely dazzling to behold.²⁹

27 Vgl. Fenner, *Views of the Press*, S. 87.

28 *Zeitung für die elegante Welt* 41 (1841), S. 484.

29 James Grant, *The Great Metropolis*, Vol. 1, New York 1837, S. 36.

Niedrige Gesellschaftsschichten hätten derartige Ausgaben für die adäquate Kleidung und die Eintrittskarten nie bewerkstelligen können.³⁰ Wie strikt die Kleidungs Vorschriften in den italienischen Opernhäusern Londons tatsächlich gehandhabt wurden, zeigt eine Beschreibung von Henry Sutherland Edwards über einen Zwischenfall, bei dem einem äußerst gut gekleideten Besucher aufgrund des Nicht-Entsprechens seiner Kleidung unter dem Management von John Ebers der Zutritt zum King's Theatre verwehrt wurde.³¹ Zwar war jener mit einem „*superfine blue coat, with gold buttons, a white waistcoat, fashionable tight drab pantaloons, white silk stockings, and dress shoes*“ gekleidet, was allerdings nicht den Kleidervorschriften des Opernhauses entsprach, die lediglich eine in schwarz und weiß gehaltene Kleidung vorsahen. Diese Ablehnung wurde von Edwards mit folgenden Worten kommentiert, die eine ähnlich polemische Ausrichtung erahnen lassen wie der Beleg Müllers für den Besuch des Pit von gesellschaftlichen Unterschichten:

The absurdity of the present system is that, whereas, a gentleman who has come to London only for a day or two, and does not happen to have a dress-coat in his portmanteau; who happens even to be dressed in exact accordance with the notions of the operatic check-takers, except as to his cravat, which he will suppose through the eccentricity of the wearer, to be black, with the smallest sprig, or spray, or spot of some colour on it; while such a one would be regarded as unworthy to enter the pit of the Opera, a waiter from an oystershop, in his inevitable black and white, reeking with the drippings of shell-fish, and the fumes of bad tobacco, or a drunken undertaker, fresh from a funeral, coming with the required number of shillings in his dirty hands, could not be refused admission.³²

30 Der Jahresverdienst eines Mitglieds des gut situierten Londoner Mittelstands betrug 1844 lediglich 150 Pfund (vgl. Jim Davis; Victor Emeljanow, *Reflecting the Audience. London Theatregoing 1840–1880*, Iowa City 2001, S. 183). Dies macht deutlich, dass ein Opernbesuch für normale Bürger nicht im Bereich des Möglichen lag. So kostete 1840 eine Stall-Subskription 40 Guineas (42 Pfund). Einzeltickets im Pit waren 1839 um 10 s. 6 d., in der Lower Gallery um 5 s. und in der Upper Gallery um 3 s. zu erhalten (vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 282). Ein Pfund entsprach 20 Shilling, eine Guinea 21 Shilling.

31 Henry Sutherland Edwards, *History of the Opera from its Origin in Italy to the Present Time*, Vol. 2, London 1862, S. 137–138. Ebers schreibt in seinen Memoiren, dass er von dem betroffenen Herrn einen Beschwerdebrief erhalten habe, was er allerdings als Bagatelle abtut (vgl. Ebers, *Seven Years of the King's Theatre*, S. 294–295).

32 Edwards, *History of the Opera*, Vol. 2, S. 137.

Tatsächlich gingen wohl weder der Kellner noch der Bestatter in das King's Theatre, um sich Opern anzusehen. Die Art und Weise der Beschreibung verfügt über eine eindeutig polemische Konnotation, die lediglich dem Ärger des verweigerten Zutritts aufgrund zwar prachtvoller, dennoch nicht adäquater Kleidung entsprang.

Einen weiteren Aspekt, den Müller als Beleg für die gesellschaftliche Durchmischung des Londoner Opernpublikums sieht, sind die in London besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftretenden Unruhen im King's Theatre bzw. im Her Majesty's Theatre. Müller sieht in diesen Unruhen

bewusst zur Schau gestellte Emotionen im Zuge von kulturellen Demonstrationen und politischen Deutungskämpfen. Den Raum der Oper nutzten verschiedene politische/soziale und ethnische Gruppen um ihre Interessen öffentlich zu bekunden. Vermeintliche spontan-emotionale Operntumulte und augenscheinlich rein ästhetische Angelegenheiten konnten so eine mächtige politische Dimension erlangen.³³

Als Beleg führt er einen Bericht über einen durch einen kurzfristigen Wechsel der angekündigten Oper entstandenen – statt der geplanten *Semiramide* von Rossini wurde dessen *Otello* gegeben – Aufstand des Publikums an, durch den schließlich der Beginn der Vorstellung verschoben wurde.³⁴ Dieses Ereignis interpretiert Müller als eine bloße politische Machtdemonstration, in der lediglich der Zweck des Demonstrierens im Vordergrund stand. Die dem Tumult vorangehenden Ereignisse werden in seiner Darstellung allerdings verschwiegen.

So hatte es bereits einen Monat zuvor bei einer Vorstellung des *Pietro l'Eremita*³⁵ eine unangekündigte, allerdings doch erhebliche Besetzungsänderung gegeben. Aufgrund einer Indisposition von Giuseppina Ronzi di Begnis, die die Rolle der Agia verkörpern sollte, wurde die Oper schlicht ohne die Primadonna gegeben, wobei der Part der Agia nun vollständig gestrichen wurde.³⁶

33 Müller, *Distinktion*, S. 177.

34 Vgl. ebda., S. 176.

35 Dabei handelte es sich um eine zensurkompatible Version von Rossinis *Mosé in Egitto*. Diese Art von Umbenennungen war vor allem bei Opern mit religiösen Anspielungen üblich (vgl. dazu Marvin, *The Censorship of Verdi's Operas in Victorian London*, in: *Music and Letters* 82 (2001), S. 582–610).

36 Die Ausnahme davon bildete ein Duett mit Curioni, in dem Caradori in der Partie der Agia

Diese Tatsache stellte für das staraffine Londoner Publikum einen Affront sondergleichen dar:

[...] it was a manifesto setting forth in a very regal style, that in consequence of the sudden death [...] of Madame Ronzi di Begnis voice, the opera of Pietro would be performed *without the character of Agia*, that is to say, without the principal character; and this was endured, patiently endured! Thus we were entertained with a performance substantially similar to that of Hamlet, without the Prince of Denmark.³⁷

Schließlich handelte es sich bei der Verkörperung der Agia von Ronzi de Begnis um eine Attraktion, wobei sie in der Ausführung der Partie mit ihrer Vorgängerin Violante Camporese verglichen wurde. John Ebers erwähnt zudem in seinen Memoiren, dass Ronzi de Begnis die genannte Partie ebenso wie Camporese geprägt habe. Das unterstreicht wiederum die Sensation der Sängerin in dieser Rolle.³⁸ Die Aufführung der Oper ohne die beliebte Primadonna war auch wegen weiterer Absagen De Begnis', die im Jahr 1825 gehäuft auftraten und Spielplanwechsel nach sich zogen³⁹, sicher nicht zur Zufriedenheit des Publikums. Dass es vor diesem Hintergrund zum Eklat kam, verwundert wenig. Der Grund war allerdings nicht, dass das Opernhaus in diesem Zusammenhang als „öffentliche Arena“⁴⁰ benützt wurde oder dass der „Musikkonsum als weithin akzeptiertes Ventil für die Domestizierung und partielle Freisetzung von Emotionen in einer Gesellschaft, deren soziale Etikette und Reglementierung den Eliten andersartige Übertretungen kaum erlaubten“ gesehen wurde, sondern schlichtweg die Unzufriedenheit mit dem Opernmanagement, über das man in nicht wenigen Fällen durch die Subskriptionen oder eine Finanzierungsunterstützung eine gewisse Macht ausüben konnte. War das Publikum folglich nicht mit der

einsprang. Die restlichen Teile der Partie Agias wurden gestrichen (vgl. *The London Magazine* 2 (1825), S. 291). Caradori verkörperte in dieser Produktion die Sultanin (vgl. *The New Monthly Magazine* 3 (1825), S. 247).

37 *The London Magazine* 2 (1825), S. 291.

38 Vgl. Ebers, *Seven Years*, S. 336. Die Partie der Agia bildete zudem seit Ronzi de Begnis' Debüt 1821 eine ihrer Standardpartien (vgl. Theodore Fenner, *Opera in London. Views of the Press 1785–1830*, u.a. Carbondale 1994, S. 226–227).

39 Vgl. Ebers, *Seven Years*, S. 246.

40 Müller, *Distinktion*, S. 176.

Besetzungspolitik des Managements zufrieden, was im Jahr 1825 als durchaus plausibel erscheint, stellte eine derartige Unmutsäußerung in einem exklusiven Rahmen, den das Opernhaus zu jener Zeit bot, eine notwendige Konsequenz dar, die fern jeglicher gesellschaftlich-politischer Dimension stand. Ein derartiges Bild entsteht lediglich, wenn der Kontext der von Müller zitierten Rezension über die Spielplanänderung ignoriert wird. Die Änderung der abendlichen Vorstellung von *Semiramide* zu *Otello* stellte lediglich einen Kulminationspunkt der vorangegangenen Ereignisse dar, wie auch das *Monthly Magazine* zu Protokoll gibt: „On the whole we are very glad that this affair has taken place, we are glad that the Opera audience has made a row, we are glad that it has been provoked to resist the experiments which have so long been made on its assinine quality of exceeding patience.“⁴¹

Einen weiteren Aufstand, den Müller als Beleg für ein sozial durchmischtes Publikum betrachtet, ist der viel zitierte „Tamburini row“, bei dem das Publikum gegen eine Umbesetzung der Partie des Riccardo in Bellinis *I Puritani* protestierte – Filippo Coletti sollte Antonio Tamburini ersetzen.⁴² Da dieser Aufruhr zweifellos von aristokratischen Personen im Publikum des Her Majesty's Theatre gestartet wurde⁴³, sieht Müller den eigentlichen Zweck dieses Aufstandes nicht im faktischen Demonstrieren gegen die vermeintliche Fehlbesetzung, sondern als einen „Versuch [...] den eigenen sozialen Status und den für sie exklusiven Charakter des öffentlichen Raumes der Oper zu untermauern“⁴⁴, was wiederum – fälschlicherweise – impliziert, dass sich das italienische Opernpublikum Londons tatsächlich nicht aus elitären Gesellschaftsschichten zusammensetzte. Diese Feststellung wurde hier bereits für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts widerlegt. Erneut entsteht durch die Einbeziehung des repertoiregeschichtlichen und soziokulturellen Kontexts ein wesentlich differenzierteres Bild des „Tamburini row“, das der pauschalisierenden Interpretation Müllers entgegensetzen ist.

41 *The London Magazine* 2 (1825), S. 293.

42 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 13–17.

43 Vgl. u.a. ebda., S. 15.

44 Vgl. Sven Oliver Müller, *Saalschlachten. Ausbreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hgg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, München 2008, S. 168. Der Terminus „Saalschlacht“ scheint hier etwas unglücklich gewählt zu sein. „Schlachten“ sind aus den Opernhäusern des 19. Jahrhunderts nämlich keine überliefert.

So handelte es sich bei Antonio Tamburini um keinen ganz unbekanntem Sänger: Für ihn war die Partie des Riccardo in den *Puritani* ursprünglich konzipiert worden, weshalb er auch einen unverzichtbaren Bestandteil des berühmten „Puritani-Quartetts“⁴⁵ bildete. Die Umbesetzung kann also in keiner Weise als Bagatelle abgetan werden, die vom Publikum des Theaters mit stoischer Ruhe aufgenommen worden wäre. Ferner war Tamburini auch Mitglied der aus dem Puritani-Quartett hervorgehenden „vieille garde“⁴⁶, einem Zusammenschluss von Sängern, die durch die Weigerung anders als gemeinsam engagiert zu werden, erheblichen Druck auf das Management des Opernhauses ausübten und über äußerst gute Kontakte zur englischen Aristokratie verfügten.⁴⁷ Antonio Tamburinis Kontakte zu englischen Aristokraten sind unter anderem durch einen Bericht der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* vom 26. Juli 1838 über einen von der Bankiersgattin Rothschild veranstaltetes „ländliches Fest“ im Gunnersbury-Park belegt.⁴⁸ Auf dieser prachtvollen Veranstaltung waren zahlreiche hochrangige Mitglieder der englischen Aristokratie anwesend – unter anderem auch Prince George of Cambridge. Tamburini war gemeinsam mit Grisi, Rubini und dem Dirigenten Costa für die musikalische Untermalung des Abends zuständig. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass eben auch Prince George of Cambridge maßgeblich am Tamburini Row beteiligt gewesen sein soll und die Unruhe gemeinsam mit anderen Mitgliedern der Aristokratie in den „omnibus boxes“ (Proszeniumslogen) angeleitet hatte.⁴⁹

Neben regelmäßigen Auftritten Tamburinis gemeinsam mit der „vieille garde“ bei aristokratischen Festen und Bällen residierte der Bariton in der Zeit des Aufruhrs um seine Person im Haus des Dukes of Wellington, was seine persönlichen Beziehungen in aristokratische Kreise unterstreicht. Diese Tatsache tat Tamburini sogar in einem öffentlichen Brief kund, in dem er sich über die öffentlich propagierte Meinung beschwerte, dass sein neuerliches Engage-

45 Mitglieder dieses Quartetts waren die Sänger der Uraufführung der *Puritani* im Jahr 1835: Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini, Luigi Lablache und eben Antonio Tamburini.

46 Hier wurde der Tenor Rubini durch Grisis Lebensgefährten Mario ersetzt.

47 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 14.

48 Vgl. *Allgemeine Augsburger Zeitung* 207 (1838), S. 1649.

49 Vgl. u.a. *Oesterreichischer Beobachter* 1 (1840), S. 679, *Didaskalia* 131 (1840), o. S. und *The Examiner* 1683 (1840), S. 282.

ment am Her Majesty's Theatre lediglich aufgrund seiner überzogenen Gagenforderungen gescheitert war. Im Gegenteil, Laporte hätte sich, obwohl er keine Gagenerhöhung zum Vorjahr verlangt hätte, ohne weitere Gründe gegen ein Engagement ausgesprochen:

Sir, Having had the honour of remaining at Strathfieldsaye, in attendance upon his grace the duke of Wellington, during the week just elapsed, I had not the opportunity, if I had the inclination, to notice what has occurred at her majesty's theatre with regard to my non-engagement. But since my return to town I have had translated to me, by my friends several extracts from the papers, stating that my not being engaged arose from my having demanded higher and most extravagant terms. I now feel it would be wanting in respect and gratitude to the public, if I should allow it to be believed that such a cause has separated me from my kind patrons of her majesty's theatre. Therefore, however loth to interfere, I feel it a duty I owe to the public and myself to make known that I never demanded any increase of emolument. Having in November last written to Mr. Laporte to beg he would not leave me in uncertainty as to whether he would engage me, I received in answer the following note; since then I have never heard from Mr. Laporte.⁵⁰

Die Tatsache, dass Tamburini öffentlich in seinem scheinheilig anmutenden Brief Stellung zu den Unruhen und seinem Engagement nimmt, kann als Indiz dafür gelten, dass es den aristokratischen Unruhestiftern tatsächlich um das Engagement des Sängers und in weiterer Folge maximal um eine Machtdemonstration gegenüber dem Management ging. So war Laporte, wie viele seiner Managementkollegen im italienischen Opernbetrieb Londons ganz massiv auf die Unterstützung der Aristokratie angewiesen, was sich auch an der nach wie vor noch lebendigen Subskriptionskultur ersehen lässt, wiewohl Laporte bereits alternative Geschäftskonzepte entwickelt hatte.⁵¹ Das Argument Müllers, dass die Initiatoren der Unruhen damit dem anwesenden Bürgertum ihre Macht über Management, die Auswahl von Sängern und die Spielplangestaltung demonstrieren wollten, ist insofern schwer haltbar, als dass, wie bereits erläutert

⁵⁰ *The Annual Register or a View of the History and Politics of the Year 1840*, London 1841, S. 46–47.

⁵¹ Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 157.

wurde, kaum Besucher abseits der gesellschaftlichen Eliten das Her Majesty's Theatre frequentierten. Dass der Unmut über die Politik des Managements im Opernhaus selbst „öffentlich“ kundgetan wurde und nicht durch einen Abzug der finanziellen Unterstützung oder durch Kündigung von Subskriptionen demonstriert wurde, kann nur darauf zurückzuführen sein, dass die Aristokratie nicht auf „ihre“ italienische Oper verzichten wollte, was die Folge eines realen Finanzierungsstopps gewesen wäre.⁵²

Die von Müller angesprochenen Differenzen in Bezug auf die Unterbrechung der Vorstellung – ihm zufolge forderten vor allem Stimmen aus dem Pit eine Fortsetzung der Aufführung – kann nicht als Beweis dafür gelten, dass es sich bei dieser Gruppe um das Londoner Bürgertum handelte. Vielmehr muss man die Sache als persönliches Scharmützel zwischen aristokratischen Bekannten Tamburinis, wie Prince George of Cambridge, und dem Management Laportes sehen, der den Sänger – zum Missfallen des Sängers selbst und einiger Teile der Aristokratie, die mit dem Bariton verbunden waren – nicht engagiert hatte. Man muss beachten, dass selbst für einen international renommierten Sänger wie Tamburini das Londoner Engagement eine äußerst lukrative finanzielle Verdienstmöglichkeit war, auf die er nicht verzichten wollte.⁵³

In diesem Sinn kann auch die von Müller angesprochene mediale Kritik des Bürgertums am Verhalten der Aristokratie, die vor allem in Rezensionen überliefert ist, nicht als Beweis dafür gelten, dass das Bürgertum tatsächlich die italienische Oper besuchte. Diese Kritik ist vielmehr der Ausdruck externer Beobachter, für die ein derartiges Verhalten der Aristokratie im Hinblick auf einen Sänger nicht verständlich und schwer nachvollziehbar war. Daraus jedoch einen Wink in Richtung eines aus sämtlichen Gesellschaftsschichten bestehenden Pu-

52 Die Beschreibung Lumleys, dass die omnibus-box beim ersten Auftritt Tamburinis bis zum Ballett frei blieb, spricht nicht gegen Sänger als eigentlichen Grund der Querele. Schließlich war das Ziel eines erneuten Engagements erreicht worden – es war daher nicht zwingend notwendig bei diesem Auftritt anwesend zu sein, da durch das Engagement die finanzielle Grundlage des Baritons wieder hergestellt worden war (vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 17).

53 Lumley beschreibt in seinen *Reminiscences* beispielsweise, dass Laporte bezüglich Tamburinis erneutem Engagement Folgendes von sich gegeben haben soll: „Tamburini was reengaged, and was so deeply affected by what he chose to consider the ‚sympathy of the public,‘ that he shed tears of emotion. ‚If those tears could but be analysed,‘ said Laporte, [...] ‚their component parts would be found of gold and silver“ (Lumley, *Reminiscences*, S. 17).

blikums der italienischen Oper Londons abzuleiten und dabei das Bürgertum als eine kritische Instanz darzustellen, wäre verfehlt und die Folge einer Überinterpretation der Tatsachen.

Vor diesem Hintergrund kann Müllers Annahme, dass sich das Publikum der italienischen Opernhäuser Londons in den 1830er-Jahren maßgeblich geändert habe und die Oper somit für alle gesellschaftlichen Schichten zugänglich war, eindeutig widerlegt werden. Davis und Emeljanov stellen zusätzlich in ihrem Buch über das Londoner Theaterpublikum fest, dass auch die West-End-Theater kaum von wirklich niederen gesellschaftlichen Schichten frequentiert wurden, da ein Theaterabend für viele Bürger, geschweige denn für gesellschaftliche Unterschichten, schlichtweg nicht bezahlbar war. Das Problem der hohen Eintrittspreise verschärfte sich zudem ab dem in den 1840er-Jahren beginnenden Aufstieg des West Ends zu einem „theme park“.⁵⁴

Die finanzielle Dimension stellt ein wesentliches Ausschlusskriterium für ein alle gesellschaftlichen Schichten umfassendes Publikum dar, wie Jennifer Hall-Witt in *Fashionable Acts* ausführlich anhand der Eintrittspreise der italienischen Opernhäuser Londons und der Anzahl der Subskriptionen veranschaulicht. Zudem bezieht sie, im Gegensatz zu Müller, in ihre Argumentation auch die unterschiedlichen Managementperioden und die damit in Zusammenhang stehenden Maßnahmen zur Publikumsakquise ein, woraus sich ein wesentlich differenzierteres Bild ergibt. Einen wichtigen Aspekt bildet hierbei der ab der Mitte der 1820er-Jahre zunehmende Verkauf privater Box-Tickets über so genannte „bookseller“. Dabei wurden von den Subskribenten an Abenden, an denen man nicht die Oper besuchte, oder bei nicht benötigten Plätzen in den Boxes diese Einzelplätze als Pit-Tickets weiterverkauft.⁵⁵ Der Vorteil für die aristokratischen Subskribenten bestand darin, dass man einerseits vermeiden konnte, fremde Personen in der eigenen Box zu haben⁵⁶ und andererseits ein kleiner Zugewinn erwirtschaftet werden konnte. Problematisch war hierbei nur, dass einerseits das Pit durch den Verkauf der zusätzlichen Tickets entsprechend überfüllt war und

54 Vgl. Jim Davis; Victor Emeljanow, *Reflecting the Audience. London Theatregoing 1840–1880*, Iowa City 2001, S. 175.

55 An den Erwerb eines Box-Tickets war zugleich auch der freie Zugang zum Pit gekoppelt (vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 156–157).

56 Der Zugang zur Box wurde den Käufern dieser Tickets allerdings nicht gewährt (vgl. ebda.).

dass andererseits die privat verkauften Karten keine Einnahmen für das Opernhaus darstellten. Aus diesem Grund entschied sich Pierre Laporte 1829 für die Wiedereinführung der „orchestra stalls“, vier Reihen zwischen Orchestergraben und Pit, die zu wesentlich günstigeren Preisen als die Boxes subskribiert werden konnten.⁵⁷ Wie bereits veranschaulicht wurde, waren aber auch hier die Preise dermaßen hoch, dass sich selbst ein gut situierter Bürger eine derartige Subskription nicht ohne Weiteres leisten konnte.⁵⁸

Zusätzlich stellt Hall-Witt fest, dass die veränderte Ticketpolitik, die sich ab Mitte der 1820er-Jahre am King's Theatre durchgesetzt hatte und eine höhere Flexibilität mit sich brachte, nicht zwangsläufig dazu führte, dass sich der Anteil des aristokratischen Publikums reduzierte.

The expansion of the public, then, did not necessarily imply a reduction in the aristocratic audience but instead pointed to a reorganization of operatic culture. In the subscription system, the 'public' comprised those spectators who were not subscribers. In contrast to the boxes, which were private because they were 'owned' by the subscribers for the season, the 'public' initially sat in the pit and galleries.⁵⁹

Hier weist Hall-Witt auf ein nicht ganz unerhebliches Problem in der Rezeption englischer Quellen hin, was den Terminus „public“ betrifft. Dieser lässt sich in diesem Zusammenhang eben nicht – wie beispielsweise Müller es macht – als Entsprechung zum heutigen Terminus „öffentlich“ lesen, sondern beinhaltet lediglich eine Änderung der Subskriptionskultur. Daraus ein Indiz für ein „öffentliches“ Opernhaus abzuleiten, wäre daher irreführend. Es wird deutlich, dass bei der Rezeption zeitgenössischer, englischer Quellen in Bezug auf das Publikum erhebliche Vorsicht geboten ist, da die hier verwendeten Termini nicht zwingend synonym mit den heutigen Termini verwendet wurden. Als Möglichkeit diesen Bias zu relativieren, bietet sich beispielsweise die Rezeption zeitgenössischer, deutschsprachiger Quellen an, die, da es sich beim italienischen Opern-

57 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 157.

58 Vgl. Davis; Emeljanov, S. 183. Hall-Witt setzt im Übrigen die Ticketpreise in kein Verhältnis zu den Einkommen verschiedener Londoner Erwerbsgruppen, was eine Verbesserung ihrer Argumentationsgrundlage mit sich gebracht hätte.

59 Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 149.

wesen im London des 19. Jahrhunderts um ein Phänomen von internationalem Interesse handelte, zahlreich vorhanden sind. Auf die Aussage dieser Quellen bezüglich der Komposition des Londoner Opernpublikums soll hier später eingegangen werden.

Ein weiteres Argument, das Hall-Witt anführt und das als mögliches Indiz für die von Müller propagierte soziale Durchmischung gelten könnte, ist die Tatsache, dass die Manager der italienischen Oper, mit Laporte beginnend, vermehrt subscriptionsfreie Abende zu niedrigeren Preisen anboten (Extra-Nights), um ihre Einnahmen zu erhöhen und ihr Publikum zu erweitern.⁶⁰ Wenn man allerdings die Gestaltung derartiger Abende betrachtet, wird deutlich, dass diese sehr wohl auch für die regulären Subskribenten des Opernhauses interessant waren. Unter dem Management von Laporte handelte es sich bei diesen Extra-Nights meist um Benefits der Starsänger des Hauses, wobei zu diesem Anlass meist auch die Londoner Erstaufführung einer Oper gegeben wurde. Diese Abende besaßen somit eine hohe Attraktivität für das Publikum.⁶¹ Eine Kulmination dieser Extra-Nights lässt sich vor allem in der Season 1848 erkennen, was auf den neu entstandenen Wettbewerb im italienischen Operngeschäft Londons durch die 1847 erfolgte Eröffnung des Theatre Royal Covent Garden als italienisches Opernhaus zurückzuführen ist.⁶² Besonders augenscheinlich wird der Konkurrenzkampf zwischen den beiden Opernhäusern durch die Ankündigung einer Extra-Night am 13. Juli 1848, an der in beiden Häusern Mozarts *Le nozze di Figaro* gegeben wurde.⁶³ Pikanterweise finden sich die Ankündigungen beider Häuser in der *Musical World* auf einander gegenüberliegenden Seiten, wodurch die Opposition auch optisch ersichtlich wird. Als Attraktionen für das Publikum fungierten daher in beiden Fällen die Sänger. So stand Jenny Lind (HM) Giulia Grisi (RIO) als Susanna gegenüber, Sofia Cruvelli (HM) Bina Steffanoni (RIO) als Gräfin, Therese Schwartz (HM) Marietta Alboni (RIO) als Cherubino, Giovanni Battista Belletti (HM) Ignazio Marini (RIO) als Figaro, Luigi Lablache (HM) Agostino Rovere (RIO) als Bartolo und Filippo Coletti (HM)

60 Vgl. Hall-Witt, S. 166–167.

61 Vgl. u.a. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

62 Dies lässt sich vor allem an den zahlreichen Ankündigungen in der *Musical World* ersehen (vgl. *The Musical World* 23 (1848)).

63 Vgl. ebda., S. 448.

Antonio Tamburini (RIO) als Graf Almaviva – um die wichtigsten Protagonisten zu erwähnen. Hierbei wird augenscheinlich, dass beide Häuser bei der Ankündigung der Vorstellungen dasselbe Prinzip verfolgten: Große Namen, wie Lind, Grisi, Lablache, Tamburini oder Alboni dienten hierbei als Aushängeschilder, wobei gleichzeitig der Rest des Ensembles mit weniger klingenden Namen ausstaffiert wurde. Ferner lässt diese Ankündigung erkennen, dass die Preise für Pit-Tickets in der Royal Italian Opera Covent Garden (8s.) geringer als die des Her Majesty's Theatre (10s. 6d.) waren. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass beide Opernhäuser 1848 um dasselbe Publikum warben, das eben zu einem Großteil aus der wohlhabenden englischen Aristokratie bestand.⁶⁴ Als einziges Distinktionsmerkmal – neben der unterschiedlichen Besetzung – kann hier der geringere Preis gelten, der von der Royal Italian Opera Covent Garden notwendigerweise bei ihrem Eintritt auf den italienischen Opernmarkt eingeführt wurde, um Druck auf den bereits bestehenden Konkurrenten auszuüben.⁶⁵ Interessanterweise wird gerade die Royal Italian Opera Covent Garden als Gegenentwurf zum auf Starsängern basierenden Betrieb des Her Majesty's Theatre positioniert – nicht die Sänger, sondern die Werke sollten in diesem neuen italienischen Opernhaus im Vordergrund stehen:

The assurances which were given that unlimited capital was forthcoming for a second Italian Theatre eventually induced Mr. Gruneisen to draw up a plan of management to extend the existing Italian *répertoire*, and to widen the domain of art by the production

64 Sedgley Marvel gibt eine ausführliche Beschreibung über das Publikum und dessen Verhalten im Her Majesty's Theatre im Jahr 1847 – von einem vom Bürgertum bevölkerten Pit ist hier nichts zu lesen, im Gegenteil: „The Pit, instead of being filled as at Paris, with miscellaneous company of men, here admits persons of both sexes always becomingly dressed. It besides communicates with the boxes; and in its centre walk to which has been given the name of ‚Fops Alley,‘ which is enough to make well-bred men shun it, or at least when in it make themselves look as natural as possible, since they are in a *locale* positively stigmatised with affectation – in this central avenue but more frequently in the circular passages on either hand, congregate sometimes men of the highest rank, who descend to talk, to survey the house, and to keep appointments“ (Sedgley Marvel, *The Opera. Views before and Peeps behind the Curtain*, London 1847, S. 16–17).

65 Müller geht im Übrigen nicht auf die veränderten Wettbewerbsbedingungen durch die Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden ein, wodurch sich eine mangelnde Differenzierung erkennen lässt.

of the masterpieces by the French and German masters, in short, to create an establishment which should combine the essential attributes of the Italian Theatre, the Grand Opéra, and the Opéra Comique, at Paris, and the classic German opera houses [...] The main principle of its undertaking is to elevate lyrical art, and to place the Italian Opera on a basis of efficiency never before attained, not only in England, but in Europe.⁶⁶

Diese Ankündigung ist gerade in der ersten Season, die unter der gemeinsamen Leitung von Frederick Beale, Giuseppe Persiani und Galetti gegeben wurde, nicht spürbar. Vielmehr beschränkte sich das Repertoire – in Anlehnung an das Her Majesty's Theatre – auf das, was in London unter originär „italienischer“ Oper verstanden wurde. Erst mit der Übernahme des Managements durch Frederick Gye 1848 begann eine marginale Differenzierung des Repertoires, was sich vor allem in Aufführungen von Werken Giacomo Meyerbeers widerspiegelte.⁶⁷ Somit wird deutlich, dass sich das Publikum zwischen Her Majesty's Theatre und der Royal Italian Opera Covent Garden wohl nicht maßgeblich unterschied – so war beispielsweise auch Gye Anfang der 1850er-Jahre, wie Hall-Witt veranschaulicht, auf finanzielle aristokratische Unterstützung angewiesen, um seinen Betrieb aufrechterhalten zu können.⁶⁸ Die Tatsache, dass die Aristokratie der Royal Italian Opera Covent Garden ihre finanzielle Unterstützung zusicherte, ist ein starker Hinweis dafür, dass das Interesse auch am Besuch eines „als werknäher“ positionierten Opernhauses nach wie vor gegeben war.

Dass Lumley 1851 Opernvorstellungen zu „playhouse prices“⁶⁹ gab, kann hier unter Einbeziehung der sozioökonomischen Ereignisse nicht als Öffnung

66 Charles Gruneisen, *The Opera and the Press*, London 1869, S. 6–7. Diese Positionierung geht im Übrigen auch aus der Ankündigung der Eröffnung der *Musical World* hervor, in der es heißt: „It is proposed to produce, in the course of the season, some of the established works of CIMAROSA, MOZART, ROSSINI, MEYERBEER, and others of the more modern Italian school, including operas by BELLINI, DONIZETTI, MERCADANTE, and VERDI; on a scale of the utmost perfection in every department; to which intent the management company has assembled a company embracing the greatest and most varied talent in Europe“ (vgl. *The Musical World* 22 (1847), S. 128). Gleichermäßen wird augenscheinlich, dass dieses Vorhaben ohne die Besetzung mit international renommierten Sängern nicht umsetzbar war.

67 Vgl. Gabriella Dideriksen; Matthew Ringel, *Frederick Gye and ,The Dreadful Business of Opera Management‘*, in: *19th-Century Music* 19 (1995), S. 12–13.

68 Vgl. Hall-Witt, S. 162.

69 Lumley, *Reminiscences*, S. 320.

des Opernhauses gesehen werden. So muss bedacht werden, dass in diesem Jahr die Weltausstellung in London stattfand, was die Möglichkeit bot, über in die Stadt kommende Touristen zusätzliche Einnahmen zu erzielen. Somit entschied sich Lumley, zusätzlich zur üblichen Subskription, für die Einführung von erschwinglicheren Opernabenden,⁷⁰ was angeblich tatsächlich von Erfolg gekrönt war: „Hundreds were turned away from the doors who received tickets for another night, and hundreds more were satisfied with being transferred from the pit to the gallery, where if they could procure standing room, they had a view of the stage.“⁷¹

In Anbetracht der enormen Ausgaben für die Sänger rechneten sich für Lumley diese „playhouse prices“, trotz eines dem Vernehmen nach ausverkauften Hauses, wohl nicht. Die finanzielle Schieflage, wie auch die Finanzstruktur des Her Majesty's Theatre war auch in den internationalen Medien bekannt, wie folgender Bericht in der *Rheinischen Musik-Zeitung* belegt:

Uebrigens stand es mit Lumley's Theater schlecht: allein die hohe Aristokratie lässt ihn nicht sinken. Vor acht Tagen trat eine Versammlung in seinem Interesse zusammen: mehr als hundert Personen aus der vornehmsten Welt, z. B. der Herzog von Cleveland, der Herzog v. Leinster, der Marquis von Clanricarde, Baron Brunow u. s. w. waren da und stellten sich an die Spitze. Man beschloss, ein Comite zu wählen und eine Subscription zu eröffnen, um ungestörten und glänzenden Fortgang der Unternehmung für diese Saison zu sichern.⁷²

Lumley wurde, wie Gye, maßgeblich von aristokratischen Geldgebern unterstützt, denen wohl einiges an der Fortführung der elitären Institution der italienischen Oper lag. Schließlich bestand in Anbetracht der aktuellen politischen Lage in London seitens der Aristokratie ein wesentlicher Bedarf, ihren Status zu unterstreichen. Seit 1831 tobte ein erbitterter Kampf zwischen der „Anti Corn Law League“ unter der Führung von Richard Cobden und der englischen Aristokratie. Erstere setzten sich für eine Abschaffung der 1815 zur Stützung des Getreidepreises eingeführten „Corn Laws“ ein, was einen wichtigen Schritt

70 Lumley, *Reminiscences*, S. 320–321.

71 *The Musical World* 29 (1851), S. 566.

72 *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 2 (1851), S. 815.

in Richtung Freihandel implizierte. Die englische Aristokratie, die sich meist im Besitz großer Ländereien befand, sah in diesen Bemühungen eine Bedrohung ihrer ökonomischen Grundlage und in weiterer Folge ihres sozialen Status'. Interessant ist, dass dieses vordergründig ökonomische Thema durch ein Herunterbrechen auf einen Statuskonflikt zwischen Volk und Aristokratie zur sozialpolitischen Sache erklärt wurde.⁷³ Einen wesentlichen Angelpunkt bildete hierbei das Theatre Royal Covent Garden, in dem wöchentlich Kundgebungen der „Anti Corn Law League“ stattfanden und das sich damit in der öffentlichen Wahrnehmung auf Seiten der Freihandelsbefürworter positionierte.⁷⁴ Ihren Höhepunkt fanden diese Kundgebungen 1845 im so genannten „Anti Corn Law League Bazaar“ im Theatre Royal Covent Garden, bei dem einerseits Waren Handwerkstreibender ausgestellt⁷⁵, andererseits aber auch politische Reden von Cobden und wichtigen Persönlichkeiten aus seiner Anhängerschaft gehalten wurden.⁷⁶ Durch diese Veranstaltung erhoffte sich die „Anti Corn Law League“ höchstwahrscheinlich einen weiteren positiven Effekt auf ihr ohnehin bereits sehr öffentlichkeitswirksames Auftreten.

Schließlich kam es 1846 zur Abschaffung der Getreidezölle, wodurch der Weg in Richtung Freihandel geebnet wurde. Für die englische Aristokratie, die sich im Besitz von Ländereien befand, ergab sich somit tatsächlich eine Reduktion der eigenen Ertragsgrundlage. Um diese durch die politischen Umwälzungen der Zeit entstandene ökonomische Schwäche vor den Augen der Öffentlichkeit zu kaschieren, kann vermutet werden, dass elitäre Institutionen, wie die italienische Oper, nach wie vor einen Raum für die soziale Repräsentation der Aristokratie bildeten, die sich außerhalb dieses geschützten Rahmens einem gestiegenen sozialen Druck gegenüber sahen.⁷⁷ Dass Covent Garden hierbei ei-

73 Vgl. Ingeborg Zechner, „... and the English buy it“. *Londons Opernwesen am Beispiel von Benjamin Lumley und Her Majesty's Theatre*, Masterarbeit, Graz 2011 (publiziert unter: Ingeborg Zechner, „... and the English buy it“. *Londons Opernwesen am Beispiel von Benjamin Lumley und Her Majesty's Theatre*, Saarbrücken 2013, S. 9–11).

74 Vgl. K. de Roth, *Richard Cobden. Ein Meister der Staatswirtschaft und Muster politischer Redlichkeit, in Leben und Leistungen ein nachahmungswürdiges Vorbild*, Coburg 1867, S. 35.

75 Vgl. u.a. Archibald Prentice, *History of the Anti-corn-Law League*, Vol. 2, London 1853, S. 335–341.

76 Vgl. Richard Cobden, *The Political Writings of Richard Cobden*, Vol. 1, London 1867, S. i–iii.

77 Vgl. Zechner, „... and the English buy it“, Saarbrücken 2013, S. 11.

nen Angelpunkt bildete, ist vor allem 1847 für das Etablieren einer italienischen Opernseason im Haus von großer Bedeutung. Unweigerlich kam es durch die Treffen der „Anti Corn Law League“ im damaligen Theatre Royal Covent Garden zu einer Aufladung des Hauses mit den liberalen Ideen, die Cobden und seine Sinnesgenossen vertraten. Die möglichen Implikationen auf die Etablierung eines italienischen Opernhauses sollen später im Kapitel beleuchtet werden.

In diesem Zusammenhang kommt man ferner nicht umhin, die Frage nach der Definition der englischen „Aristokratie“ zu stellen. So kann dieser Terminus nicht synonym mit dem des „Adels“ verwendet werden, da es im England des 19. Jahrhunderts – neben der üblichen Erblichkeit des Adelsprivilegs – unterschiedliche Möglichkeiten gab einen Adelstitel zu erhalten. So unterschied man gemeinhin zwischen „nobility“ (Geburtsadel), „gentry“ (Landadel) und den „peers“ (Parlamentariern mit Adelstitel).⁷⁸ Zudem weist Hall-Witt nach, dass auch wohlhabende Geschäftsmänner, die über eine Subskription verfügten, meist Adelstitel wie Lord, Lady, Sir und Hon. trugen, was den Begriff der „Aristokratie“⁷⁹ wesentlich erweiterte.⁸⁰ Eine Sache, die all diese Arten der Aristokratie gemein hatten, war ein gewisses finanzielles Vermögen, das eben auch die notwendige Voraussetzung für den Besuch der italienischen Oper bildete. Eduard Hanslick verwendet in seiner Beschreibung des italienischen Opernbetriebs in London eine ähnliche Differenzierung des Aristokratiebegriffs:

Wenn irgendwo die Oper den Kainsstempel ihrer Entstehung, den Charakter höfischer leerer Ergötzlichkeit aufweist, so ist dies der Fall in London. Dies Institut, das fabelhafte Summen verschlingt, steht mit der Nation nicht in dem leisesten inneren Zusammenhang. Es hat gar kein Verhältniß zu dem Volk. Nur die Geld- und Geburts-Aristokratie, verstärkt durch die neugierige Touristenschaar, nimmt Antheil daran. Die italienische Oper zu besuchen ist Mode, sie gehört zu den Satzungen des *bon ton*.⁸¹

78 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 12 und Zechner, „... and the English buy it“, Saarbrücken 2013, S. 27.

79 Aufgrund der mit dem Gebrauch des Wortes „Adel“ in Zusammenhang stehenden Implikationen wird in dieser Monographie ausschließlich der Terminus „Aristokratie“ gebraucht.

80 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 177.

81 Hanslick, *Musikalisches aus London IV. Die Oper*, S. 117.

Sensationen im Hinblick auf neue Sängerinnen oder „neue“ Werke⁸² dienten als Publikumsmagnet, wobei der Rezensent der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* bei der erstmaligen Aufführung von Meyerbeers *Gli Ugonotti* in der Season 1863 an der Royal Italian Opera Covent Garden eine hohe aristokratische Präsenz bemerkt:

So hat denn auch dieses Jahr der Director von Coventgarden, Herr Gye, einen glücklichen Wurf durch die Aufführung von Meyerbeer's ‚Hugenotten‘ gethan, welche erst am 18. des Mts. zum ersten Male in dieser Saison, die schon am 1. August schliesst, in Scene gingen. Die Versammlung war eine der zahlreichsten und glänzendsten, die hiesigen Blätter bringen ganze Listen von anwesenden hohen Herrschaften, Herzogen, Grafen, Baronen u. s. w. und deren Gemahlinnen, wie das sonst nur bei Hoffesten gewöhnlich geschieht.⁸³

Diese Auszüge aus internationalen Erfahrungsberichten machen deutlich, dass zumindest bis weit in die 1860er-Jahre das Publikum beider italienischer Opernhäuser Londons fast ausschließlich von der Aristokratie frequentiert wurde. Dennoch scheint aufgrund der bereits angesprochenen politischen Situation, in der das Theatre Royal Covent Garden als Ort für Freihandels-Kundgebungen genutzt wurde, und die darauffolgende Umwidmung des Hauses zur italienischen Oper, die Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden nicht völlig implikationsfrei abgelaufen zu sein. Dies mag als Indiz dafür gelten, dass eine weitere Differenzierung zwischen den Publika der beiden Häuser notwendig ist.

Hall-Witt schließt aus einer Analyse der Publikumsstruktur eine Vorliebe der „lesser aristocracy“ für die Royal Italian Opera Covent Garden bzw. der „upper aristocracy“ für das Her Majesty's Theatre, wobei sich diese Präferenzen aufgrund politischer und ökonomischer Faktoren entwickelten. So gibt sie an, dass die Preise, wenngleich für normale Bürger immer noch unerschwinglich, der Royal Italian Opera Covent Garden marginal niedriger gewesen waren als die des Her Majesty's Theatre. Zudem fänden sich von einem politischen Standpunkt aus betrachtet unter den Besuchern der Royal Italian Opera Covent

82 Opern die bereits längere Zeit nicht mehr am jeweiligen Haus aufgeführt worden waren, galten gemeinhin als „neu“.

83 *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 11 (1863), S. 238.

Garden im Schnitt mehr liberale Parlamentarier als im Her Majesty's Theatre, in dem eine Mehrheit der Parlamentarier den Tories zuzurechnen sei.⁸⁴ Dieser Sachverhalt rekurriert wahrscheinlich auf der impliziten ideologischen Aufladung Covent Gardens durch die Kundgebungen der „Anti Corn Law League“. Hall-Witts quantitative Aufstellung ist allerdings nur bedingt aussagekräftig. Möglicherweise lag die Differenz der beiden Publika eher in deren intendierter Statusdemonstration als in deren realen sozialen Status.

So ist die getroffene Preisdifferenzierung zwischen dem Her Majesty's Theatre und der Royal Italian Opera Covent Garden nur bedingt für die Identifikation eines spezifischen Publikums aussagekräftig. Auf der einen Seite bewegten sich die Ticket-Preise beider Opernhäuser nach wie vor in einem sehr hohen Rahmen, wobei die preislichen Differenzen in einem marginalen Bereich lagen. Auf der anderen Seite muss bei einem derartig marktbasierten Opernsystem wie dem Londoner bedacht werden, dass der Preis gerade in den Anfangsjahren höchstwahrscheinlich als Druckmittel gegenüber der etablierten Konkurrenz, dem Her Majesty's Theatre, eingesetzt wurde. Eine nachträgliche Preiserhöhung über den Preis des Mitbewerbers wäre mit wesentlichen Risiken verbunden gewesen, weshalb die Royal Italian Opera Covent Garden wohl konstant niedrigere Preise als das Her Majesty's Theatre behielt. Eine Diskrepanz des Publikums aufgrund dieser ökonomischen Prämissen lässt sich hier allerdings nicht zwingend ableiten.

Wahrscheinlicher ist hingegen, dass die Differenz zwischen den Publika des Her Majesty's Theatre und der Royal Italian Opera Covent Garden ideologisch begründbar ist – was im Übrigen auch durch die Darstellung Hall-Witts bezüglich der opernbesuchenden Parlamentarier gestützt wird. So zog der liberalere Hintergrund der Royal Italian Opera Covent Garden, bedingt durch seine Vergangenheit als Theater, seine Rolle als Ort für liberal-ökonomische Kundgebungen und schließlich seine Positionierung als künstlerisch ernstzunehmendes, italienisches Opernhaus⁸⁵ eine marginal andere Aristokratienschicht an, die durch den Besuch der Royal Italian Opera Covent Garden intendierte, eine vornehm-

84 Vgl. Hall-Witt, S. 181–183.

85 Diese Sicht teilt auch Henry Chorley, der die Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden als Konsequenz aus den künstlerisch nicht mehr zufriedenstellenden Vorstellungen des Her Majesty's Theatre sieht (vgl. Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, S. 2–4).

lich kunstsinnigere Einstellung zu verkörpern. Es kann somit als wahrscheinlich gelten, dass das Publikum der Royal Italian Opera Covent Garden darauf abzielte, sich von den „musical amateurs“ des Her Majesty’s Theatre durch die vordergründige Demonstration einer werkästhetischen Ideologie abzugrenzen. Dass sich die Art der Aufführungen zwischen den beiden Häusern tatsächlich nicht maßgeblich unterschied⁸⁶, mag für das Publikum der Royal Italian Opera Covent Garden nicht wesentlich gewesen sein⁸⁷ – es zählte lediglich die Demonstration eines dem musikalischen Dilettantismus des Her Majesty’s Theatre abgekehrten Lebensstils.

Die Identifikation der sozialen Schicht der Publika der Londoner Opernhäuser stellt allerdings nur ein Charakteristikum derselben dar, was beispielsweise von Müller fast gänzlich ignoriert wird. Gerade für das privatfinanzierte und marktbasierende Londoner Opernwesen spielen die Erwartungen und Vorlieben des Publikums eine große Rolle, was sich folglich auf sämtliche Geschäftsbereiche des Managements auswirkte.

So bestand im London des 19. Jahrhunderts offensichtlich eine große Affinität für Italien, und vor allem für die italienische Oper, die eben nicht maßgeblich aufgrund der Musik, sondern aufgrund der „fashion“ besucht wurde:

For every one knows that there are special circumstances surrounding Italian opera which take it out of the category of all like undertakings. It is not the love of music alone that supports Italian opera; it is fashion that pays the larger share of its cost; and its motive is every day gathering fresh force with increasing luxury and wealth of the age.⁸⁸

Diese Italienaffinität geht vor allem auf die langjährigen Handelsbeziehungen im Baumwollhandel mit Norditalien und die zahlreichen Reisen der englischen Aristokratie in das klimatisch begünstigte Land zurück.⁸⁹ Dass daraus eine

86 Näheres dazu in Kapitel 6, Italienische Opern für London.

87 Auf diesen Sachverhalt wird näher in den Kapiteln zur Adaptionspraxis und Einlagearienspraxis eingegangen werden.

88 *The Musical World* 42 (1864), S. 706. Dieses Zitat steht im Zusammenhang mit den Bemühungen eine englische „Nationaloper“ zu etablieren, die dementsprechend nicht als „fashionable“ galt.

89 Vgl. Zechner, „... and the English buy it“, Saarbrücken 2013, S. 6.

Mode entstand, kann dementsprechend als Distinktionsmerkmal der Aristokratie gegenüber anderen Gesellschaftsschichten gesehen werden, da derartige Reisen in den Süden hohe Kosten verursachten. Dementsprechend konnte sich nicht jeder diese touristischen Reisen leisten. Der Begriff des „Italienischen“ erfuhr dadurch eine exklusiv-elitäre Aufladung, von dem letztlich die italienische Oper profitierte. Somit gehörte es zum „guten Ton“ in die italienische Oper zu gehen, um den gesellschaftlichen Status innerhalb der eigenen Schicht zu demonstrieren. Interessant dabei ist, dass im London des 19. Jahrhunderts die Übersetzung eines Werks in die „italienische Sprache“ ausreichte, um die Definition einer italienischen Oper zu erfüllen. Daraus lässt sich ein gewisser musikalischer Amateurismus, wenn nicht sogar ein Desinteresse an den Werken ableiten. Ob das Publikum dabei Italienisch verstand oder nicht, war völlig unerheblich – wichtiger war die Partizipation an einer elitären Veranstaltung. Die fehlenden Italienischkenntnisse des Publikums traten vor allem bei der Aufführung komischer Opern zutage, da Pointen – trotz der englischen Übersetzung – meist nicht rezipiert werden konnten⁹⁰, wie Eduard Hanslick berichtet:

Es war in Her Majesty's Theatre, wo ich eines Abends den ‚Barbier von Sevilla‘ hörte. Ich war erstaunt, *Zucchini*, der in Wien als Doctor Bartolo von Laune förmlich übersprudelte, hier so wirkungslos und unaufgelegt zu finden. Ein Blick auf die steinerne Miene des Publicums klärte mich rasch auf. Die Leute verstanden ja nicht eine Sylbe vom Dialog und nahmen diesselben Spässe, die in Wien schallendes Gelächter hervorgerufen, so feierlich ernsthaft auf, als spräche der steinerne Gast im ‚Don Juan‘.⁹¹

Als Ergänzung zur modischen italienischen Oper musste dieselbe in den Augen des Publikums selbstverständlich mit den führenden italienischen Sängern

90 Dieses Phänomen wird im Kapitel 6.2.1 zu Gneccos *La prova d'un opera seria* näher erläutert werden.

91 Hanslick, *Musikalisches aus London IV. Die Oper*, S. 118. Ähnlich liest sich auch eine Beschreibung Ferdinand Hillers, der dem Londoner Opernpublikum ebenfalls ein mangelndes Verständnis des Italienischen konstatiert: „Die Opern aller möglichen Nationen und Schulen werden aber mit dem bekannten Erfolge den Engländern auf italienisch vorgeführt. Das Verständnis der Worte mangelt daher dem großen Publicum gänzlich, und die Uebersetzungen in den Textbüchern können diesem Mangel in dessen dramatischen Werken doch nur aufs ungenügende nachhelfen“ (Ferdinand Hiller, *Die Musik und das Publikum. Vortrag gehalten zu Gunsten der Veteranen in Köln*, Köln 1864, S. 21–22).

Kontinentaleuropas besetzt werden – nur dann war ein wahrhaft „authentisch italienischer“ Opernabend garantiert. Die Notwendigkeit, ausschließlich international renommierte Sängerpersönlichkeiten auf der italienischen Bühne Londons zu akzeptieren, wurde dem Management des Opernhauses ebenso vom zahlungskräftigen Publikum diktiert, das die Stars der kontinentaleuropäischen Opernwelt auch auf der italienischen Bühne des eigenen Landes erleben wollte.⁹² Diese Fokussierung auf einzelne Sänger, und nicht auf die Werke an sich, die aber zwangsläufig durch das Engagement der Sänger bestimmt wurden, kann als wesentliches Charakteristikum des Publikums der italienischen Bühnen Londons gelten.

Hall-Witt stellt – in Analogie zu Müller, der mit den Opern Wagners argumentiert – allerdings eine mit den 1840er-Jahren beginnende Entwicklung in der Londoner italienischen Oper in Richtung einer werkorientierteren Rezeption des Publikums fest, wobei sie folgende Argumente anführt:⁹³ Zunächst geht sie davon aus, dass der Einfluss der Sänger auf die aufgeführten Werke ein immer geringerer wird und sich dadurch einerseits im Lauf des 19. Jahrhunderts ein relativ konsistentes Repertoire an Opern entwickeln konnte sowie andererseits auch die Einlagearienpraxis eine Standardisierung erfuhr. Dabei argumentiert Hall-Witt, dass trotz der unkonventionellen Aufführung von Opern in London⁹⁴ zunehmend das Werk selbst interessant wurde: „What these examples of performance practice suggest⁹⁵ is that opera production in London became more work oriented without operas necessarily being performed exactly as written in the original score and libretto“.⁹⁶

Durch die Analyse von Sängerverträgen der Zeit wird allerdings deutlich, dass die Sänger nach wie vor über eine große Verhandlungsmacht gegenüber dem Manager verfügten. Indirekt konnten sie auch über die aufgeführten Werke be-

92 Vgl. u.a. *Viaggio a Londra*, Bologna 1837, S. 197. Die Attraktion der Sänger für das Publikum lässt sich im Übrigen an den Ankündigungen der italienischen Opernhäuser in der *Musical World* ersehen, in denen die Namen der Sänger, meist an erster Stelle und graphisch hervorgehoben präsentiert werden.

93 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 248–264.

94 Vgl. Kapitel 6, Italienische Opern für London.

95 Hier bezieht sie sich auf Gabriella Dideriksen, *Repertory and Rivalry. Opera at the Second Covent Garden Theatre 1830 to 1856*, Dissertation, London 1997.

96 Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 251.

stimmen. So lief das Engagement neuer Künstler fast ausschließlich über Paris. Dass in diesem Zusammenhang von den dort engagierten Sängern die in Paris bereits produzierten Werke nach London mitgenommen wurden, war eine übliche Praxis der Zeit. In weiterer Konsequenz bestimmten also die verfügbaren Sänger und nicht der Londoner Opernmanager über die Gestaltung des Spielplans.⁹⁷ Was die Entwicklung eines Repertoires an Opern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in London betrifft, so war dies lediglich einem Mangel an „neuen“ Kompositionen geschuldet. Die Opern Giuseppe Verdis begannen in London erst allmählich ab den 1850er-Jahren populär zu werden und die Werke Donizettis, Rossinis und Bellinis hatten ohnehin schon einen fixen Platz auf dem Spielplan der Londoner Opernhäuser. Italienische Adaptionen der Opern Meyerbeers oder Aubers fanden ebenfalls erst langsam Eingang in die Londoner Spielpläne, etablierten sich jedoch in weiterer Folge. Vor diesem Hintergrund ist es folglich nicht anders möglich, als eine Stabilisierung des Repertoires zu konstatieren. Diese Entwicklung hat eindeutig einen musikgeschichtlichen Ursprung und ist daher nicht nur auf die Programmierungsfähigkeiten von Opernmanagern zurückzuführen.

Als nächsten Schritt gewinnt Hall-Witt durch die Auswertung von Tagebucheinträgen von aristokratischen Opernbesuchern den Eindruck, dass nunmehr bewusster den Werken gelauscht werde und somit das Werk Oper immer mehr an Bedeutung gewinne – der Event-Charakter des 18. und ausgehenden 19. Jahrhunderts schien folglich aus der italienischen Oper verschwunden zu sein, da sich kaum mehr Berichte über Unterhaltungen in den Vorstellungen finden lassen. Dass die Quelle Tagebuch offenbar über eine enorme Subjektivität verfügt und meist zum Zweck einer positiven Selbstdarstellung verfasst wird, hat in Hall-Witts Argumentation allerdings kaum Konsequenzen.⁹⁸ Man kann und muss sogar vermuten, dass diese Eintragungen sehr stark von der Argumen-

97 Für eine detaillierte Analyse dieser Praxis siehe Kapitel 5, Londoner Sängerverträge. Die *Niederrheinische Musik-Zeitung* beschreibt zudem die Kabalen der Sänger und deren Einfluss auf die Produktion von Werken: „Und wie tyrannisiren die Sänger die Unternehmer! Mario findet, dass der Johann im Propheten ihm unbequem wird, und singt ihn nicht mehr; die Grisi macht es ebenso mit der Fides, u. dgl. mehr“ (*Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 1 (1853), S. 95).

98 Sie spricht diese Möglichkeit zwar an, verwendet diese Quellengattung aber trotzdem als Argumentationsbasis für die Entwicklung einer werkorientierten Rezeption.

tation der Londoner Presse beeinflusst wurden, die eben bewusst genau jene werkorientierte Ästhetik propagierte. Schließlich wollte man sich selbst nicht als „musical amateur“ zu erkennen geben, indem man offenkundiges Unwissen überlieferte. Für ausländische Besucher in Londons italienischer Oper ergab sich ebenfalls das Bild eines musikalisch ungebildeten,⁹⁹ und durch die öffentliche Meinung leicht beeinflussbaren Publikums:

In den Londoner Theatern ist das Publikum mit dem Beifall weit karger, als in den festländischen, und sind hiervon nur die Darstellungen der Italienischen Opern ausgenommen. Bei diesen wird klar, wer denn der eigentliche Herr in England ist; es ist, bis jetzt, die – Presse. Fast ist es komisch zu sehen, wie sich das Londoner Publikum, welches sich bei der Darstellung Englischer Stücke sein Recht zu urtheilen schon selbst wahr, in Betreff der Italienischen Opern=Aufführungen so gänzlich der Führung der Presse, vorzüglich der Times, unterwirft. Hat ein bekannter Berichterstatter, wie Herr Orenford von der Times, eine Sängerin wegen einer bestimmten Note herausgestrichen, so bricht der Beifall bei dieser bestimmten Note immer wieder los, und zwar mit stets wachsender Macht, sobald die Oper zur Aufführung kommt. Er ist, mit einem Worte, Mode geworden.¹⁰⁰

Ferner begann man – so vermutet Hall-Witt – ab der Mitte des Jahrhunderts die Beleuchtung im Auditorium des Opernhauses zu dimmen, was das Beobachten anderer Zuseher wie auch das Mitlesen des Librettos nicht mehr möglich machte. Ihre Belege für diese These bleiben allerdings recht dürftig,¹⁰¹ Tatsäch-

99 Selbst italienische Besucher des King's Theatre weisen auf diese Eigentümlichkeit des Londoner Publikums hin: „Agli spettacoli in musica d'italiano è tutto orecchi, e l'inglese è tutt'occhi: l'italiano applaude alla cabaletta, al trillo, alla volata; L'inglese manda un *bravo* frenetico alla mossa tragica, alla cadenza vibrata, agli empiti di voce che mettono un palpito in cuore: la musica par l'inglese dev'esser un gemito ed un fremito“ (*Viaggio a Londra*, Bologna 1837, S. 199).

100 Julius Faucher, *Vergleichende Culturbilder aus den vier europäischen Millionenstädten Berlin, Wien, Paris, London, Hannover* 1877, S. 425–426.

101 Die Annahme eines dunkleren Zuschauerraumes begründet Hall-Witt lediglich mit einer Beschreibung Theophile Gautiers aus dem Jahr 1865. Allerdings unterschlägt sie in diesem Zusammenhang, dass die spärliche Beleuchtung in diesem Fall nur dazu diente, die Bühneneffekte des Balletts zur Geltung kommen zu lassen: „Les loges sont garnies de rideaux de damas rouge qui les rendent un peu sombres; la salle elle-même n'est pas très-éclairée; toute la masse de lumière est réservée pour la scène. Cette disposition et la puissance des rampes de

lich ist es höchst unwahrscheinlich, dass man in London ab den 1860er-Jahren Opern in einem dunklen Zuschauerraum rezipierte. Gerade aufgrund der mangelnden Italienischkenntnisse eines Großteils des Publikums, die auch Hanslick in den 1860er-Jahren beklagt, war ein Mitlesen des Librettos notwendig. In einem abgedunkelten Auditorium wäre dies nun nicht mehr möglich gewesen – und man hätte der aufgeführten Oper folglich nur mehr mit Unverständnis begegnen können. In diesem Zusammenhang bringt Hall-Witt ein weiteres Argument, das auf die in einigen Libretti zu findenden Angaben von „Highlights“ abzielt. Diese Angaben würden, so Hall-Witt, ein eindeutiges Indiz für eine werkorientierte Rezeption darstellen und den Event-Charakter der Oper negieren. Tatsächlich muss man diese Art von Angaben in einer, der Interpretation Hall-Witts völlig entgegengesetzten Richtung lesen. Offenbar war die Werkkenntnis des Publikums so gering, dass dieses eine Anleitung brauchte, um die kolportierten Highlights überhaupt rezipieren zu können. Dies wird deutlich, wenn man sich die Art der Angaben ansieht. So finden sich hier zumeist Arien mit prominenten Sängern oder effektvolle Chorszenen. Durch diese Ankündigung wird dem Publikum folglich vermittelt, welche Arien man zu kennen hatte¹⁰², bzw. zu welchem Zeitpunkt man dem Bühnengeschehen wieder die ungeteilte Aufmerksamkeit zukommen lassen musste.¹⁰³ Eine Hinwendung zum Werk

gaz permettent d'exécuter des effets vraiment magiques. Le lever de soleil qui termine le ballet de *Giselle* produit une illusion complète“ (Théophile Gautier, *Caprices et Zizgags*, Paris 1856, S. 171).

- 102 Man muss bedenken, dass die Presse in ihren Kritiken auch auf einzelne Arien einging, die man beim Titel kennen musste, um sich öffentlich nicht zu blamieren.
- 103 Die Angabe dieser Highlights finden sich nicht nur im Libretto der Royal Italian Opera Covent Garden, sondern auch in Libretto des Her Majesty's Theatre. Beispielfhaft sei hier ein Libretto von Rossinis *Semiramide* aus 1843 erwähnt. Die über den Highlights angegebene „note“ unterstreicht die Unwissenheit des Publikums in Bezug auf das Werk: „Rossini having fallen out with the Venetians, endeavoured to make his peace by calling his talents into action in the Opera of *Semiramide*, which was for the first time performed at the theatre *Della Venice*, in which a part was sung by Galli. A passage in the Overture tending much to conciliate the audience, and obliterate the former unfavourable impressions, and this feeling was strengthened by the air of Arsaces, which is full of beauty and sweetness. The next piece that called forth applause was the Duet between Semiramide and Arsaces, besides which an air of Assur, and a terzetto were received with tumultous applause. The Opera obtained an enthusiastic success at Vienna, where it is continually performed, and it is a popular piece on the principal stages of Italy, and throughout Europe. Rossini was called for at the end of the Second Act, and came

selbst lässt sich daraus nicht ableiten. Um eine Oper in ihrer Gesamtheit erfassen zu können, wäre es nämlich notwendig auch ihrer gesamt-dramaturgischen Struktur zu folgen. Bei einer Konzentration auf die angegebenen Highlights war eine derartige Rezeption eben nicht möglich. Vor diesem Hintergrund ist es folglich unwahrscheinlich, dass sich die Rezeption des italienischen Opernpublikums im Laufe des 19. Jahrhunderts von einer reinen Event-Ästhetik hin zu einer ernsthaften werkorientierten Rezeption der italienischen Oper wandelte. Vielmehr zeigt sich, dass die Repräsentation durch das Demonstrieren eines musikalischen Halbwissens vermehrt an Bedeutung gewann.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das Publikum der Londoner italienischen Oper des 19. Jahrhunderts zu einem Großteil aus aristokratischen Kreisen stammte und die Oper in jedem Fall als Repräsentationsinstrument für den sozialen Status diente. Der Inhalt dieser Repräsentationen unterschied sich im Her Majesty's Theatre und in der Royal Italian Opera Covent Garden maßgeblich: Während im Her Majesty's Theatre die bloße Zurschaustellung des elitären sozialen Status' im Vordergrund stand, kam in der Royal Italian Opera Covent Garden eine repräsentative Intellektualität hinzu, die bewusst als Distinktionsmerkmal zum Publikum des Her Majesty's Theatre gesetzt wurde. Ferner sind die Affinität für die „italienische“ Oper und die Notwendigkeit des Engagements von Starsängern Ausformungen der bestehenden „fashion“, die durch die praktisch nicht vorhandenen Italienischkenntnisse eines Großteils des Publikums gestützt wird. Durch die finanziell prekäre Situation des Londoner Opernbetriebs bekam gerade dieses spezifische Publikum eine enorme Verhandlungsmacht zugestanden, die sich in allen Bereichen des Betriebs, vor allem aber auf das Engagement der Sänger auswirkte. Starsänger stellten eine unmittelbare Notwendigkeit und damit den Angelpunkt des Systems dar. Somit ist es für die Untersuchung des Londoner Opernwesens nicht ausreichend lediglich festzustellen, welche soziale Gruppe in die Oper ging, sondern vielmehr welche Implikationen diese auf das Management der Oper und das Repertoire hatte. Dafür ist es von wesentlicher Bedeutung die vorhandenen Quellen in

forward with a humble obeisance to receive his token of reconciliation. Critics speak highly of the movement with chorus, that forms the Finale of the First Act. This Opera combines most happily the easy, flowing, and expressive melodies of Italy, with the severer beauties, and the grander accompaniments of the German school“ [BL, Gen. Ref. Northcott 216].

den musikalischen Kontext der Zeit einzubetten, um Fehlinterpretationen des bestehenden Quellenmaterials zu vermeiden. Aus diesem Grund bildet die hier getroffene Charakterisierung des italienischen Opernpublikums Londons auch die Basis für die folgenden Kapitel, die sich mit dem Sängewesen im Allgemeinen, der Vertrags- und Einlagearienpraxis sowie mit der Adaption von Opern für die Londoner Bühnen beschäftigen.

4 Die Sänger

Die Opernaufführungen der italienischen Opernhäuser Londons in der Mitte des 19. Jahrhunderts waren vom Engagement italienischer Sänger und Sängerrinnen bestimmt. Diese wurden von den Opernmanagern bei Reisen in die Musikmetropolen des Kontinents, vor allem nach Mailand und Paris¹, entdeckt und bei einem entsprechenden Renommee an die Londoner Opernhäuser engagiert. Die Orientierung an Italien in Bezug auf die aufgeführten Werke und vor allem im Hinblick auf die Sänger besaß in London bzw. in England eine lange Tradition. England unterhielt nämlich mit Norditalien bereits mehrere Jahrhunderte währende Geschäftsbeziehungen im Baumwollhandel. Im 19. Jahrhundert dienten die norditalienischen Häfen zunehmend als Umschlagplatz für Handelsgüter, wodurch sich die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den beiden Ländern intensivierten. Auf Basis dieser vormals wirtschaftlichen Austauschbeziehung entwickelte sich ein reger Tourismus von England nach Italien, das aufgrund seiner landschaftlichen Schönheit und seiner reichen Kultur einen Anziehungspunkt für die englische Aristokratie darstellte.² Dass Opernaufführungen dabei zum Pflichtprogramm des englischen, aristokratischen Touristen gehörten, versteht sich von selbst. Dies führte dazu, dass die englische Aristokratie durch ihre touristischen Ausflüge mit den Werken und den Sängern der zeitgenössischen, italienischen Oper vertraut war und dementsprechend der Wunsch entstand, Werke und Sänger nach London zu importieren. Auf diesem Nährboden entwickelte sich über die Jahrhunderte eine internationale Importpraxis, die unterstützt durch die technologischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts maßgeblich zur Charakterisierung des englischen Opernwesens beitrug.

Daraus ergab sich für die italienische Oper auch ein hohes Prestige in der englischen Hauptstadt: Man ging nicht in die italienische Oper, um das Werk an sich zu hören, sondern vielmehr um Teil einer exklusiven Gesellschaft sein

1 Die Beziehung zwischen London und Paris kann als besonders intensiv gelten (vgl. u.a. Kapitel 5, Laporte-Verträge).

2 Vgl. Ingeborg Zechner, „... and the English buy it“, Masterarbeit, Saarbrücken 2013, S. 51–52.

zu können, oder um diesen oder jenen Sänger zu sehen und zu hören.³ Im Theatre Royal Drury Lane spielten, im Gegensatz zu den italienischen Opernhäusern der Stadt, diese Repräsentationszwecke und das damit gewonnene gesellschaftliche Prestige eine eher untergeordnete Rolle. Dieser Statusunterschied zwischen den einzelnen Opernhäusern ist auch in den Engagements der Sänger zu beobachten. Die Stars des Kontinents wurden zuerst an die italienische Oper verpflichtet bevor sie – auch nur in Ausnahmefällen – in der englischen Oper reüssierten.⁴

Somit bildeten das gesamte 19. Jahrhundert hindurch die Sänger als Publikumsmagnet die Basis des Londoner Opernbetriebs. Dies lässt sich durch folgenden Vergleich zwischen den Opernhäusern Italiens und Englands veranschaulichen:

La sola differenza sta in ciò che nei teatri d'Italia si tollerano talvolta anche gli artisti mediocri, e sul real teatro di Londra non so vogliono che i più distinti. Questa scelta non è propriamente voluta dal buon gusto del paese, ma dall'ambizione che ivi si ha di voler far conoscere che si è in caso di pagare i cantanti meglio di tutti gli altri, e vogliono perciò fame europee. [...] L'orgoglio britannico vuole avere questa soddisfazione di credersi destinato a confermare per ultimo giudicato la celebrità de' buoni cantanti, ed è per questo che gli paga generosamente.⁵

Durch die privatwirtschaftliche Anlage des Londoner Opernwesens, das keine Subventionen von der Regierung oder dem Königshaus erhielt, entstand gerade durch die angesprochene Sängerorientierung eine massive Verhandlungsmacht seitens der Sänger, die sich auf sämtliche Bereiche des Opernbetriebs auswirkte. Zunächst war den Sängern und ihren Agenten sehr wohl bewusst, dass der gesamte Londoner Opernbetrieb auf das Engagement der „stars“ angewiesen war, wodurch selbstverständlich die Gagen in der englischen Hauptstadt in exorbitante Höhen stiegen. Aus diesem Grund etablierte sich die italienische Oper Londons zu einem äußerst lukrativen Unterfangen für viele Sänger.

3 Vgl. Jennifer Hall-Witt, *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780–1880*, Dartmouth 2007 und Kapitel 3, Publikum.

4 Vgl. Kapitel 5.3, Londons Opernprozesse.

5 *Viaggio a Londra*, Bologna 1837, S. 197–198.

Besonders für die Londoner Opernmanager entstand daher ein immenser Druck von verschiedenen Seiten: Einerseits sollten sie das Verlangen des Publikums nach Starsängern stillen, andererseits aber auch die Unternehmung Opernhaus ökonomisch sinnvoll führen. Demgegenüber standen die Gagenforderungen der Sänger, die vor allem das finanziell erfolgreiche Führen des Opernhauses zu einer fast unlösbaren Herausforderung machten. Besonders prekär war zusätzlich, dass der Opernmanager trotz des Vorhandenseins von Verträgen, im Falle eines Vertragsbruchs durch einen Sänger, kaum die Möglichkeit hatte, den aus dieser Situation entstehenden Verlust auszumerzen, wie die *Berliner Allgemeine Musikzeitung* schildert:

Der Direktor hat gut reden, dass er seine Einnahme verliert, die Sängerin ist unerbittlich. Freilich, ihr Kontrakt verpflichtet sie, jede ihr zukommende Rolle bei 20000 Thlr. Strafe zu übernehmen. Der Direktor kann klagbar gemacht werden, und es leidet kein Bedenken, dass er nach Verlauf eines Jahres den Prozess gewonnen haben wird. Aber von dem Moment an, wo er die Klage einreicht, wird das Engagement gebrochen, die Sängerin tritt nicht mehr auf, die Subscribenten, welche nur unterzeichnet haben, um *sie* zu hören, brechen dem Direktor den Stab, das Haus steht leer, der wackere Mann ist ruiniert, und wenn er das Urteil [sic!] in Händen hat, sitzt die Dame, die ihn gestürzt in Neapel oder Madrid.⁶

Der Einfluss der Londoner Starsänger reichte allerdings weiter als die hier beschriebene ökonomische Dimension. So bestimmten diese nicht nur Gagen und Einzelheiten ihres Engagements, sondern verfügten auch über erheblichen Einfluss auf den Spielplan. Nicht nur, dass im Vorhinein entweder explizit (im Vertrag) oder implizit (durch die Aufnahme von bereits durch die Sängerin erfolgreich verkörperten Partien) bestimmte Werke in den Spielplan des Opernhauses aufgenommen wurden⁷, sondern auch, dass im Falle einer realen oder fiktiven Erkrankung der Primadonna kurzfristig der Spielplan umdisponiert werden musste⁸, war dieser Entwicklung geschuldet. Schließlich war das Publikum nicht gewillt eine andere, womöglich unbekanntere Sängerin, als die

6 *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6/44 (1829), S. 349–350.

7 Vgl. Kapitel 5, Londoner Sängerverträge.

8 Vgl. Kapitel 2, Opernlandschaft.

angekündigte, in eben jener Partie zu akzeptieren – eine Zweitbesetzung, wie sonst ublich, kam in London aus diesem Grund nicht in Frage, wie Willert Beale beschreibt:

The comprimaria, or understudy, although included in every Italian Opera Company, is rarely required in this country. If the prima donna be prevented singing, a change of opera takes place as it is supposed an English audience would not be satisfied to listen to a deputy of the leading artiste they had paid to hear. In Italy, where the same opera is given several times in succession, the comprimaria is a necessity.⁹

In manchen Fällen entwickelte sich um einzelne Sänger ein richtiggehender Kult, der von vielen Branchen zu Zwecken der Gewinnenerierung eingesetzt wurde. Als wohl prominentestes Beispiel in diesem Zusammenhang kann die schwedische Sopranistin Jenny Lind gelten, um die sich ein regelrechter Hype entwickelte, der auch die Anfertigung von Merchandisingartikeln vorsah:

[...]‘the Jenny Lind fever,’ as some of the more vulgar organs of The Press affected to call it, extended to the remotest corner of the Kingdom. Portraits of ‘The Swedish Nightingale’ were sold on snuff-boxes, on match-boxes, on bon-bon boxes, on tea-boards, and even on pocket-handkerchiefs. Horses, and dogs, and cats, and singing birds, were named after her; and little children, in the simplicity of their hearts, gave the popular title to the creatures that were dearest to them in the world.¹⁰

Besonders beliebt waren in diesem Zusammenhang auch Porzellan-Figuren, die die Opernstars in ihren Paraderollen darstellen sollten, wobei sich diese Art von Starkult allerdings nicht nur auf Primedonne beschränkte. Der in London überaus beliebte Bass Luigi Lablache wurde – neben Jenny Lind und Giuditta Pasta – ebenfalls als Figaro, Dulcamara oder Falstaff in handbemaltem Porzellan verewigt.¹¹ Ein weiteres Indiz für diesen für London charakteristischen Starkult sind ferner die zahlreich angefertigten ikonographischen Darstellungen von

9 Thomas Willert Beale, *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, Vol. 1, London 1890, S. 67–68.

10 Henry Scott Holland; William Smyth Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt. Her Early Art-Life and Dramatic Career 1830–1851*, Vol. 2, London 1891, S. 81.

11 Vgl. Clarissa Lablache Cheer, *The Great Lablache*, Bloomington 2009, S. 159 und S. 174.

Sängern der italienischen Oper, die sich nicht auf reine Porträts beschränkten, sondern die jeweiligen Sänger meist auch im dramatischen Kontext einer bestimmten Partie darstellten.¹² In diesem Sinne entwickelte sich meist auch eine Zuschreibung von Partien an bestimmte Sänger, wofür die verbildlichten Rollendarstellungen und Bühnenszenarien eine wesentliche Quelle bieten.

Der enorme Starkult im Londoner Opernwesen führte ferner dazu, dass die italienischen Stars der Opernbühne meist auch zu gefragten Personen der Londoner Gesellschaft avancierten und dementsprechend über gute Kontakte zur englischen Aristokratie wie auch zum Königshaus verfügten. Schließlich gehörte es in aristokratischen Kreisen zum guten Ton, private Konzerte unter Mitwirkung der Stars der italienischen Opernbühne zu veranstalten oder selbst Gesangsunterricht bei einem renommierten Sänger zu nehmen. Besonders die italienischen Sänger, die in den meisten Fällen nur gebrochen Englisch sprachen¹³, waren untereinander gut vernetzt, was Félix Remo zur Äußerung veranlasste, dass die Italiener in London

form among themselves [...] a kind of implied freemasonry. They freely assist each other, and each and all help to push one another forward in the world. [...] They possess agreeable manners, and their conversation has an original flavor about it which is attractive. They have not only known how to conquer for themselves a high place in English society, where they are well received, but they know what means to adopt to maintain their place there.¹⁴

Wiederum wird die italienische Sprache als etwas Attraktives und damit Modisches gesehen, was ein weiteres Zeugnis für die Italienaffinität des Londoner Opernpublikums bildet. Ihre Rolle in der englischen Gesellschaft nützten viele

12 Vgl. dazu Roberta Montemorra Marvin, *Idealizing the Prima Donna in Mid-Victorian London*, in: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, hgg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2012, S. 21–41.

13 Der Tenor Mario war Zeit seines Lebens nicht in der Lage die englische Sprache zu erlernen, obwohl er über lange Zeit seinen Wohnsitz in England hatte. Selbst das Einstudieren englischer Lieder bewerkstelligte er nur mithilfe eines Dolmetschers (vgl. Cecilia Maria Godfrey Pearse, *The Romance of a Great Singer. A Memoir of Mario*, London 1910, S. 293 und 195).

14 Félix Remo, *Music in the Land of Fogs*, englische Übersetzung von A. J. Robertson, London 1887, S. 142–143.

Sänger auch, um andere Musiker als Musiklehrer in die Gesellschaft einzuführen, wobei diese – sofern sie sich einmal etabliert hatten – lukrative Einnahmen erwarten konnten. So wurde beispielsweise ein junger Komponist namens Stanziari von Grisi und Mario als möglicher Gesangslehrer für Lord Ward eingeführt und auch Julius Benedict, ein gebürtiger Deutscher, wurde es durch Maria Malibran ermöglicht, im Londoner Musikleben dauerhaft Fuß zu fassen.¹⁵

Anhand der hier aufgezeigten Aspekte des Sängerwesens im London des 19. Jahrhunderts lässt sich ersehen, dass die Sänger der Londoner italienischen Oper sowohl im Opernbetrieb selbst als auch in der Londoner Gesellschaft im Allgemeinen über eine große Bedeutung verfügten. In einer Opernwelt, in der das „Italienische“ in allen Ausformungen ein hohes Prestige innehatte und ohne Rücksicht auf die tatsächliche vokale Leistung bereits als Qualität galt, hatten es im Besonderen englische Sänger das gesamte 19. Jahrhundert hindurch schwer, sich auf den italienischen Opernbühnen zu behaupten. Dass dies nicht ausschließlich auf nicht ausreichende vokale Fähigkeiten zurückzuführen war, soll im folgenden Kapitel veranschaulicht werden.

4.1 Englands italienische Sänger – eine Suche nach Identität

Das Prestige der Londoner Opernhäuser basierte vornehmlich auf den dort engagierten Sängern, die eben in den meisten Fällen schon auf dem Kontinent große Erfolge verbuchen konnten. Wie das Beispiel von Jenny Lind zeigt¹⁶, gelang es dem Theatre Royal Drury Lane, kaum international bekannte Sänger für ihr Londoner Debüt oder auch für ein weiterführendes Engagement zu verpflichten.¹⁷ Die Auswirkungen auf das öffentliche Prestige des Theaters sind augenscheinlich. In weiterer Folge führte dies eben dazu, dass am Theatre Royal Drury Lane – auch wegen des „englischen Repertoires“ – vermehrt englische Sänger auftraten, an den italienischen Opernhäusern hingegen hauptsächlich Sänger italienischen Ursprungs oder

15 Thomas Willert Beale, *The Light of Other Days*, Vol. 1, London 1890, S. 71–72.

16 Das von Alfred Bunn angestrebte Engagement Jenny Linds scheiterte vornehmlich am mangelnden Prestige des Hauses und aus finanziellen Gründen (vgl. dazu Kapitel 5.3, Londons Opernprozesse).

17 Die Ausnahme hiervon bildete das kurzzeitige Engagement Maria Malibrans zu Beginn der 1830er-Jahre (vgl. Kapitel 2, Opernlandschaft).

internationale „italienische“ Stars.¹⁸ Dennoch gab es im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder englische Sänger und Sängerinnen, die in der italienischen Oper in Erscheinung traten. Solche Fälle bildeten allerdings die Ausnahme.

Die Absenz englischer Sänger auf den italienischen Bühnen hatte wohl in großem Maße mit den Vorurteilen des englischen Publikums gegenüber einheimischen Sängern zu tun, die in Italienisch sangen. Obwohl das anwesende Publikum in vielen Fällen über nur rudimentäre Italienischkenntnisse verfügte, war man der Ansicht, dass das gesungene Italienisch in keinem Fall durch jedweden Akzent – im schlimmsten Fall aber durch den englischen – gestört werden dürfe. Der Musikkritiker Henry Fothergill Chorley bringt diesen Sachverhalt folgendermaßen auf den Punkt:

Indeed, whatever be his, or her, endowments, it must be always an ill chance for a home artist to sing in a foreign language on the stage in England. We are curiously bad linguists ourselves [...] but, before the curtain, we cannot endure bad language in those who amuse us.¹⁹

Ähnlich liest sich die Beschreibung Benjamin Lumleys, der die Missgunst seines Publikums nicht nur auf die einheimischen Sänger beschränkt sah:

[...] It should be mentioned that a considerable portion of the frequenters of Her Majesty's Theatre only admitted at this period, as acceptable on its boards, the Italian school, *pur et simple*, and looked with coldness and mistrust on any names, however accredited, which revealed a French, a German, or, still worse, an English origin.²⁰

Nichtsdestotrotz schien bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus eine englische Herkunft negative Auswirkungen auf eine Karriere in der italienischen Oper Londons gehabt zu haben. Schließlich begannen ab den 1850er-Jahren

18 Wichtiger als die Herkunft war hierbei die Tatsache, in der italienischen Oper reüssiert zu haben und somit – trotz anderer Nationalität – als „italienische“ Sängerin zu gelten. In diesem Zusammenhang sind hier u.a. die Karrieren von Henriette Sontag, Sofia Cruvelli, Jenny Lind oder Therese Tietjens zu nennen.

19 Henry Fothergill Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 1, London 1862, S. 242–243.

20 Lumley, *Reminiscences*, S. 88.

vermehrt Sänger verschiedenster Nationalitäten große Erfolge in den beiden italienischen Opernhäusern Londons zu feiern. Diese Tatsache schien das Londoner Publikum allerdings nicht maßgeblich zu stören. Zwar wurden einzelne Stimmen laut, die das Fehlen italienischer Sänger bemängelten, dem Hype um nicht-italienische Starsänger tat dies aber keinen Abbruch.²¹

Dass das Italienische vom Londoner Opernpublikum der Zeit nicht nur als nationale Sprache, sondern auch als modisch und als spezifische vokale Qualität²² gesehen wurde, manifestiert sich auch im Gesangsunterricht der Zeit, der hauptsächlich von italienischen Gesangslehrern gegeben wurde:

A professor of singing who estimates himself at his true worth ought assuredly to call himself 'Signor.' That is the reason why we see so many signori springing up around us who, as a rule, know as much about singing as the German governesses know about music. Indeed, the trick of the profession consists not in being a professor, but being an Italian.²³

Dabei war es oft, wie Félix Remo veranschaulicht, unerheblich, ob diese „Signori“ tatsächlich über fundierte musikalische Kenntnisse verfügten – bereits der italienische Namenszusatz „Signor“ legitimierte den Einsatz als Musiklehrer. Zudem zählte es zum Prestige vieler Mitglieder der englischen Aristokratie, Gesangsunterricht bei einem italienischen Gesangslehrer zu nehmen. Als wohl prominentestes Beispiel kann in diesem Zusammenhang Queen Victoria genannt werden, die über viele Jahre hinweg vom renommierten Bass Luigi Lablache Gesangsunterricht erhielt.²⁴ Gerade die weite Verbreitung von italienischen Gesangslehrern lässt ersehen, wie groß das Prestige der italienischen Oper und der damit verbundenen Sänger war.

21 Man denke beispielsweise an den Hype um Jenny Lind, Johanna Wagner oder Pauline Viardot-García.

22 Vgl. dazu auch Susan Rutherford, *„Bel canto“ and cultural exchange. Italian vocal techniques in London 1790–1825*, in: *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche*, hgg. von Roland Pfeiffer und Christoph Flamm, u.a. Kassel 2013 (Analecta musicologica 50) S. 133–146.

23 Félix Remo, *Music in the Land of Fogs*, englische Übersetzung von A. J. Robertson, London 1887, S. 49.

24 Vgl. Clarissa Lablache Cheer, *The Great Lablache*, Bloomington 2009, u.a. S. 217.

Das Auftreten von englischen Sängern in der italienischen Oper erregte aber nicht nur das musikalisch ungebildete Publikum, sondern beschäftigte auch englische Komponisten, wie George Alexander Macfarren, der – nicht ganz uneigennützig – einen Aufsatz über den schlechten Einfluss des Italienischen auf die Musik verfasste.²⁵ Seine Abneigung gegen das Italienische in der Oper begründet er mit unterschiedlichen Aspekten. Zunächst beschwert er sich – ähnlich der Meinung des italienischen Opernpublikums – über das Auftreten von nicht italienischsprachigen Sängern in der italienischen Oper, die nie in der Lage seien, die sprachliche Perfektion von gebürtigen Italienern zu erreichen. Dadurch sei der Ausdrucksgehalt der Musik massiv gefährdet. Des Weiteren kritisiert er die verbreitete Praxis des Unterrichts von englischen Sängern durch italienische Gesangslehrer:

[...] and of nearly all the private singers who study under the best esteemed Italian teachers, it would be fair and right to denounce the Italian language as eminently, nay, pre-eminently bad for music; and this because it appears to induce a habit of false musical phrasing, and of violating one of the most obvious and simply laws of musical expression.²⁶

Für Macfarren hatte die italienische Sprache einen unmittelbaren Einfluss auf die Musik und barg daher für diese eine gewisse Gefahr. Dies führte seiner Meinung nach dazu, dass die Komposition an sich Schaden nehme und somit der Intention des Komponisten nicht mehr entsprochen werden könne. Durch die falsche Artikulation und Betonung von italienischen Phrasen durch nicht italienische Sänger, komme es zu einer Verzerrung des Inhalts der Oper. Diesen Effekt sah er dadurch verstärkt, dass von den Sängern in einer fremden Sprache nicht die Ausdrucksintensität erreicht werden könne, die sie in ihrer Muttersprache normalerweise hätten. Eine nationale Ausrichtung des Opernbetriebs ist für ihn daher die logische Folge. Englische Sänger sollten nur in englischen Opern bzw. anderen Vokalwerken wie Oratorien auftreten und Abstand von der italienischen Oper nehmen, die den Italienern zustehe.

25 George Alexander Macfarren, *The Italian Language. Its Evil Influence upon Music*, in: *The Musical Times and Singing Class Circular* 14 (1869), S. 7–10.

26 Macfarren, *The Italian Language*, S. 8.

The vocation of English singers is, in the highest rank, to sing oratorios, which are always in English, and, in the successive lower grades, to sing translated foreign or original compositions. The study of Italian songs does nothing whatever to fit them for this vocation by enabling them to pronounce the words, or to interpret the music of these works, from the grandest to the lightest, from the oratorio to the ballad. Nobody whatever wants to hear Italian songs from the lips of English singers, or cares for them in any respect but as vehicles for the exhibition of foreign celebrities who are engaged from year to year a tour opera houses.²⁷

Wie an diesem Zitat zu sehen ist, zeigt sich Macfarren in seinem Nationalismus nicht ganz konsequent. Die Übersetzung von Opern in die englische Sprache war für ihn legitim. Dass es dabei wieder zu einer Verfälschung des Inhalts des Werkes kommen könnte, was von ihm zunächst so scharf kritisiert wurde, scheint in diesem Fall für ihn kein Thema mehr zu sein.

Wenn man Macfarrens Auffassung mit der des Londoner Opernpublikums vergleicht, kommt man zum Schluss, dass er eine radikalere Meinung in Bezug auf englische Sänger auf der italienischen Opernbühne vertritt als das vorurteilsbehaftete Londoner Opernpublikum. Immerhin wurden vom Publikum auch kontinentale Stars akzeptiert und in die eigene Musikkultur integriert, die nicht zwangsläufig Italiener sein mussten. Ein gewisser Nationalismus schwingt bei Macfarren ohne Zweifel mit, was man ihm als englischem Opernkomponisten in einem italienisch dominierten Opernsystem wohl nicht verübeln kann. Hier ist auch zu bedenken, dass seine Kompositionen meist am Theatre Royal Drury Lane zur Aufführung kamen.²⁸ Wenn man sich nun das geringere Prestige des Hauses gegenüber den italienischen Opernhäusern ansieht, lässt sich bei Macfarrens Äußerungen wohl ein gewisser Selbstzweck nicht leugnen. Es ist anzunehmen, dass Macfarren als Komponist in die gängige Praxis der musikalischen Adaption von Opern für die englische Bühne involviert war.²⁹ Vor diesem Hintergrund macht seine inkonsequente Argumentation bezüglich der Übersetzung von Opern Sinn. Interessant ist dennoch, dass die negative Meinung

27 Macfarren, *The Italian Language*, S. 9.

28 Vgl. Henry Banister, *George Alexander Macfarren. His Life, Works, and Influence*, London 1891.

29 Vgl. u.a. *Blackwood's Lady's Magazine* 10 (1841), S. 280–281.

über englische Sänger in italienischen Opern, sowohl in musikalisch gebildeten als auch in musikalisch ungebildeten Schichten vorherrschend war. Die Motive dahinter waren zwar jeweils andere, die Intention aber identisch.

Allerdings kam es trotz dieser universell ablehnenden Haltung zu vereinzelten Engagements von englischen Sängern an italienischen Opernhäusern. Um diese Entwicklung näher beleuchten zu können und in diesem Zusammenhang auch die Frage nach einer nationalen musikalischen Identität zu stellen, werden in weiterer Folge vier Karrieren von englischen Sängern näher beleuchtet. Dies sind Catherine Hayes, Rita Favanti, Louisa Pyne und Sims Reeves. Die Auswahl der Personen erfolgte aufgrund der Tatsache, dass diese Sänger jeweils um die Mitte des 19. Jahrhunderts an den italienischen Opernhäusern Londons reüssierten, wodurch sich eine konsistente Vergleichsmöglichkeit bezüglich der einzelnen Karriereschwerpunkte ergibt.

Catherine Hayes, geboren 1825 in Limerick, beschritt zunächst den üblichen Ausbildungsweg für Sänger, der den Gesangsunterricht bei einem italienischen Gesangslehrer, in ihrem Fall bei Antonio Sapio, einschloss.³⁰ Noch als Gesangsschülerin feierte sie in Dublin kleine Konzerterfolge bevor sie ein Studium in Paris bei Manuel García begann. García war im 19. Jahrhundert einer der renommiertesten und prominentesten Gesangspädagogen. Strebte man eine Gesangskarriere an, war es fast unabdinglich, bei García Unterricht zu nehmen. Die Liste seiner prominenten Schüler inkludierte u.a. auch Jenny Lind und Christine Nilsson. Nach nur 18 Monaten bei García wechselte Hayes auf dessen Anraten nach Italien zu Felice Ronconi, einem ebenfalls äußerst renommierten Lehrer und Bruder des Baritons Giorgio Ronconi. Dass eine derartige Häufung von prominenten Lehrern in jeglicher Hinsicht förderlich für die Karriereentwicklung von Catherine Hayes war, steht außer Zweifel. Sie feierte 1845 ein umjubeltes Debüt als Elvira in Bellinis *I Puritani* in Marseille. Nach dem Debüt standen ihr die großen Bühnen Frankreichs – von Marseille wurde sie direkt nach Paris engagiert – und Italiens offen. Hayes' Debüt an der Mailänder Scala 1845 zog viele internationale Opernerfolge nach sich – sie begann sich schließlich auf dem europäischen Kontinent als Primadonna zu etablieren. Der nächste

30 Vgl. *Memoir of Miss Catherine Hayes. 'The Swan of Erin'*, London 1852, S. 2 und Art. *Hayes, Catherine*, in: *Großes Sängerlexikon*, hgg. von Karl-Josef Kutsch und Leo Riemens Bd. 1, Bern 1993, Sp. 1259.

logische Schritt war daher das Debüt an der italienischen Oper in London, was im April 1849 mit ihrem Auftritt in Donizettis *Linda di Chamounix* im Royal Italian Opera House Covent Garden auch geschah.³¹

Anhand der Karriere von Catherine Hayes lässt sich die für London typische Engagementpraxis zeigen. Bevor man als Sänger an die Londoner Opernhäuser engagiert wurde, musste man bereits in Paris und Mailand erfolgreich reüssiert haben. Besonders diese beiden Bühnen standen unter ständiger Beobachtung der Londoner Opernmanager, die dorthin regelmäßig Reisen zur Rekrutierung neuer Sänger unternahmen.³²

Hayes' Debüt an der Royal Italian Opera Covent Garden 1849 verlief den Pressestimmen zufolge äußerst positiv. Wider Erwarten beschwerte man sich nicht über einen etwaigen englischen Akzent oder andere Nachteile in Bezug auf die sängerische Ausführung, die ihre englische Herkunft den herrschenden Vorurteilen zufolge mit sich hätte bringen können. Ganz im Gegenteil wird in der Kritik der *Times* vor allem ihre makellose vokale Leistung gelobt, ohne dass Vorurteile schlagend geworden wären:

Miss Hayes's style of singing is artistic and graceful; she never forces her voice, but has abundance of energy at command, which she uses legitimately, and without any tendency to exaggeration. In the first scene the uproarious welcome she received from the attendance appeared to overcome her altogether, and it was not till near the end of the wellknown *cavatina*, 'O luce di quest' anima', that she entirely recovered her presence of mind; here however, an elegant *cadenza*, introducing a clever and well-executed shake, gained her great applause and an *encore*, which restored her to confidence, and enabled her to repeat the *cabaletta* with double effect. Her next hit was in the duet with Carlo, 'Salvi', in which first occurs the pretty melody so frequently employed in the opera, 'A consolarmi affrettisti'; this was given so effectively by both singers, that it was unanimously redemanded. In the grand scene with Antonio (Linda's father), Miss Hayes was excellent, and the mad scene that follows was sung with admirable effect,

31 Vgl. Ellen Creathorne Clayton, *Queens of Song*, New York 1865, S. 274–283. Hayes hatte in *Linda di Chamounix* bereits ihr Debüt an der Mailänder Scala gegeben. Eine Aufführung dieser Oper in London schien folglich wenig überraschend (vgl. *Memoir of Miss Catherine Hayes*, London 1852, S. 11).

32 Vgl. u.a. Benjamin Lumley, *Reminiscences of the Opera*, London 1864, S. 204.

especially the well-known *bravura* passage, ‚Non e ver‘, where her execution of the chromatic passages was perfect, and the ascending trait with the violins, at the end, was accomplished with remarkable decision and brilliancy. In this, as well as in the last scene, Miss Hayes gave evidence of a great deal of dramatic feeling, and a thorough familiarity with stage effect. Nothing could be warmer or more unanimous than her reception by the audience, who applauded her enthusiastically, and recalled her before the foot-lights after every act.³³

Konträr zu den überschäumenden Pressestimmen zeigt sich die Kritik Chorleys, der Hayes' Auftritt folgendermaßen empfand:

It was less singular that Miss Catharine Hayes – who for a while had been a leading favourite at *La Scala* in Milan, and aspired to the same position here – should be disappointed in her attempt. We had not, as yet, descended to the level at which one so irregularly cultivated as she proved herself to be, could appear a finished artist.³⁴

Offensichtlich überwog bei Chorley schon vor Hayes' Auftritt eine negative Grundstimmung in Bezug auf englische Sänger in der italienischen Oper. Seiner Meinung nach war ihr negatives Abschneiden – obwohl die Pressestimmen ein anderes Bild zeichnen – schon vorherbestimmt. Man kann in diesem Fall also vermuten, dass Chorley über eine ähnliche ideologische Ausrichtung wie Macfarren in Bezug auf englische Sänger in der italienischen Oper verfügte.

Interessant ist dennoch, dass Catherine Hayes' Londoner Debüt trotz der mehrfach konservativen Einstellung des Londoner Opernpublickums doch so positiv aufgenommen wurde. Dies mag sich im Ort ihres Debüts begründen, dem Royal Italian Opera House Covent Garden. Durch die Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden im Jahr 1847 als direkte Konkurrenz zum renommierten Her Majesty's Theatre kam es zu einer Verschärfung des Wettbewerbs in der Welt der italienischen Oper.³⁵ Dadurch wurde eine unterschiedliche Profilierung der beiden Häuser notwendig. Das Her Majesty's Theatre blieb

33 *The Times*, zitiert nach: *The Dublin University Magazine* 36 (1850), S. 592.

34 Henry Fothergill Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, London 1862, S. 89.

35 Vgl. Robert Hume; Arthur Jacobs, Art. *London*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, hg. von Stanley Sadie, u.a. London 1992, S. 22.

seinem Repertoire mit italienischer Oper und Ballett treu und versuchte seine Tradition als prestigeträchtiges Haus zu stärken, wobei das Publikumsinteresse mehr den engagierten Primedonne als den Werken an sich galt. Im Gegensatz dazu, verpflichtete sich die Royal Italian Opera, einem zumindest nach außen propagierten werkbasiertem Zugang, bei dem weniger die Sänger als vielmehr die aufgeführten Werke in den Mittelpunkt rücken sollten.³⁶

Vor diesem Hintergrund scheint es nicht überraschend, dass Hayes ihr Debüt an der Royal Italian Opera Covent Garden und eben nicht am Her Majesty's Theatre beging. An letzterem trat sie erst ein Jahr später, nämlich am 2. April 1850, gemeinsam mit Sims Reeves, einem weiteren englischen Sänger, in *Lucia di Lammermoor* auf. Hayes sang die Rolle der Lucia, Reeves die des Edgardo – somit wurden die beiden tragenden Partien der Oper von englischen Sängern verkörpert. Man könnte vermuten, dass diese Konstellation bewusst gewählt wurde, um keine offensichtliche Opposition einer englischen Sängerin mit einer oder einem italienischen zu riskieren und damit das Publikum in seinen Vorurteilen zu bestärken. Lumley beschreibt das Debüt von Hayes als gelungen. Überschäumende Begeisterung – wie sonst bei derartigen Beschreibungen in seinen Memoiren üblich – lässt sich aber nicht erkennen. Er beschränkt sich in seiner kurzen Beschreibung zu Hayes' Debüt an seinem Haus außerdem auf optische Eindrücke und die Reaktionen des Publikums. Eine detaillierte musikalische Analyse, wie sie in der *Times* erschien, schien plausiblerweise nicht in seinem Interesse zu liegen.³⁷ Die kurze Kritik der *Musical World* erwähnt lediglich die Sensation zweier englischer Sänger auf der italienischen Opernbühne:

Miss Catherine Hayes made her first appearance at Her Majesty's Theatre on the Tuesday after Easter in Lucia di Lammermoor, Mr. Sims Reeves playing Edgardo. This was a highly interesting performance. The fact of two English artists performing the two leading characters in an Italian opera at an Italian opera house was, perhaps, unprecedented. Miss Catherine Hayes was received with the utmost favour. Mr. Sims Reeves awakened all the old enthusiasm which has so often been conferred on his best part.³⁸

36 Vgl. dazu auch die Kapitel 2, Opernlandschaft und Kapitel 3, Publikum.

37 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 273.

38 *The Musical World* (25) 1851, S. 565.

Eine detailliertere Beschreibung in der *Literary Gazette* konstatiert ebenfalls keinen uneingeschränkten Erfolg. Zwar wird Catherine Hayes, vor allem in Anlehnung an ihre Erfolge an der Royal Italian Opera Covent Garden im Vorjahr, für ihre vokalen Fähigkeiten gelobt, wirklichen Eindruck schien bei Kritikern und Publikum allerdings nur ihre dramatische Darstellung der Wahnsinnsszene gemacht zu haben.³⁹ Bezeichnend ist, dass es in weiterer Folge keine derartigen Auftritte von Hayes an den italienischen Opernhäusern Londons mehr gab. Sie feierte forthin ihre größten Erfolge auf den Konzertbühnen Londons und unternahm umjubelte und finanziell lukrative, internationale Tourneen, unter anderem nach New York und Sydney.⁴⁰

Im Gegensatz zu Catherine Hayes' Biographie ist aus der Rita Favantis kaum etwas bekannt. Sie absolvierte ihre Studien zunächst an der Royal Academy of Music bevor sie für ihr weiteres Studium nach Italien ging. Dort feierte sie vor allem in Neapel Erfolge als Primadonna⁴¹, welche, wie schon im Fall von Catherine Hayes, die Voraussetzung für ein Debüt an den italienischen Opernbühnen Londons bildeten.

Allerdings handelte es sich, wie der Name zunächst vermuten lässt, bei der Sängerin weder um eine Engländerin italienischer Abstammung, noch um eine Engländerin, die einen Italiener ehelichte. Letzteres traf beispielsweise auf Emma Albertazzi (geborene Howson) zu. Im Gegenteil, Rita Favanti, geborene Edwards, nahm wohl aus Karrieregründen einen italienischen Namen an. Offensichtlich wollte sie ihre Chancen in Anbetracht der Italienaffinität des Londoner Publikums für ihr Debüt verbessern, indem sie ihre englische Abstammung verschleierte. Dieses Verhalten ist bezeichnend für die problematische Situation der englischen Sänger, wobei das Verschleiern der nationalen Ursprünge in diesem Bereich auch über eine gewisse internationale Tradition verfügte. So änderte beispielsweise die deutsche Sängerin Johanne Sophie Charlotte Crüwell ihren Namen in Sofia Cruvelli, unter dem sie auch in London reüssierte.⁴² Die Sängerin und renommierte Gesangslehrerin Mathilde Marchesi riet ihren Schülerinnen ebenso dazu,

39 Vgl. *The Literary Gazette and Journal for the Belles Lettres, Arts, Sciences &c.* (1850), S. 251.

40 Vgl. Ellen Creathorne Clayton, *Queens of Song*, New York 1865, S. 294–296.

41 Vgl. *Dwight's Journal of Music* 1 (1853), S. 151.

42 Vgl. Art. *Cruvelli, Sofia*, in: *Großes Sängerlexikon*, hgg. von Karl-Josef Kutsch und Leo Riemens Bd. 1, Bern 1993, Sp. 607.

italienische Namen anzunehmen. Einerseits wollte sie damit den Auftritt nicht italienischer Sängerinnen auf dem italienischen Markt erleichtern – Antonietta Fricci hieß ursprünglich Fritzsche – andererseits vergab sie aber auch italianisierte Namen, die von Italienern leicht als solche erkennbar waren. Dabei verarbeitete Marchesi gerne den Ort von dem die besagte Sängerin kam. Kunstschöpfungen wie Oselio, die aus Oslo stammte, Toronto, Vilna und Melba kamen dadurch zustande.⁴³ Man darf auch in diesen Fällen karrierefremde Ambitionen unterstellen.

Im Fall Favantis war das Verbergen ihrer englischen Herkunft vor der Londoner Öffentlichkeit nicht von Erfolg gekrönt. Man wusste ob ihres englischen Ursprungs und nahm diese Verschleierung zwiespältig auf:

‘What’s in a name?’ says Shakespeare. We reply, ‘every thing.’ Favanti hath a sweet sound – it is far more musical than Edwards. But does it make *the sung* the sweeter, or would Rubini loose his voice, if a fortune were left to him on condition of his taking the name of SMITH? Alas! For fashion! Had the lady above mentioned married an Italian gentleman, we should not have been surprised to see her announced as Mdme. Favanti, just as Emma Howson was called Mdme. Albertazzi; but to see Mademoiselle Favanti in the place of Miss Edwards, (formerly, we believe of our Royal Academy) rather puzzles and perplexes us.⁴⁴

Nichtsdestotrotz konnte Favanti auf große Erfolge in Italien verweisen, was sie für ein Debüt an den Londoner Bühnen qualifizierte, wie auch der Kritiker der *Illustrated London News* weiter schreibt: „Be this as it may, the lady is a vocalist of most extraordinary powers, and has had brilliant success in Italy. Her voice possesses prodigious volume and depth, and will have full scope to exhibit its powers in the part selected for her *débüt*.“⁴⁵

Favantis Londoner Debüt sollte am Her Majesty’s Theatre stattfinden, das zu dieser Zeit unter der Leitung von Benjamin Lumley stand. Lumley, der ob der Vorurteile seines Publikums gegenüber englischen Sängern wusste, bereitete das

43 Vgl. John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1995, S. 193–194.

44 *The Illustrated London News* 4 (1844), S. 189.

45 Ebda.

Ereignis mit einer groß angelegten Medienkampagne vor, um ein Maximum an Einnahmen zu generieren. Er streute vor dem Debüt Gerüchte über die Einzigartigkeit und Brillanz einer neu entdeckten Primadonna, die in der Titelpartie von Rossinis *La Cenerentola* in Italien für Furore sorgte – diese Meldung war omnipräsent in der Presse. Nach diesem ersten Schritt ließ Lumley verlautbaren, dass es ihm gelungen sei, eben diesen aufstrebenden Star in *La Cenerentola* an sein Theater zu engagieren. Somit machte er Favantis Debüt vom Stadtgespräch zu einem unverzichtbaren Ereignis der Londoner Gesellschaft. Die Intensität der Marketingkampagne beschreibt Henry Chorley sehr plastisch:

The comedy began with a series of exciting and mysterious paragraphs, put forth in the morning papers. – A real treasure, said these, had been discovered at Naples – a young lady with an exceptional and splendid voice, boundless execution, and remarkable personal beauty, who was setting on fire the Capital of the Two Sicilies by her appearance in ‘La Cenerentola’. – When one attestation of this kind after another had prepared the ways, next came hints that there were hopes of securing this *Phoenix* for England: – A few weeks later we were invited to rejoice that such hopes were certainties; [...] It was announced that Madame Pasta had expressed the highest admiration of the coming young lady’s talent. She was heralded [...] by an opera of preparation, with overture, chorus, orchestra, *solo singers*, dresses and decorations [...].⁴⁶

Benjamin Lumley hatte an alles gedacht, um Favanti einen gebührenden Empfang zu bereiten, bzw. vielmehr, um sich finanziell abzusichern und für ein volles Haus zu sorgen. Der Aufwand dieser Kampagne zeugt von der problematischen Situation, in der sich Lumley befand, und möglichen negativen Implikationen, derer er sich wohl bewusst war. Immerhin barg das Engagement einer englischen Sängerin, die hier auch noch unter einem falschen Namen auftrat, ein gewisses Risiko, das durch das Aufdecken ihrer englischen Ursprünge in den Medien noch erhöht wurde. Im schlimmsten Fall hätte er damit rechnen müssen, bei Favantis Debüt nur eine mäßige Auslastung verbuchen zu können. Um zumindest dieses Risiko auszuschalten und ein Debüt – immerhin ein singuläres Ereignis – finanziell ausreizen zu können, startete er die beschriebene Medien-

46 Henry Fothergill Chorley, *Thirty Years’ Musical Recollections*, Vol. 1, London 1862, S. 245.

kampagne. Der Erfolg der weiteren Auftritte der Sängerin war für ihn unkalkulierbar, insofern blieb ihm nur die Möglichkeit, den kalkulierbaren Moment des Debüts für sein ökonomisches Wohl zu nutzen – was ihm schließlich auch gelang.

Lumley zufolge war das Her Majesty's Theatre an diesem Tag bis auf den letzten Platz gefüllt und Favanti feierte vor diesem Hintergrund ein umjubeltes Debüt.⁴⁷ Chorley teilte die Auffassung eines überschäumenden Erfolgs jedoch nicht. Er bescheinigt Favanti mangelnde Musikalität und erhebliche Intonationsschwierigkeiten, die allerdings von einem großen Teil des Publikums nicht bemerkt wurden, weshalb Favanti trotzdem mit großem Applaus bedacht wurde.⁴⁸ Dass das Publikum die Meinung Chorleys nicht teilte, ist wenig verwunderlich. Es stand sicher unter dem Einfluss der zahlreichen Medienberichte und die grazile Erscheinung Favantis trug wohl auch ihr Übriges zur positiven Wahrnehmung der Sängerin bei. Diese Tatsache zeigt, dass sich das Publikum zu einem großen Teil aus „musical amateurs“ zusammensetzte, die vornehmlich ob der Prestigeträchtigkeit eines Opernbesuchs die italienische Oper frequentierten.⁴⁹ Offenbar war das Debüt der Sängerin musikalisch tatsächlich nicht ganz geglückt, wie auch die folgende Kritik zeigt:

On the 23d of March, 1844, she made her first appearance at Her Majesty's Theatre as *Cenerentola* [...] Her return, after an absence of eight years, was looked upon with interest, to ascertain if the defects of her style had been amended by considerable practice in Italy. In one respect a marked improvement has certainly taken place; the production of the voice is no longer attended with the same disagreeable effect, as in 1844. In point of execution something has also been gained in precision; but her imperfect intonation has not yet been remedied. [...] the organ of Mlle. Favanti ranges from the highest to the lowest of the soprano and contralto registers, and in quality it is infinitely more sympathetic. She fails because she has never thoroughly mastered her scales, and she labors to astonish not to charm. The music of the concerted pieces she sacrifices entirely; [...], her beautiful voice will not suffice to place her in the rank of a *prima donna*.⁵⁰

47 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 86.

48 Vgl. Chorley, *Musical Recollections*, Vol. 1, S. 246–247.

49 Vgl. dazu Kapitel 3, Publikum.

50 *Dwight's Journal of Music* 1 (1853), S. 151.

Dennoch lassen sich anhand von Favantis Karriere die Mechanismen des Londoner Sängermarktes und die daraus entstehenden Implikationen für die Karrieren englischer Sänger ableiten. Mehr als in den anderen Musikmetropolen Europas basierte das Londoner Opernwesen auf gezieltem Marketing, bei dem nicht die Musik, sondern Prestige und Status im Vordergrund standen.

Neben den bereits exemplarisch porträtierten, englischen Sängerinnen, die ihr Glück auf Londons italienischen Opernbühnen versuchten, gab es natürlich auch Männer mit demselben Ziel. Als einer der prominentesten englischen Sänger des 19. Jahrhunderts kann der Tenor Sims Reeves (1818–1900) gesehen werden.⁵¹ Nichtsdestotrotz lassen sich erhebliche Statusdifferenzen zwischen Sängerinnen und Sängern feststellen: Die Primadonna galt im 19. Jahrhundert noch lange als die Hauptfigur des Opernbetriebs, die den übrigen Sängern in Gage und Prestige bei Weitem überlegen war. Demgegenüber standen vereinzelt männliche Sängerstars, wie die Tenöre Rubini und Mario oder der Bass Lablache, die aber im Allgemeinen nie den Status einer Primadonna erlangten.⁵² Sims Reeves beklagt diese missliche Lage des Tenors in seinen Memoiren mehrmals vehement:

If, in spite of the increased favour with which opera is generally regarded, we possess few eminent basses, and can name no baritones, whose conflicting claims to supremacy would be likely to cause popular commotion, the case of the tenors is still more deplorable. [...] Their chief airs, their final scenes, are either omitted by the conductor, or, worse still, are neglected by the public. When, as they frequently do, commit suicide on the stage, they die, if not in silence, at least in solitude. There was a time when playgoers would no more have quitted a representation of 'Lucia', without waiting for the dying strains of the hero, than it would now take its departure before the delirium of the heroine has set in.⁵³

Anhand dieser Äußerung Reeves' lässt sich neben der Situation des Tenors im 19. Jahrhundert auch der Stellenwert des Werks für das Publikum erkennen.

51 In diesem Zusammenhang muss auch Charles Santley genannt werden, dessen Karriereentwicklung, mit seiner Ausbildung in Italien, beinahe analog zu der Sims Reeves' gesehen werden kann (vgl. Charles Santley, *Student and Singer. The Reminiscences of Charles Santley*, New York und London 1892).

52 Vgl. Rosselli, *Singers of the Italian Opera*, Cambridge 1995, S. 176–195.

53 Sims Reeves, *Sims Reeves. His Life and Recollections*, London 1888, S. 265–266.

Die dramatische Funktion einer Arie in der Oper zählte offensichtlich wenig. Im Vordergrund standen die Person der Primadonna, ihre große Arie und deren spezifische Ausführung. Dieses Phänomen, das auf allen Opernbühnen Europas präsent war, fand in der italienischen Oper Londons, intensiviert durch die Vorurteile des Publikums, sicher seine stärkste Ausprägung. Sims Reeves befand sich inmitten dieser schwierigen Situation.

Wie schon seine Kolleginnen, absolvierte er seine Ausbildung zunächst in Paris bei Marco Bordogni und anschließend in Mailand bei Alberto Mazzucato, beides renommierte Lehrer. Aufgrund dieser Ausbildung ließ sein Debüt 1846 an der Mailänder Scala als Edgardo in *Lucia di Lammermoor* nicht lange auf sich warten. Als wichtiges Indiz für die Selbstwahrnehmung von Reeves als Sänger der italienischen Oper, kann folgende Beschreibung seines Debüts an der Mailänder Scala gelten: „Thus proud to be called an English singer, it ought not to be forgotten that my first operatic triumph was gained in the Italian Opera, in the presence of an Italian audience at the first lyrical theatre in Italy.“⁵⁴ Der inflationäre Gebrauch des Adjektivs „italienisch“ mit gleichzeitigem Verweis auf seine englischen Ursprünge legt nahe, dass er sich unbedingt als italienischer Sänger positionieren wollte und er gleichzeitig das Italienische als Qualitätskriterium für den Erfolg eines Sängers ansah – dies entsprach im Übrigen der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen.

Auf sein Debüt an der Scala folgte 1847 das Londoner Debüt am Theatre Royal Drury Lane in der englischen Version von *Lucia di Lammermoor*.⁵⁵ Dass Reeves in London – wie bereits zuvor in Mailand – ebenfalls in *Lucia di Lammermoor* debütierte, hatte vordergründig mit dem Marketing des Theatre Royal Drury Lane zu tun. Schließlich konnte man aufgrund einer Oper, die schon in Mailand zum erfolgreichen Debüt eines englischen Tenors beigetragen hatte, den Sänger besser verkaufen – diese Überlegung erwies sich als richtig:

The new tenor, Mr. Sims Reeves, achieved, and most deservedly achieved, the most unequivocal success we have witnessed on the English stage for a quarter of a century. [...] We have heard no voice out of Italy so decidedly Italian as Mr. Reeves's. It is Ital-

⁵⁴ Reeves, *Sims Reeves*, London 1888, S. 33.

⁵⁵ Vgl. ebda., S. 60.

ian in character in *timbre*; and there is the Italian feeling in his style. [...] Mr. Reeves's *debut* [...] was a great triumph.⁵⁶

Wiederum wird hier das Italienische an Reeves' Gesangsstil hervorgehoben, obwohl er in einer englischen Adaption von *Lucia di Lammermoor* auftrat und dementsprechend dem italienischen Ideal sicher nicht gerecht werden konnte. Schließlich basierte die spezifisch italienische Art zu singen stark auf der italienischen Sprache, die durch ihre zahlreichen Vokale schon an sich einen sanglichen Charakter besitzt. Das italienische Ideal konnte folglich durch eine reine textliche Adaption der Oper nur schwer erreicht werden. Dennoch wurde es, wie man aus der Kritik in der *Musical World* sieht, auch in diesem Fall als das Optimum und als unumstößliches Qualitätskriterium wahrgenommen – auch wenn die eigene Wahrnehmung mit der italienischen Realität wahrscheinlich kaum etwas zu tun hatte.

Die Tatsache, dass Reeves' Londoner Debüt, trotz seiner Erfolge in Italien, am Theatre Royal Drury Lane und nicht an einem der renommierten italienischen Opernhäuser stattfand, ist wiederum bezeichnend für das mangelnde Prestige englischer Sänger in der italienischen Oper. Sein italienisches Operndebüt in London fand erst im Anschluss an das englische Debüt im Theatre Royal Drury Lane statt. 1848 reüssierte er als Carlo in *Linda di Chamounix*, was Benjamin Lumley zufolge, trotz Reeves' englischer Ursprünge, recht gut verlief.

Scarcely less noteworthy was the first appearance of the well-known English tenor, Mr. Sims Reeves, in the part of *Carlo* [...]. It was in those days a rare event for an English singer to venture upon the boards of the Anglo-Italian stage; and the force of fashion and prejudice made the venture one of unusual difficulty. But with his advantages of Italian training and style, Mr. Sims Reeves was entitled to be fairly considered as an Italian singer.⁵⁷

Im Anschluss an dieses Debüt kam es allerdings zu einem Eklat zwischen Lumley und Reeves, der dessen weitere Karriere am Her Majesty's Theatre erheblich beeinflussen sollte. Reeves' Auftritt in der geplanten Folgevorstellung von *Linda*

⁵⁶ *The Musical World* 22 (1847), S. 792.

⁵⁷ Lumley, *Reminiscences*, S. 223.

di Chamounix wurde nämlich von ihm, unter Berufung auf die vertraglichen Vereinbarungen, abgesagt. Er reklamierte, dass ihm vor Antritt des Engagements nicht nur die Partie des Carlo, sondern auch die des Edgardo in *Lucia di Lammermoor* sowie weitere Tenorpartien zugesagt worden wären. Da dieses Versprechen vom Management nicht eingehalten wurde, weigerte sich Reeves in der Folgevorstellung zu singen. Die angekündigten Demonstrationen von Reeves' Anhängern verliefen laut Lumley wenig erfolgreich – wahrscheinlich aufgrund der Tatsache, dass für den Part des Edgardo der beliebte italienische Tenor Gardoni engagiert wurde.⁵⁸

Wie sich anhand dieses Beispiels ersehen lässt, war die musikalische Qualität für einen Großteil des italienischen Opernpublikums sekundär. Wäre Gardoni in einer ähnlichen Situation gewesen, hätte es wohl einen größeren Aufruhr um den Sänger gegeben, wodurch das Management in erhebliche Schwierigkeiten geraten wäre. Im Fall eines englischen Sängers, der sich ohnehin mit einer Menge Vorurteile konfrontiert sah, gab es für das Management ein wesentlich geringeres Risiko.

Ein Jahr nach seinem Debüt am Her Majesty's Theatre reüssierte Reeves schließlich an der Royal Italian Opera Covent Garden als Elvino in Bellinis *La Sonnambula*. Eine besondere Partie, denn Bellinis Oper war, wie Reeves in seinen Memoiren beschreibt, eine der beliebtesten in England und konnte zahlreiche Aufführungen, sowohl im italienischen Original als auch in der englischen Adaption, verzeichnen.⁵⁹ Dennoch spricht sich Reeves explizit gegen eine englische Übersetzung des Opernlibrettos aus, da dadurch der dramatische Ausdruck völlig verloren gehe, wie er anhand der Tenorarie „Tutto e sciolto“ aus *La Sonnambula* erläutert: „[...] and here the words so expressive in the Italian are absolutely without expression – or, indeed, express what neither the composer nor the librettist intended – in the English version.“⁶⁰

Zusätzlich kritisiert er die daraus entstehenden Implikationen auf den Gesangsstil unter Berufung auf die Abhandlung von Thomas Lamb Phipson über Bellinis *La Sonnambula*.⁶¹ Phipson beschreibt diese Unterschiede anhand der

58 Lumley, *Reminiscences*, S. 223–224.

59 Vgl. Reeves, S. 161.

60 Ebda., S. 163.

61 Vgl. Thomas Lamb Phipson, *Bellini and the Opera of La Sonnambula*, London 1880.

Tenorarie „Ah! Perchè non possò odiarti“ – in der englischen Übersetzung „Ah! Why can I not hate thee“. In der italienischen Version der Arie werde der Vokal „a“ des Worts „odiarti“ üblicherweise *crescendiert* und mit Bruststimme gesungen, was den Charakter des Hasses vermittele. In der englischen Version erscheint diese Stelle hingegen als „Still so Gently o'er me Stealing“, wobei die Vokale des Wortes „stealing“ eine lyrischere Gesangslinie, wenn nicht sogar ein Falsett verlangen würden. In der englischen Version erhält die Arie Phipson zufolge einen völlig anderen Charakter, der vom Komponisten nicht intendiert war.⁶² Reeves teilt diese Analyse Phipsons voll und ganz. Daran lässt sich erkennen, dass Übersetzungen und Adaptionen von italienischen Opern selbst bei den Sängern ein geringeres Prestige genossen. Dennoch bildeten Adaptionen jeglicher Art einen integralen Bestandteil des Londoner Opernwesens, wobei sich diese nicht nur auf die Herstellung englischer Fassungen von italienischen Opern beschränkten, sondern auch in Hinblick auf fremdsprachige Werke auf der italienischen Opernbühne angewandt wurden.⁶³ Nach dem Auftritt an der Royal Italian Opera Covent Garden trat Reeves kaum noch auf der italienischen Opernbühne Londons in Erscheinung. Er konzentrierte sich vielmehr auf die originär englische Oper und das Oratorium. Vor diesem Hintergrund avancierte er zu einem der bekanntesten Oratorien- und Konzertsänger Englands.

Die Karriere von Louisa Pyne, geboren 1832 in London, unterschied sich schon in ihrer Anfangsphase eklatant von denjenigen ihrer englischen Kolleginnen, Catherine Hayes und Rita Favanti, sowie von der von Sims Reeves. Ihre Ausbildung absolvierte Pyne nämlich nicht, wie man annehmen könnte, bei einem italienischen Gesangslehrer, sondern bei George Smart. Nichtsdestotrotz feierte sie gemeinsam mit ihrer Schwester Susan bereits Anfang der 1840er-Jahre beachtliche Erfolge bei Konzerten in London.⁶⁴ Auf Basis dieser Erfolge debütierte Louisa Pyne 1847 an den Pariser Konzertbühnen und zwei Jahre später gab sie in Boulogne ihr Operndebüt als Amina in Bellinis *La Sonnambula*, bevor sie in ihre Heimatstadt London zurückkehrte. Dort trat sie noch im selben Jahr

62 Vgl. Thomas Lamb Phipson, *Bellini and the Opera of La Sonnambula*, London 1880, zitiert nach: Reeves, S. 163–164.

63 Vgl. dazu Kapitel 6, Italienische Opern für London.

64 Vgl. Ellen Creathorne Clayton, *Queens of Song*, New York 1865, S. 502.

am Princess Theatre in der englischen Adaption von *Don Giovanni* und in Werken George Alexander Macfarrens auf.⁶⁵

Erstaunlich ist, dass Pyne Italien in ihrer Sängerkarriere vollkommen den Rücken kehrte. Dies zeigt schon ihre Ausbildung, die sie nicht, wie in ihrer Branche üblich, bei einem italienischen Lehrer absolvierte und so – würde man annehmen – ihre Chancen auf eine internationale Karriere schon von Beginn an schmälerte. Bei genauerer Betrachtung liegt die Sache aber möglicherweise anders. Louisa Pyne wurde in eine englische Sängerfamilie hineingeboren. Ihr Vater George Pyne war Countertenor und Arzt und ihr Onkel James Kendrick Pyne reüssierte als Tenor auf zahlreichen Konzertbühnen.⁶⁶ Es kann daher angenommen werden, dass Pynes Familie über die Eigentümlichkeiten des Londoner Opernbetriebs Bescheid wusste und dementsprechend die Karrierechancen von englischen Sängern auf den italienischen Opernbühnen genau kannte. Vor diesem Hintergrund scheint die Entscheidung gegen eine italienische Ausbildung plausibel. Die Chancen, als englische Sängerin in Konzerten und auf der englischen Opernbühne Erfolg zu haben, waren nämlich ungleich höher als ein Erfolg in der italienischen Oper. Ungeachtet der Prestigeunterschiede und der geringeren Gagen der englischen Oper kann man davon ausgehen, dass genau diese Überlegungen die Basis für Pynes Karriere bildeten. Zudem ließen sich gerade durch Konzerte lukrative Einnahmen erzielen, was sich dementsprechend auch auf die Karriereausrichtung vieler englischer Sänger niederschlug, die den Konzertsaal dem Opernhaus vorzogen.⁶⁷

Trotz Pynes geringer Bühnenerfahrung häuften sich bald gute Kritiken, die ihre musikalischen Fähigkeiten lobten, wie sich anhand des folgenden Berichts von einer Vorstellung von *La Sonnambula* in Liverpool ersehen lässt:

It is a personation which charms by its simplicity, though it never overwhelms by its intensity. We can not, perhaps, give a better idea of Miss Pyne's peculiarities of singing and acting than by saying that she is somewhat of an English Sontag, though, of course, we do not intend to insinuate that she can pour out the fluent and un-

65 Vgl. Art. *Pyne, Louisa*, in: *Großes Sängerlexikon*, hgg. von Karl-Josef Kutsch und Leo Riemens, Bd. 2, Bern 1993, Sp. 2380 und Clayton, *Queens of Song*, New York 1865, S. 502–503.

66 Art. *Pyne, Louisa*, in: *Großes Sängerlexikon*, Bd. 2, Bern 1993, Sp. 2380.

67 Vgl. Choragus, *Opera in English*, in: *Music & Letters* 13 (1932), S. 5–6.

approachable graces of that delightful vocalist. She resembles her, however, in the graceful delicacy, of her action, and also the surprising elegance of her vocalization.⁶⁸

Pyne wird hier von Kritikern als englisches Pendant zu Henriette Sontag bezeichnet. Dennoch wird aufgrund dieses Vergleichs auch deutlich, dass die italienische Oper und ihre Sänger noch immer als unangefochtener Maßstab und ästhetisches Ideal dienten. Am 14. August 1851 gab Louisa Pyne dann schließlich ihr Debüt in der Royal Italian Opera Covent Garden. Allerdings war sie in diesem Fall nicht regulär engagiert worden⁶⁹, sondern erhielt die Partie der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* nur als Substitutin für die deutsche Sopranistin Anna Zerr, wie Chorley beschreibt:

On one evening she was replaced, at an hour's warning, and with as much gain as loss to the performance, by Miss Louisa Pyne, who had never till then attempted Italian Opera: – another illustration of the mastery with which our best English artists can assume various occupations in foreign music; in none, possibly, complete – but as a body more steady, meritorious, and prepared, than the singers of Italy, Germany, or France, so-called on, could prove themselves. – This may be because we have, till now, no great stage style, nor stage-music, of our own; and because our vocalists must have, therefore, a reference to, and a dependence on, the music of foreign countries; and because, as a company, they are more skilled musicians than those of other lands.⁷⁰

Die Äußerung Chorleys ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend. Bei der Beschreibung des Debüts von Pyne verwendet er das Verb „attempt“ – „versuchen“. Dies impliziert, dass ein Erfolg Pynes eigentlich schon von Beginn an ausgeschlossen war, deshalb konnte sie es eigentlich nur versuchen – und scheitern. Zudem beklagt Chorley im selben Atemzug die Importpraxis der Engländer und ihren Einfluss auf die Musikindustrie Londons und vor allem auf das Sängergewesen. Diese Ausführungen können analog zur Einschätzung Macfarrens gesehen werden. Pynes Auftritt in der Royal Italian Opera Covent Garden

68 Clayton, *Queens of Song*, New York 1865, S. 504.

69 Tatsächlich war sie zu dieser Zeit Teil der Kompanie des Haymarket Theaters (vgl. Clayton, *Queens of Song*, New York 1865, S. 398).

70 Vgl. Chorley, *Musical Recollections*, Vol. 2, S. 150.

wurde von der Öffentlichkeit somit eher indifferent aufgenommen. Er lässt sich in keiner Weise mit ihren Erfolgen vergleichen, die sie bis jetzt in der englischen Oper gefeiert hatte.⁷¹

Im weiteren Verlauf ihrer Karriere blieb sie, was die italienische Oper betraf, eher abstinente und konzentrierte sich – mit großem Erfolg – auf ihr englisches Pendant. Nur 1862 sang sie – wieder als Substitutin für die amerikanische Sopranistin Clara Louise Kellogg – im Her Majesty’s Theatre die Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro*; laut Clayton „no minor triumph“⁷². Auch zeitgenössische Presseberichte resümierten positiv über Pynes Leistung. Allerdings darf man annehmen, dass die Aufmerksamkeit des Publikums bei dieser Aufführung der Sopranistin Therese Tietjens galt, die die Partie der Gräfin verkörperte.⁷³

Pyne unternahm anschließend in den Jahren 1854–56 eine große Nordamerika-Tournee, bevor sie nach ihrer Rückkehr nach England, gemeinsam mit William Harrison, die Harrison-Pyne-Opera-Company gründete. Diese Kompanie hatte sich auf die Aufführung von Werken englischer Komponisten spezialisiert und avancierte bald zu einem wichtigen Bestandteil der englischen Season und zeichnete maßgeblich für internationale Tourneen nach Amerika verantwortlich, die die dortige Nachfrage nach „englischen“ Opernvorstellungen befriedigten.⁷⁴

Auch diese Entwicklung zeigt, dass Louisa Pyne ihre Karriere sehr bewusst gestaltete. Anstatt den Verlockungen des hohen Prestiges der italienischen Bühnen Londons zu verfallen, konzentrierte sie sich auf die englische Oper. Dass sie dann noch eine Opernkompanie gründete, beweist, dass sie sich als Sängerin trotz ihrer gut laufenden Sängerkarriere noch ein zweites Standbein verschaffen wollte.

71 Dies legt auch die Kritik des *Athenaeum* nahe (vgl. *The Athenaeum* 2 (1851), S. 775), die Pyne zwar ausgezeichnete sängerische Fähigkeiten konstatierte, aber von einer euphorischen Erfolgsbekundung weit entfernt war. Zudem ist anzunehmen, dass die rosige Zukunftsprognose des *Athenaeum* von den weitaus erfolgreicherer Aufführungen Pynes in der „englischen“ Oper herrührte.

72 Clayton, *Queens of Song*, New York 1865, S. 506.

73 Vgl. *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 10 (1862), S. 333.

74 Art. *Pyne, Louisa*, in: *Großes Sängerlexikon*, hgg. von Karl-Josef Kutsch und Leo Riems, Bd. 2, Bern 1993, Sp. 2380, Alfred Freiherr von Wolzogen, *Theater und Musik. Historisch-kritische Studien*, Breslau 1860, S. 156 und Katherine K. Preston, *Opera on the Road. Travelling Opera Troupes in the United States 1825–60*, Illinois 2001, S. 258–259.

Wie sich an den unterschiedlichen Beispielen ersehen lässt, befanden sich die englischen Sänger in einer äußerst problematischen Situation, die in einer Suche nach ihrer Identität als Sänger gipfelte. Jeder der porträtierten Vokalistinnen löste dies auf seine Art und Weise. Rita Favanti versuchte durch das Verschleiern ihrer englischen Ursprünge ihre Karrierechancen auf den italienischen Opernbühnen Londons zu verbessern. Dieser Versuch war aber, verstärkt durch ihre mangelnden sängerischen Fähigkeiten, erfolglos. Dass sie diese Namensänderung dennoch durchführte, zeigt, dass sie sich eine Identität als italienische Sängerin aufbauen wollte, was mit einem Aufgeben ihrer englischen Ursprünge einherging.

Anders Catherine Hayes, die den Weg als italienische Sängerin nicht, wie Rita Favanti, mit letzter Konsequenz ging. Ihre Karriere zeigt allerdings, dass sie trotz erheblicher Erfolge in Kontinentaleuropa Schwierigkeiten hatte, sich in Londons italienischen Opernhäusern zu etablieren – die Vorurteile des Publikums gegenüber englischen Sängern in der italienischen Oper waren zu groß. Sims Reeves' Karriere bewegte sich auf ähnlichen Pfaden. Auch ihm gelang kein hundertprozentiger Erfolg in der italienischen Oper in England und das, obwohl er sich selbst als italienischen Sänger sah und sich auch so vermarktete.

Im Gegensatz dazu legte Louisa Pyne ihre Karriere vordergründig als Sopranistin in der englischen Oper an, wohl wissend um die unumgänglichen Schwierigkeiten, mit denen sie in der italienischen Oper zu kämpfen gehabt hätte. Durch diese Entscheidung verzichtete sie bereits von Beginn an auf die Chance, auf den prestigeträchtigen Bühnen Londons aufzutreten und als Star der italienischen Oper enorme Gagen kassieren zu können. Man sieht folglich, dass sich die Karrieremöglichkeiten englischer Sänger in zwei Bahnen bewegten:

Die erste Möglichkeit war, allen Widrigkeiten zum Trotz, eine italienische Laufbahn einzuschlagen und somit die Chance auf internationalen Ruhm und vor allem auf hohe Gagen und Prestige zu wahren. Dies setzte allerdings eine fundierte italienische Gesangsausbildung und eine Karriere in Italien und Frankreich voraus. Erst dann stand die Tür zu den Londoner Opernbühnen offen, die wegen ihrer hohen Gagen bei Sängern aller Nationalitäten äußerst begehrt waren.⁷⁵ Das Risiko, dass dieser Weg nicht gelingen würde, war aufgrund der konservativen Einstellung des Londoner Publikums allerdings sehr hoch.

75 Vgl. Rosselli, *Singers of the Italian Opera*, S. 142–143.

Die zweite Möglichkeit bestand darin, die italienische Oper außer Acht zu lassen und eine solide Karriere an der weniger prestigeträchtigen englischen Oper aufzubauen. Exorbitante Gagen und großes gesellschaftliches Renommee – vergleichbar mit dem der italienischen Oper – waren kein integraler Bestandteil dieses Weges. Die Chance, hier als Primadonna reüssieren zu können und regelmäßige Engagements zu erhalten, war aber ungleich größer.

Die Basis dieser Identitätsfrage liegt folglich im Geschmack des Londoner Publikums verborgen, wobei es hier aber verfehlt wäre, eine reine Aversion gegen englische Sänger in der italienischen Oper zu konstatieren. Diese Art von pauschalem Vorurteil traf vordergründig nur auf das meist musikalisch ungebildete Publikum der italienischen Oper zu, das das „Italienische“ als modische Qualität begriff. Die Äußerungen Macfarrens und Chorleys lassen allerdings auch eine andere Ausformung dieser Identitätssuche erkennen. Selbst musikaffine Opernbesucher wandten sich gegen Aufführungen von italienischen Opern mit nicht-italienischen Sängern, da sie befürchteten, dass durch die mangelnde Beherrschung der Sprache der Ausdrucksgehalt der Oper verloren ginge. Genau diese Befürchtung versuchten Sänger wie Catherine Hayes oder Sims Reeves durch ihre fundierte italienische Gesangsausbildung zu entkräften, was in vielen Fällen auch gelang. Nur war den verfestigten Vorurteilen der „musical amateurs“⁷⁶ nicht beizukommen. Die englischen Sänger der italienischen Oper Londons befanden sich folglich im Zwiespalt zwischen zwei Identitäten, von denen sicherlich keine das unumstößliche Karriereideal darstellte.

76 Lumley, *Reminiscences*, S. 103.

5 Londoner Sängerverträge

Wie in den letzten Kapiteln bereits erläutert wurde, spielten in einem wirtschaftlich orientierten Opernbetrieb die involvierten Sänger eine wesentliche Rolle. In diesem Sinne benötigte man Regeln und Richtlinien, einerseits für die Reglementierung des täglichen Geschäfts und andererseits für die rechtliche Absicherung von Opernmanagern wie Sängern. In diesem Sinne bilden Sängerverträge wesentliche Quellen für die in den Londoner Opernhäusern vorherrschende Engagementpraxis und legen damit zugleich ein Zeugnis über die tatsächliche Machtverteilung in den Londoner Opernhäusern ab.

In den nächsten Kapiteln sollen folglich die Bestandteile und Charakteristika der Londoner Sängerverträge von den 1820er- bis in die 1860er-Jahre identifiziert und in ihrem soziokulturellen Kontext verortet werden. Neben originären Sängerverträgen verfügen für die Beantwortung der Frage nach der spezifischen vertraglichen Ausgestaltung auch fiktive Forderungen, wie die Angelica Catalanis, oder Prozesse zwischen Londoner Opernmanagern und Sängern, wie beispielsweise Alfred Bunn gegen Jenny Lind und Benjamin Lumley gegen Johanna Wagner, über eine große Bedeutung. Daraus lassen sich vor allem Schlüsse auf die rechtliche Basis derartiger Engagements ziehen. Zudem zeichnen die für diesen Zweck herangezogenen Verträge auch ein Bild der sich im Laufe des Jahrhunderts verändernden Vertragspraxis im Hinblick auf die Etablierung einer professionellen und vertraglich bindenden Grundlage im Londoner Opernwesen.

5.1 Die Londoner Ausnahmeverträge zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bildete London den finanziellen Mittelpunkt der europäischen Sängergewelt. Gerade während der Managementzeit von John Ebers und seinem Vorgänger Edmund Waters war der aristokratische Einfluss auf die Sängereingagements maßgeblich. Das Nicht-Engagieren einer Sängergroße erforderte folglich vom Manager eine umfassende Rechtfertigung vor seinen aristokratischen Unterstützern, wie dieser Auszug aus einem „Interview“ des

Theatrical Inquisitor mit Michael Kelly, damals als Stage Manager¹ am King's Theatre und hier als Stellvertreter für Waters fungierend, zeigt:

„Q. Why was she [Camporese] allowed to go away?

A. I cannot take upon myself to say exactly, but I know from a conversation with Mr. Waters that it was his wish she should be retained. Afterwards I heard from Mr. Waters that Madame Camporese's husband went to Mr. Water's box at the Opera on a Saturday night, and expostulated with some warmth with Mr. Waters on his not having had an answer to his letter. Mr. Waters replied he had not received one from him. Upon an investigation it was found, that a letter was handed by Madame Camporese's husband to a person then holding a principal employment in the Theatre, to have been delivered a fortnight back, but which was by some accident forgotten. The Monday following I understood Mr. Waters called on Madame Camporese, to engage her. Her rely was, that she has signed articles with the theatre at Milan, not having had an answer to her letter; and that she could not sign articles with Mr. Waters, unless he would give her 500 l. to pay the penalty of the engagement she had entered into at Milan. However, he regretted the loss of Madame Camporese's talents, he could not in honour sanction the breach of the articles, as he would not like the same to be done to him, as he could not expect engagements to be kept sacred with him, when he sanctioned the breach with others.²

Dieser Interview-Auszug veranschaulicht nicht nur die Bemühungen um eine Rechtfertigung, sondern auch zahlreiche Charakteristika der Vertragspraxis der Zeit. So war es durchaus üblich, dass die Ehemänner der Opernsängerinnen die vertragliche Abwicklung und somit die Rolle eines Agenten übernahmen. Der Ehemann der überaus renommierten Primadonna buffa Joséphine Fodor beschwerte sich bei William Ayrton, Musical Director des King's Theatre, in einem Brief vom 4. Dezember 1816³ über die Bestandteile des Vertrags seiner

1 Vgl. Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane*, Vol. 2, London 1826, S. 363 und *The Theatrical Inquisitor and Monthly Mirror* 12 (1818), S. 425.

2 *The Theatrical Inquisitor and Monthly Mirror* 12 (1818), S. 426.

3 Vgl. Brief von Mainvielle an William Ayrton, 4. Dezember 1816 [BL: Add MS 52336: 1816-after 1831 f.14-17b].

Frau am King's Theatre, der laut seinen Angaben „plusieurs erreurs“ enthalte: Diese beliefen sich auf das Fehlen des für eine Primadonna obligatorischen Benefits, auf die Auszahlungsmodalitäten der Gage (die Bezahlung wird monatlich zu gleichen Teilen verlangt), die Bereitstellung von Kostümen⁴, die Abhaltung von Konzerten⁵ sowie die Einführung neuer Vertragsregelungen bezüglich der Abreise. Diese Regelungen sind im Brief selbst allerdings nicht näher spezifiziert, hätten aber, dem Wunsch des Ehemanns von Fodor zufolge, zumindest vorher kenntlich gemacht werden müssen. Aufschlussreich zeigt sich dieser Brief nicht nur wegen der Rolle des Ehemanns als Sängergagent, sondern auch für die Praxis der Vertragsverhandlungen der Zeit. Mainvielle wandte sich an Ayrton, da er von Waters bis jetzt keine Antwort erhalten hatte – zusätzlich war er auch mit weiten Teilen des Vertrags nicht einverstanden. Diese Tatsache lässt darauf schließen, dass Ayrton in diesem Fall über einen nicht geringen Einfluss über die Gestaltung der Engagements verfügte – ansonsten wäre eine Intervention von Mainvielle bei ihm zwecklos gewesen. Zudem lässt sich Ayrton in seiner Rolle als Musical Director eine gewisse Nähe zu den Künstlern des Theaters nicht absprechen. Das konnte für die Vertragsverhandlungen für beide Seiten einen Vorteil darstellen.⁶

Die Ausführung der Londoner Verträge scheint zu dieser Zeit ebenfalls nicht standardisiert gewesen zu sein. Fodor beging nämlich bereits im Jahr 1816 ihr erfolgreiches London-Debüt als Griselda in Ferdinando Paers gleichnamiger Oper⁷, weshalb es im Falle von Standardverträgen nahegelegen hätte, dass der Vertrag für die Folgeseason mit leichten Adaptionen wieder verwendet werden können. Den Anmerkungen Mainvielles zufolge war dies aber nicht

4 Dieser Sachverhalt schien im Vertrag von Waters nicht klar geregelt zu sein. Mainvielle bestand nämlich auf eine umgehende Antwort in der Sache, da seine Frau sonst nicht wisse, ob sie ihre Kostüme bereits in Paris kaufen solle. Außerdem wurde die im Vertrag angegeben Summe von zwei Pfund Sterling pro Abend für die Kostüme von Fodors Ehemann als lächerlich gering abgetan.

5 Offenbar war in Waters' Vertrag ein Passus inkludiert, der das Abhalten von Konzerten zum Inhalt hatte. Fodor werde dem nur zustimmen, wenn die Einnahmen der Konzerte ihr zukämen, wodurch ihre Gage eine erhebliche Aufbesserung erfahren hätte.

6 Ayrton fungierte für Ebers als wichtiger künstlerischer Ratgeber, der über erhebliches Mitspracherecht bei den Engagements verfügte (vgl. Ebers, *Seven Years*, u.a. S. 90).

7 Vgl. Theodore Fenner, *Opera in London. Views of the Press 1785–1830*, u.a. Carbondale 1994 S. 220.

der Fall – er verweist in Bezug auf die Auszahlungsmodalitäten der Gage sogar darauf, dass diese „comme à la saison dernière“ zu erfolgen hätten.

Zusätzlich musste Waters erhebliche Interventionen von seinen aristokratischen Unterstützern erdulden, die zwar die Stars des Kontinents auf ihrer italienischen Bühne sehen wollten, aber gleichzeitig nicht verstanden, weshalb es in diesem Zusammenhang zu einer Preiserhöhung bei den Subskriptionen kommen musste.⁸ Zudem war man auch mit der Besetzungspolitik von Waters nur bedingt zufrieden:

With regard to the Italian singers, they were reduced to four of the male singers, and there was not one single Italian female singer belonging to the company. From this it was obvious there could not be no performance of serious Operas. In fact they could not be given at all; and this was in a manner a saving to the proprietor, the expense of a serious opera being considerably more than that of a comic one. Mr. Waters, the manager, might have engaged Madame Camporese, but he had neglected so to do. In various other respects he had acted in a way which neither kept pace with his own assurance nor the liberality of the subscribers.⁹

Einen größeren Posten im Budget der Oper nahm in dieser Zeit das Ballett ein, für das vornehmlich Tänzer aus Paris zu enormen Gagen an das King's Theatre engagiert wurden – die Höhe der Tänzergagen der Zeit war durchaus mit denen der Sänger vergleichbar.¹⁰

Informationen über die Gagen der Sänger bezog Waters vornehmlich von italienischen Agenten, die offenbar auch für die Durchführung der Engagements zuständig waren. Selbst Ebers arbeitete eine Zeit lang intensiv mit dem Agenten Giovanni Battista Benelli zusammen, der sogar in der Season 1824 das Management des King's Theatre übernahm, bevor er dann, auf unrühmliche Weise, beladen mit einem Berg von Schulden, ohne weitere Angabe von Gründen aus London verschwand.¹¹ Die Ursachen für eine Zusammenarbeit mit Agenten lagen vermutlich in der zu Beginn des Jahrhunderts noch wesentlich schlechteren

8 Vgl. *The Quarterly Musical Magazine and Review* 1 (1818), S. 242.

9 Ebda.

10 Vgl. *The Theatrical Inquisitor and Monthly Mirror* 12 (1818), S. 432.

11 Vgl. *London Society* 8 (1865), S. 147.

Infrastruktur des Transportwesens. Erst der Ausbau der Eisenbahnstrecken gegen Mitte des 19. Jahrhunderts verkürzte die Reisedauern innerhalb Englands und damit auch zum Kontinent erheblich.¹² Nichtsdestotrotz konnte Paris bereits in den 1830er-Jahren innerhalb von etwas mehr als zwei Tagen von London aus erreicht werden, wobei das bevorzugte Transportmittel die Kutsche bildete.¹³ Wegen der durch den Ausbau der Eisenbahn deutlich erleichterten und schnelleren Reisetätigkeit unternahmen Londoner Opernmanager, wie Benjamin Lumley, gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Reisen zu Vertragsverhandlungen oder zur Rekrutierung junger Talente auf den Kontinent.¹⁴ Bis in die 1830er-Jahre schien die Verhandlungsmacht auswärtiger Agenten aufgrund der relativ geringen Reisetätigkeit der Londoner Manager eminent gewesen zu sein. Thomas Willert Beale berichtet beispielsweise mit Bezugnahme auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass von italienischen Agenten bewusst falsche Informationen über die Sängergagen italienischer Opernhäuser in Umlauf gebracht wurden. Dies trieb die Londoner Gagen selbstverständlich in extreme Höhen. Um diese Informationen glaubwürdig vertreten zu können, waren gefälschte Verträge zwischen Sängern und italienischen Impresari für das Ausland im Umlauf, die ein Vielfaches der tatsächlich bezogenen Gagensumme auswiesen.¹⁵ Möglicherweise war diese oder eine ähnliche Praxis bereits zu Beginn des Jahrhunderts verbreitet, da die Abhängigkeit des Londoner Opernbetriebs von Starsängern allgemein bekannt war.

-
- 12 Vgl. Jim Harter, *World Railways of the Nineteenth Century. A Pictorial History in Victorian Engravings*, Baltimore 2005, S. 8. Meyerbeer reiste im Jahr 1859 von Paris nach London, was laut seinen Angaben mit der Eisenbahn und dem Dampfschiff bereits in einem Tag zu bewerkstelligen war (vgl. Robert Ignatius Letellier (Hg.), *The Diaries of Giacomo Meyerbeer 1857–1864. The Last Years*, Vol. 4, u.a. Madison 2004, S. 124).
- 13 Einem Reiseführer von 1831 zufolge konnte Paris von London aus in knapp 58 Stunden erreicht werden – allerdings nur bei der Benutzung von Nachtkutschen (vgl. Francis Coghlan, *A Guide to France*, London 1830, S. 7–9). Andere Reiseberichte aus dieser Zeit sprechen von vier Tagen Reisezeit, wobei die Reise in diesem Fall zu touristischen Zwecken unternommen wurde und mit zahlreichen Zwischenstopps verbunden war (vgl. Dorothea Knighton, *Memoirs of Sir William Knighton*, Philadelphia 1838, S. 286–288). Für Geschäftsreisen kann folglich eine Reisezeit von zwei Tagen als wahrscheinlicher angesehen werden.
- 14 Vgl. Lumley, *Reminiscences* S. 32–33. Auch John Ebers reiste jeweils im Herbst nach Paris, um die Engagements für die nächste Saison zu verhandeln (vgl. Ebers, S. 310). Dennoch war die Intensität von Geschäftsreisen bei Benjamin Lumley sicherlich höher.
- 15 Vgl. Thomas Willert Beale, *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, Vol 2, London 1890, S. 153.

Als Beispiel für die teilweise vermessenen Forderungen italienischer Opernsänger bei ihren Engagements am King's Theatre kann die „Literal Translation“ eines Briefes zwischen einem nicht näher genannten italienischen Agenten (V. B.) und Edmund Waters aus dem Jahr 1817 gelten, die 1818 im *Theatrical Inquistor* publiziert wurde. Aus Gründen der möglichen Wiedererkennbarkeit der Sänger schienen deren Namen nur mit Initialen im Brief auf, was die Identifikation der Personen – zumindest vom heutigen Gesichtspunkt aus betrachtet – erheblich erschwerte. Besonders prominente Sängerpersönlichkeiten, wie Giovanni Battista Velluti, sind aufgrund ihrer Gagenforderung und ihrer Rollengestaltung jedoch leicht identifizierbar. Für das Publikum der Zeit hingegen stellte die Identifikation der Sänger, auf die in den Briefen Bezug genommen wurde, sicherlich keine Schwierigkeit dar. Nichtsdestotrotz bietet diese Quelle einen wichtigen Beleg dafür, wie die Londoner Engagements zustande kamen. Aus diesem Grund soll der Brief an dieser Stelle vollständig wiedergegeben werden.

Sign. B—a to Mr. Waters.

Venice, 1817

I acknowledge your two favours, dated 26th October, 28th October, wherein you acknowledge mine. I observe, that in the first, you promise to continue your correspondence with me from London, which place you were on the point of setting out from, and where you would be anxious to hear respecting the singers, whom I proposed to you, but whom I am unable, this year to engage.

Prima Donna Seria Siga E. P. demands *two thousand five hundred pounds sterling*, a free benefit, travelling expenses paid, a table, and permission to make her debüt in a man's character in an opera which she will take with her.¹⁶

Prima Donna Seria, Siga A—, demands 1,500 l. sterling, six covers, a free benefit, travelling expenses paid.

16 Die Beschreibung der Sängerin und auch das gewünschte Auftreten in einer männlichen Rolle lässt die Vermutung entstehen, dass es sich hierbei um Giuditta Pasta handeln könnte. Allerdings stimmt die Initiale des Vornamens nicht überein und auch die Gage von 2500 Pfund kann im Jahr 1817 für Pasta als unwahrscheinlich angesehen werden, da ihre Karriere erst im Laufe der 1820er-Jahre begann.

Prima Donna Buffa, Siga T—B—¹⁷, asks 1000 l. sterling, free benefit, travelling expenses paid.

Prima Donna Buffa, Siga L—F—, of this lady I will send you particulars the earliest opportunity, and will let you know whether she will accept your offer of 700 l. sterling, and 50 l. for travelling expenses.

Primo Tenore Serio e Buffo, Sig. B—C—, and *Prima Donna Buffa e Seria* Siga C—B—, his wife, ask together 2,500 guineas, with the privilege to sing at concerts, a dressing-room¹⁸, *fourteen covers*, the convenience of a coach to the theatre, and an advance of 250 guineas.

Primo Musico Sig. Gio B—V—. [Giovanni Battista Velluti] He asks 2,500 l. sterling, the privilege to sing at concerts, a free benefit, and travelling expenses.

You will, no doubt, expect me to give you an early account of the demands of all those professors of music, who desire to come to London; I therefore, think it a duty to communicate to you all the particulars I could collect, reserving further accounts for my next, as I have not yet received answers from any of them. I must give you to understand that the terms of all of them are for a whole season, to begin from the time they are called upon to set out for London, and to terminate at the period which shall be settled upon in their agreement.

I have the honour to be, &c &c,

V.B—.¹⁹

Aus den teilweise unangemessen erscheinenden Forderungen können trotz der nicht eindeutigen Identifikation der Sänger einige Bestandteile isoliert werden, die immer wieder in den einzelnen Forderungen auftauchten und daher für die Sänger von großer Bedeutung zu sein schienen. Neben der Festlegung einer Gage wurde in den meisten Fällen noch die Rückerstattung der Reisekosten und

¹⁷ Hier könnte es sich möglicherweise um Terese Giorgi Belloc handeln.

¹⁸ Die explizite Erwähnung eines Dressingrooms mag auf die enge Platzsituation des King's Theatre zurückzuführen sein. Nach der Wiedereröffnung des Theaters im Jahr 1791 befanden sich die Künstlergarderoben nämlich ausschließlich unter der Bühne, wobei dieser Platz auch für die Lagerung der Kostüme benutzt wurde. Aufgrund dieser räumlichen Limitationen ergab sich eine Exklusivität in Bezug auf die vorhandenen Garderoben, weshalb es an dieser Stelle Sinn ergibt, sie explizit zu erwähnen (vgl. Daniel Nalbach, *The King's Theatre 1704–1867. London's First Italia Opera House*, London 1972, S. 91).

¹⁹ Vgl. *The Theatrical Inquisitor and Monthly Mirror* 12 (1818), S. 433–434.

die Abhaltung einer Benefit-Vorstellung gefordert. Velluti bedingte sich, wegen seiner Ausnahmestellung als „letzter männlicher Sopran“, zusätzlich noch das Singen bei Konzerten aus, die für ihn einen wesentlichen finanziellen Zugewinn versprachen.

Zudem lässt sich ersehen, dass die – wenn auch fiktiven – Gagen einer *Primadonna seria*, bei Weitem über denen einer *Primadonna buffa* lagen, was sicherlich durch die hohe Wertschätzung des Londoner Publikums für diese Gattung bedingt war. Ob die angegebenen Gagen der Realität entsprachen, ist für diesen Vergleich vollkommen unerheblich, da es hier lediglich um die Proportionen der jeweiligen Gagen geht. Nichtsdestotrotz kann man annehmen, auch aufgrund der Beschreibung Beales, dass es sich bei den angegebenen Beträgen um noch zu verhandelnde Gagen handelte, die dafür allerdings bewusst eher im oberen Bereich angesetzt wurden. Zusätzlich kann davon ausgegangen werden, dass für die Tätigkeit des Agenten V. B. eine Provision fällig wurde, die wohl ebenfalls in den angegebenen Summen inkludiert war. Die teilweise immensen Provisionen derartiger Agenten, die zu einem großen Maß nur über eine beschränkte Seriosität verfügten, stellten vermutlich gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein großes Problem für die Londoner Opernmanager dar, da Reisen nach Italien und Paris noch mit einem erheblichen Aufwand verbunden war. John Ebers arbeitete einige Zeit intensiv mit Giovanni Battista Benelli zusammen, der aber in der Ausführung der einzelnen Engagements nicht ganz zuverlässig war und wohl die Intention hatte, sich am King's Theatre zu bereichern.²⁰ Im Jahr 1824 kam es schließlich zum Eklat: Ebers fand sich Klagen von Künstlern des King's Theatre gegenüber, deren Gagen von Benelli nicht bezahlt wurden, für die Ebers aber schließlich haften sollte. Die Summen dieser Verbindlichkeiten beliefen sich laut Ebers Angaben auf insgesamt 5600 Pfund.²¹ Dennoch waren die Londoner Opernmanager auf Übereinkünfte mit Sängern angewiesen, um überhaupt an ein adäquates Sängersenemble zu kommen.

20 Vgl. Ebers, *Seven Years*, S. 234. Ebers gibt an, dass Benelli nach seinem plötzlichen Verschwinden aus London 1824 Bühnenbilder, Kostüme und sonstiges Eigentum des King's Theatre zum Verkauf angeboten habe.

21 Vgl. Ebers, *Seven Years*, S. 234. Ebers berichtet ferner, dass Benelli während seines einjährigen Managements des King's Theatres auch die Miete für ein halbes Jahr schuldig geblieben sei und zusätzlich eine Hypothek auf seine Anteile am King's Theatre aufgenommen habe.

Enorme Forderungen stellte ebenso eine gewisse Mademoiselle F. in einem im *Theatrical Inquisitor* abgedruckten Brief an Edmund Waters. Die Identifikation der Sängerin wird dadurch erschwert, dass im Brief selbst kein Jahr angegeben wurde. Da die anderen im *Theatrical Inquisitor* abgedruckten Auszüge aus Briefen an Waters aber weitgehend aus den Jahren 1817 bis 1818 stammen, kann auch für diese Quelle eine ähnliche Entstehungszeit angenommen werden. Die Angabe, dass Mademoiselle F. als „first comic absolute singer“ am King’s Theatre reüssieren wollte, lässt zunächst die Vermutung entstehen, dass es sich hier um Joséphine Fodor-Mainvielle handeln könnte. Da aber von den Herausgebern die Anrede „Mademoiselle“ und nicht „Madame“ gebraucht wurde, kann Fodor als Urheberin eher ausgeschlossen werden. Ihre Heirat mit dem französischen Schauspieler Mainvielle fiel nämlich bereits in das Jahr 1812, wobei sie ab diesem Zeitpunkt ausschließlich unter dem Doppelnamen auftrat. Fodor bestritt ihre Karriere zudem hauptsächlich an den Opernhäusern Wiens, Londons und Paris’ – der Brief hingegen verweist auf ein Engagement in Mailand. Ungeachtet der fehlenden Identifikation der Sängerin wird klar, dass diese unglaubliche Forderungen an Waters stellte. Neben einer Gage von 2000 Guineas (2100 Pfund)²², bestand die Primadonna auf freie Wahl der Oper ihres Debüts sowie der darin mitwirkenden Sänger. Ihre Einsatzmöglichkeiten schränkte sie zudem auf die Bereiche der opera buffa und der opera semi-seria ein. Selbstverständlich verlangte sie auch ein „free benefit“ mit einer garantierten Gage von 500 Guineas (525 Pfund), woraus sich insgesamt eine fantastische Mindestgage der Sängerin von 2500 Guineas (2625 Pfund) ergäbe.²³ Um sich finanziell abzusichern, forderte die Sängerin eine Vorauszahlung von 200 Guineas (210 Pfund) bei Unterzeichnung des Engagements. Durch diese Vorgehensweise entstanden für einen ohnehin schon ökonomisch geplagten Opernmanager gleich von Be-

22 Der Wert einer Guinea überstieg den eines Pfundes aufgrund der Prägung als Goldmünze minimal. So belief sich der Wert einer Guinea auf 21 Shilling; ein Pfund entsprach dagegen nur 20 Shilling (vgl. Enoch Lewis, *The Arithmetical Expositor*, Part 1, 2. Aufl., Philadelphia 1829, S. 130).

23 Giuditta Pasta bekam am Höhepunkt ihrer Karriere im Jahr 1826 von John Ebers eine Mindestgage (Benefit inkludiert) von 3000 Pfund. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei Pasta zu dieser Zeit um eine Ausnahmesängerin mit Ausnahmegagen und um eine Primadonna seria handelte, schienen die Forderungen von „Mademoiselle F.“ recht hoch gegriffen (vgl. Anhang, Vertrag zwischen Ebers und Pasta).

ginn an finanzielle Verpflichtungen, die bei einer mangelnden Liquidität einen erheblichen Risikofaktor für das Budget des Hauses darstellten. Die Kostüme sollten der Primadonna ebenfalls vom King's Theatre zur Verfügung gestellt werden, wobei die Ausführung zur Zufriedenheit der Sängerin zu geschehen habe. Dies impliziert, dass daraus für den Manager enorme Kosten entstanden wären, da davon ausgegangen werden kann, dass sich eine Primadonna selbstverständlich nicht mit einer einfachen Ausstattung zufrieden gegeben hätte. Weitere Sonderbestimmungen manifestieren sich im Wunsch nach einer Kutsche, die jederzeit zur Verfügung der Primadonna stehen müsse, sowie in der Freiheit ohne die Zustimmung des Opernmanagers bei privaten Konzerten singen zu können.

Zusätzlich zu diesen enormen Forderungen übte die Sängerin im Falle eines Ablehnens der Vertragsbestandteile durch den Manager, mit dem Verweis auf bereits bestehende Engagements, enormen Druck auf Waters aus, der dadurch quasi zu einer sofortigen Zusage gezwungen wurde. Das Fehlen einer Primadonna hätte für Waters wohl eine erhebliche Verminderung der Subskriptionen bedeutet. Dennoch muss die Angabe der Gage im Brief an Waters vor dem Hintergrund der Aussage Beales in Bezug auf fiktive Verträge mit enormen Summen für die Engagements der Sänger gesehen werden. Somit besteht die Möglichkeit, dass die Sängerin mit diesen immensen Forderungen Waters nur täuschen wollte, um aus ihrem Londoner Engagement einen maximalen finanziellen Vorteil ziehen zu können.

Neben den in den Verträgen festgelegten Forderungen wurde der tägliche Betrieb des King's Theatre durch eine Theaterordnung reglementiert, die vor allem die Probenmodalitäten, den Umgang mit den Kostümen sowie Tatbestände des allgemeinen Theateralltags zum Inhalt hatte.²⁴ Bei einer Abweichung von den festgelegten Regeln drohten Strafgeelder. So hatte ein Sänger bei Zuspätkommen zu einer Probe oder zu Abendvorstellungen (eine 10-minütige Kulanzfrist war vorgesehen), 1816 eine Summe von 10 s. 6 d. zu bezahlen. Ein Strafgeeld in derselben Höhe war auch für unautorisierte Änderungen an Kostümen oder der nicht ordnungsgemäßen Rückgabe der Kostüme nach einer Vorstellung vorge-

24 Vgl. *Regulations to be Henceforth Observed by the Performers at this Theatre*, in: Michael Burden (Hg.), *London Opera Observed 1711–1844*, Vol. 4, London 2013, S. 253–255. Michael Burden inkludiert hier eine vollständige Transkription der Theaterordnung des King's Theatre aus dem Jahr 1816, auf die in weiterer Folge Bezug genommen werden wird.

sehen. Dabei wurden sowohl die prinzipielle Weigerung zur Rückgabe als auch die Rückgabe beschädigter Kostüme geahndet.²⁵ Teilweise erheblich höhere Strafen ergaben sich beim Versäumnis, Notenmaterial in einem guten Zustand nach der Season zu retournieren (eine Guinea), bei der Weigerung eines Sängers eine Partie zu singen (ein Drittel einer Monatsgage), beim Tragen der Kostüme außerhalb des Theaters (eine Monatsgage), bei Verlassen des Theaters „before his or her duty is complete“²⁶ (eine Monatsgage), bei „not residing on the stones of the metropolis“, oder dem Versäumnis der Bekanntgabe eines Orts zur Hinterlegung des „call tickets“ (10 s. 6 d. und Schadenersatz für die daraus entstehenden Folgen) sowie bei unpassendem Verhalten (eine Monatsgage). Anhand dieser Abstufungen lässt sich die Schwerpunktsetzung des Managements erkennen. Die Strafe bei der Verweigerung einer bestimmten Partie mutet im Vergleich zur Ahndung anderer Tatbestände hingegen gering an, was als ein Indiz dafür gelten kann, dass ein derartiges Verhalten mehr oder weniger legitim war bzw. über keinen maßgeblichen Einfluss für die Aufrechterhaltung des Spielbetriebes verfügte. Zudem zeichnet diese Regelung ein Bild der Verhandlungsmacht der Sänger, die somit, ohne massive Konsequenzen fürchten zu müssen, den Spielplan des King's Theatre bestimmen konnten.

Neben der Androhung erheblicher Strafgebühren für die genannten Sachverhalte setzt die Theaterordnung des King's Theatre auch Bagatelldelikte für den unbegründeten Aufenthalt in den Bühnengassen, das nochmalige Betreten der Garderoben nach Fertigstellung des eigenen Kostüms (jeweils 5 s.) sowie bei Übertreten des auf Aberglauben rekurrierenden Verbots, frische Blumen auf die Bühne mitzunehmen (2 s. 6 d.). Letzteres lässt einen Schluss auf den weit verbreiteten Aberglauben in den Opernbetrieben der Zeit zu. Warum sonst hätte eine derartige Regelung unter Androhung von – wenn auch geringer – Strafe Eingang in eine Theaterordnung finden sollen?

Ohne jegliche Konsequenzen blieb hingegen das Verbot, theaterfremde Personen ohne die Erlaubnis des Managers in das Theater mitzubringen. Dass Verstöße gegen diesen Artikel nicht unter Strafe standen, mag als ein Indiz für eine etablierte Praxis gelten. Nicht zuletzt reisten viele Primedonne mit einem er-

25 Vgl. Burden, S. 253–254.

26 Ebd., S. 254.

heblichen Stab an Personal und Familienangehörigen, wobei die Männer (meist Vater oder Ehemann), wie am Beispiel Fodors zu sehen war, meistens eine Art Agentenrolle übernahmen.²⁷ Diese Aufgabe machte eine Anwesenheit im Theater in der Nähe der Primadonna meist unabdinglich, wodurch sich die relativ lockere Reglementierung des Artikels erklärt.

Aufgrund der Anlage der Theaterordnung des King's Theatre im Allgemeinen lässt sich sagen, dass diese wohl für die gesamte engagierte Sängerkompanie galt, da die hier ausgeführten Regelungen hauptsächlich allgemein-praktische Sachverhalte zum Inhalt hatten. Die angeführten geringeren Strafgebühren in der Höhe von beispielsweise 10 s. 6 d. oder einer Guinea mochten allerdings hauptsächlich für Sänger zweiten Ranges eine abschreckende Wirkung gehabt haben, da ein mehrmaliges Übertreten eine erhebliche Reduktion der eigenen Gage zur Folge gehabt hätte. Nicht umsonst wird die genannte Summe vor allem bei den Tatbeständen der Verspätung oder der Rückgabe von Kostümen angeführt. Für eine Primadonna kann eine derartige Geldstrafe, in Anbetracht der Höhe ihrer Gage, wohl als völlig unerheblich angesehen werden. Das Übertreten anderer Artikel, die mit einer Strafe in der Höhe einer Monatsgage geahndet wurden, wie beispielsweise das Tragen von Theaterkostümen in der Öffentlichkeit oder das unautorisierte Verlassen des Theaters, mag aber schon aufgrund der Höhe der Strafgebühren auch für Starsänger gegolten haben. Theaterordnungen dienten folglich dazu, Reglementierungen für differierende Anspruchsgruppen zu kreieren, was sich daher auch in deren Struktur niederschlägt. Gerade die Theaterordnung des King's Theatre kann hierfür als ein treffendes Beispiel gesehen werden, da nirgendwo sonst die Diskrepanz zwischen den führenden Sängern und den Sängern zweiten Ranges – sofern vorhanden – derartig groß war.

Ähnlich unverschämt wie das Angebot der Mademoiselle F. muten auch die Forderungen der Primadonna Angelica Catalani an, die ihr Ehemann, Paul Valabrègue, John Ebers im Hinblick auf ein mögliches Engagement in der Season 1826 unterbreitete.²⁸ Im ersten Artikel fordert Catalani für sich und ihren Mann, der hier als Manager bezeichnet wird, freien Eintritt ins King's

27 Vgl. Henry Sutherland Edwards, *The Prima Donna. Her History and Surroundings from the Seventeenth to the Nineteenth Century*, Vol. 2, London 1888, S. 280–282.

28 Vgl. John Ebers, *Seven Years*, S. 283–285.

Theatre, wobei sich die Freikarten durch ihre Form von den regulär erwerbba- ren Tickets zu unterscheiden hätten. Durch die optische Differenz zu den an- deren Karten war die damit verbundene Sonderstellung sofort erkennbar, was in diesem Fall aufgrund der expliziten Erwähnung wohl durchaus intendiert war. Außerdem sollten sowohl Catalani als auch Valabrègue eine „good box“ zur Verfügung gestellt bekommen. Darunter verstand man zur damaligen Zeit nicht die Box mit dem besten Blick auf die Bühne, sondern eine Box, die sich im besten Fall im ersten Rang und in unmittelbarer Nähe zu der des Königs befand. Durch diese gezielte Positionierung versprach man sich in einer Kul- tur des Sehens und vor allem Gesehenwerdens einen positiven Effekt auf die eigene soziale Stellung.²⁹

Der zweite Artikel des Vertragsentwurfs lässt Analogien zu den Forderun- gen Mademoiselle F.s entstehen: Auch Catalani forderte sowohl eine uneinge- schränkte Auswahl der Opern, für die sie engagiert werden würde, als auch eine Wahlmöglichkeit in Bezug auf die Sängerbesetzung. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Formulierung „choose and direct“ in Bezug auf die Aus- wahl und die Aufführung der Opern. Dies scheint über eine bloße Bestimmung hinauszugehen. Tatsächlich kann angenommen werden, dass das Verb „direct“ auf etwaige, von Catalani vorgenommene Adaptionen (beispielsweise Einlagea- rien) bezogen war, für die die Sängerin ja bekannt war.³⁰ Die uneingeschränkte Verfügung über die gegebenen Werke und die Bestimmung der spezifischen Form, in der sie gegeben wurden, ermöglichten Catalani eine Fokussierung auf ihre Person, was sich positiv auf ihre intendierte Vermarktung als vokale Aus- nahmeerscheinung auswirkte. Besonders anmaßend erscheint die Formulierung („she will have no orders to receive from any one“) im gleichen Artikel, die die Rolle des Opernmanagers zu einer rein passiven degradiert. Schließlich be- stand Catalani auf Kostüme, die ausschließlich von ihr genutzt werden dürften – ebenfalls ein Beleg für die geforderte Sonderstellung der Sängerin.

29 Vgl. Jennifer Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 100. Jennifer Hall-Witt bezieht das „seen to be seen“ vordergründig auf das 18. Jahrhundert. Maßgeblich ändern sollte sich diese Praxis aber auch im 19. Jahrhundert nicht.

30 Richard Mount-Edgecumbe, *Musical Reminiscences of an Old Amateur*, 2. Aufl. London 1827, S. 115–116. Es ist hingegen nicht wahrscheinlich, dass Catalani tatsächlich eine Dirigenten- funktion innehatte (vgl. dazu Kapitel 5.4, Viardot-Verträge).

Der dritte Artikel des Entwurfs legt die obligatorischen Benefit-Vorstellungen fest, wobei die Einnahmen daraus zwischen Catalani und dem Manager aufgeteilt werden sollten. In welchem Verhältnis diese Aufteilung zu erfolgen hätte, geht nicht explizit aus dem Artikel hervor. Üblicherweise wurde eine Teilung der Überschusseinnahmen zu gleichen Teilen vorgesehen, was aber, im Hinblick auf die astronomischen Forderungen Catalanis in diesem Vertragsentwurf, nicht als gegeben angenommen werden kann.³¹ Vor allem da sie in weiterer Folge forderte, den Zeitpunkt der Konzerte selbst bestimmen zu können – wiederum ein Privileg, das üblicherweise der Manager für sich beanspruchte.

Noch kurioser, wenn auch aus finanzieller Sicht verständlich, mutet der vierte Artikel an, der Catalani und ihrem Ehemann Zugang zu den Belegen einräumt, wodurch sich quasi ein Offenlegen der Finanzen des Theaters ergibt. Eine Kenntnis der finanziellen Lage des Theaters brächte einerseits Verhandlungsvorteile, andererseits auch eine profunde Kenntnis der liquiden Mittel des Theaters mit sich, was vor allem für die Zuverlässigkeit der Gagenzahlungen wichtig wäre. Aus einer schlechten Auslastung des Theaters, und damit einhergehend einer schlechten finanziellen Situation, konnte sich unter Umständen eine negative Entscheidung für das Folgeengagement in der kommenden Season ergeben. Bei den Benefit-Vorstellungen ermöglichte dieser Passus schließlich eine Kontrolle über die tatsächlich ausbezahlte Gage und deren Kongruenz mit den Einnahmen des Benefits. Artikel fünf des Vertragsentwurfs stellte die regelmäßigen Zahlungen der Gage sicher, die jeweils im Abstand von sechs Wochen zu erfolgen hätten. Eine durchaus übliche Klausel für Verträge der Zeit.

Die Artikel 6 und 7 legen den Ort und die Freiheiten des Engagements im Allgemeinen fest. Catalani hatte die Verpflichtung ihre Dienste während der Season, ausschließlich dem King's Theatre zur Verfügung zu stellen, wobei sie auf zusätzliche Gagenforderungen bei Konzerten und Oratorien verzichteten

³¹ Die Zuerkennung jeweils der Hälfte der Überschusseinnahmen an den Manager bzw. an die Sängerin ist üblicherweise in den Verträgen explizit festgeschrieben (vgl. u.a. die Verträge Laportes aus den 1830er-Jahren mit Tamburini und Grisi im Anhang, einen französischen Vertrag zwischen Véron und Nourrit (vgl. Louis Quicherat, *Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère sa correspondance*, Paris 1867, S. 393–394) oder einen Wiener Vertrag zwischen Bartolomeo Merelli und Agnes Schebest (vgl. Agnese Schebest, *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart 1857, S. 150–155)).

würde. Dieser Passus scheint zunächst der Konvention der damaligen Zeit zu entsprechen, in der die Sänger einen Pauschalbetrag für sämtliche vom Opernhaus veranstalteten Aufführungen erhielten. Der Wortlaut des Artikels „in the Concerts or Oratorios, where she *may* sing [Hervorhebung der Autorin]“ impliziert allerdings, dass es sich seitens der Sängerin nicht um eine Muss-Bestimmung, sondern vielmehr um eine nicht bindende Option handelte, die in dieser Art und Weise als ungewöhnlich gelten kann. In diesem Zusammenhang muss auch der Artikel 7 gesehen werden, der der Primadonna während der Season Reisen nach Bath, Oxford oder Cambridge erlaubt. Tatsächlich trat Catalani an den genannten Orten immer wieder in Konzerten auf, die allerdings nicht ausschließlich einer weiteren Einnahmensteigerung dienten, sondern mitunter auch über einen Wohltätigkeitscharakter verfügten. Letzteres war vermutlich, wenn man die große Anzahl derartiger Konzerte betrachtet, ein unmittelbares Anliegen Catalanis.³² Einflüsse auf die Selbstvermarktung der Sängerin können natürlich nicht ausgeschlossen werden. Dennoch unterstreicht schon die Tatsache, dass Catalani die Möglichkeit einer Abwesenheit ohne Zustimmung des Opernmanagers forderte, ihre intendierte Ausnahmestellung unter den Sängern der damaligen Zeit. So bildete diese Klausel der ständigen Verfügbarkeit am Ort des Engagements noch bis Ende des Jahrhunderts einen Standardartikel in den Londoner Sängerverträgen.³³ Durch diese Änderung unterstrich Catalani auch vertraglich ihre Ausnahmestellung.

Wie ein Affront gegenüber dem Manager scheint vor diesem Hintergrund der Artikel 8, der Catalani die Freiheit geben sollte, aus gesundheitlichen Gründen jederzeit eine Vorstellung abzusagen, wobei dieser Sachverhalt hier nicht in dieser direkten Art und Weise formuliert wurde. „Madame Catalani shall not sing oftener than her health will allow her. She promises to contribute to the utmost of her power to the good of the Theatre. On his side, Mr. Ebers engages to treat Madame Catalani with every possible care“³⁴, klingt wesentlich weniger fordernd, als der implizite Subtext des Artikels, der den Manager und

32 Vgl. Hilary Poriss, *Prima Donnas and the Performance of Altruism*, in: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, hg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2012, S. 51.

33 Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

34 Ebers, S. 284.

folglich auch das Programm des Theaters der Willkür einer einzigen Sängerin auslieferte.

Im folgenden Artikel 9 wurden Lücken gelassen, um die Dauer des Engagements eintragen zu können. Dies war letztlich aber nicht mehr als eine Formalität, da sich Catalani auch hier ausbedingte, das Engagement im genannten Zeitraum erfüllen zu können, „unless Madame Catalani’s health, or the state of her voice, should not allow her to continue.“³⁵ Wieder wird hier die schlechte Verhandlungsposition von Ebers augenscheinlich, falls er tatsächlich diesem Engagement zustimmen würde.

Nahezu unverschämt zeigte sich die Forderung des zehnten Artikels des Vertragsentwurfs, der vorsah, dass Catalani von sämtlichen Einnahmen des King’s Theatre in der genannten Season die Hälfte behalten dürfe. Darunter fielen „the subscription to the boxes, the amount of those sold separately, the monies received at the doors of the Theatre, and of the Concert-room.“³⁶ Nun wird auch klar, warum Catalani bzw. deren Ehemann jederzeit Einblick in die Kassenbücher des Theaters zu haben wünschten. Schließlich konnte dadurch einer Unterschlagung von Einnahmen durch den Manager vorgebeugt werden. Eine Zustimmung von Ebers zu diesem Passus hätte seinen sofortigen Ruin bedeutet. Mit der Hälfte der Einnahmen hätte er sämtliche Kosten des Theaters decken müssen, darunter die Miete, die Feuerversicherung, Ausgaben für Bühnenbild und Kostüme für Ballett und Oper sowie nicht zuletzt die Künstlergagen. Dazu kam nach Lage der Dinge noch eine große Anzahl an Verbindlichkeiten gegenüber Unterstützern des King’s Theatre, die Ebers auf Kreditbasis finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt hatten. In Anbetracht des Fehlens von Subventionen waren derartige Forderungen von Catalani utopisch und konnten in keiner Weise erfüllt werden. Ebers nennt in seinen Memoiren für die Season 1825 Einnahmen von insgesamt 27.227 Pfund und 12 Shilling. Dem gegenüber stehen Ausgaben von immerhin 33.378 Pfund 4 Shilling 9 Pence, woraus ein Verlust von 6150 Pfund resultiert.³⁷ Falls Ebers auf die vermessenen Forderungen Catalanis eingegangen wäre – sie hätte demnach Einnahmen in der Höhe von

35 Ebers, S. 284.

36 Ebda., S. 285.

37 Vgl. ebda., S. 273.

13.613,5 Pfund zu Buche stehen gehabt –, hätte sich sein Defizit noch weiter vergrößert. In Anbetracht der enormen Summe scheint es ferner wahrscheinlich, dass sich die „half part of the general receipts of the Theatre for the season“, obwohl nicht explizit ausgeführt, lediglich auf die Vorstellungen bezogen, in denen Catalani tatsächlich mitwirkte. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Passus im Vertragsentwurf für 1826 aufgrund eines kurzfristigen Engagements der Sopranistin am King's Theatre im Jahr 1824 zustande kam. Während dieses Engagements sang Catalani allerdings nur an wenigen Abenden, wobei sie hierfür tatsächlich die Hälfte der Abendeinnahmen als Gage erhalten sollte.³⁸ Ob sie diese Gage in der fraglichen Season tatsächlich ausgezahlt bekam, sei dahingestellt. Schließlich wurde das King's Theatre in diesem Jahr von Giovanni Battista Benelli geleitet, der am Ende der Season spurlos verschwand und Ebers mit zahlreichen Verbindlichkeiten zurückließ. Eine der Leidtragenden dieser Affäre war keine Geringere als Giuditta Pasta, die aufgrund von Benellis Verhalten nicht ihre volle Gage ausbezahlt bekam.³⁹

Eine derartig hohe Gagenforderung Catalanis im Jahr 1826 erscheint zudem geradezu vermessen. Schließlich hatte Catalani ihre Londoner Opernkariere 1822, nach insgesamt acht Jahren, für kurze Zeit beendet, um sich auf ihre Tätigkeit als Konzertsängerin in Europa zu konzentrieren. 1824 kam sie, wie bereits erwähnt, für ein kurzes Engagement erneut an das King's Theatre zurück, vornehmlich um durch ihre Bekanntheit den mangelnden Publikumserfolg Isabella Rossini-Colbrans zu kompensieren.⁴⁰ Bereits zu diesem Zeitpunkt waren stimmliche Defizite zu bemerken, weshalb Catalani sich forthin auf Konzerte spezialisierte, in denen sie bessere Möglichkeiten hatte, ihre vokalen Verfallserscheinungen zu verdecken:

In der großen Oper zu London erscheint sie nicht, weil diese schon mit tüchtigen Sängerinnen besetzt war, und wohl auch deshalb, weil ihre Stimme von einem hohen zu einem tiefen Sopran übergegangen war, und sie deshalb ihre vorigen Rollen nicht mehr ohne Transposition singen konnte, welche indeß nur in wenigen Fällen in der

38 Vgl. Eberhard von Wintzigerode, *Angelica Catalani-Valabregue. Eine biographische Skizze*, Kassel 1825, S. 41–42.

39 Ebers, S. 250.

40 Vgl. Wintzigerode, *Angelica Catalani-Valabregue*, Kassel 1825, S. 41–42.

Art möglich ist, daß die Windinstrumente brauchbar und wirksam bleiben, und auch der Zusammenhang nicht ganz zerrissen wird.⁴¹

Zusätzlich avancierte Giuditta Pasta Mitte der 1820er-Jahre zum Publikumsliebbling und sorgte durch ihre vokalen und schauspielerischen Darbietungen, wie auch durch ihre Spitzengagen, international für Furore. Die Konzentration des Starkults auf andere Primedonne kann somit als weiterer Grund für die Nichterfüllbarkeit einer derartigen Gagenforderung gesehen werden. Nichtsdestotrotz erscheint die Forderung Catalanis gerade vor diesem Hintergrund plausibel: Schließlich hatte sich Catalani in London einerseits bereits einen prominenten Namen erarbeitet, der üblicherweise beim Londoner Publikum, auch bei Vorhandensein stimmlicher Defizite, noch lange Zeit hochgehalten wurde, und wusste andererseits durch das Engagement Pastas, dass die Londoner Opernmanager bereit waren, für das Engagement von Stars enorme Summen auszugeben. Catalanis Forderung gegenüber Ebers kann daher als Versuch gesehen werden, die herrschende Stimmung für die eigene Person zu nutzen.

Artikel 11 des Vertragsentwurfs dient hauptsächlich der Bestätigung der im vorangehenden Artikel festgelegten Termini. Hier wird explizit ausgeführt, dass Catalani keine Abzüge jeglicher Art zu befürchten hätte. Sämtliche Ausgaben („every possible expense“) des Theaters, wie Miete oder Sängergagen, habe ausschließlich Ebers zu tragen. Vor diesem Hintergrund wird ferner klar, dass Catalani in Artikel 10 tatsächlich 50 % der Gesamteinnahmen des Theaters forderte, was, bei gleichzeitiger – selbstverständlich fiktiver – Verpflichtung auch für etwaige Ausgaben aufzukommen, einem Eintritt in das Management des Theaters gleich gekommen wäre – Catalani hingegen wollte nur von den Einnahmen profitieren. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die geforderte Option, in den Spielplan und die Besetzung einzugreifen. Spätestens jetzt wird deutlich, dass es sich bei diesem Vertragsentwurf nicht nur um einen für Ebers unerfüllbaren Sachverhalt handelte, sondern auch, dass diese Art von vertraglichen Vereinbarungen jeglicher Grundlage entbehrte. Die Intention Catalanis und ihres Ehemanns, dem Manager des King’s Theatre derartig utopische Vorschläge zu unterbreiten, lag wohl in Catalanis persönlicher Situation begründet,

⁴¹ Wintzigerode, S. 39.

die offenbar eine finanzielle Aufbesserung gebrauchen konnte. Aufgrund ihrer stimmlichen Probleme konnten derartige Intentionen nur mehr schwer durch reguläre Engagements erreicht werden. Ihr war allerdings bewusst, dass sie einerseits als Sängerin in London nach wie vor über einen großen Namen verfügte, andererseits kannte sie auch die Situation der Londoner Opernmanager, die auf zugkräftige Sängerpersönlichkeiten angewiesen waren. Möglicherweise intendierte Catalani durch die utopischen Forderungen, ihrer Person noch einmal eine gewisse prominente Aufladung zu geben, die sich dann womöglich auch in ihrer Gage niedergeschlagen hätte. Dennoch bildeten Vorschläge, wie jener Catalanis, in der Praxis wohl keine tatsächliche Verhandlungsgrundlage, sondern waren vielmehr ein Instrument der Sänger zur Selbstvermarktung.

Näher an der Realität liegt der ebenfalls in den Memoiren von John Ebers abgedruckte Kontrakt zwischen ihm und Giuditta Pasta aus dem Jahr 1826, aus dem hervorgeht, dass in gewissen Fällen Ausnahmeklauseln sehr wohl Eingang in reale Engagements fanden. Allerdings musste dafür schon ein entsprechender Grund bestehen. Schließlich verfügte Ebers im genannten Jahr kaum über liquide Mittel und konnte derartig fantastische Gagen wie Pasta sie forderte, rein ökonomisch betrachtet eigentlich nicht auszahlen. Der Druck des Publikums, die Sängerin aber auch in dieser Season in London engagiert zu wissen, ließ Ebers somit keine andere Wahl, als eine derartige Verpflichtung einzugehen. Pasta hatte sich durch ihr Pariser Debüt 1822 bereits einen strahlenden Ruf erworben, der somit das Londoner Debüt 1824 notwendig machte.⁴² Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* gibt eine plastische Beschreibung des Hypes um die Sängerin:

Mad. Pasta, die bekannte Sängerin der Pariser italienischen Oper, welche einen Contract für drei Monate in London angenommen hat, trat dort am 24. April zuerst als Desdemona im Othello auf, und nie ward ein vollkommener Sieg errungen. Die Büreaux waren vier Stunden vor ihrer Eröffnung schon belagert, und die Logengänge

42 Ihr eigentliches Debüt gab Pasta bereits 1817, wobei dieses von der Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt blieb. Die Zeit zwischen diesem ersten Auftritt in der italienischen Oper und dem nochmaligen Versuch in Paris 1822 nutzte sie für intensiven Unterricht, um ihre stimmlichen Fähigkeiten zu verbessern (vgl. George Hogarth, *Memoirs of the Musical Drama*, Vol. 2, London 1838, S. 395).

waren mit Liebhabern erfüllt, die keine Eintrittsplätze mehr gefunden hatten, und welche von Zeit zu Zeit Nachrichten über das verlangten, was auf der Bühne vorging. Man rief ihnen aus dem inneren Hause zu: ‚das ist herrlich, klatschen Sie nur,‘ und man bezeugte einen wüthenden Beifall, und äußerte das unbeschränkste Vertrauen, obschon man nichts gehört hatte. Am Schluß ward Mad. Pasta hervorgerufen, und nachdem sie erschienen war, ging es an ein Rufen, ein Stampfen ohne Ende, Blumensträuße, die auf die Bühne, und Sacktücher, welche in die Luft flogen, mischten sich mit dem Beifallsruf, der zum allgemeinen lärmenden Getöse ward.⁴³

Die Kritik lässt erahnen, dass es dem Publikum der Zeit in keiner Weise um die Werke oder die vokalen Fähigkeiten einer Sängerin ging. Vielmehr reichte es aus, am Ort des Geschehens anwesend zu sein, auch wenn man die Primadonna nicht zu Gesicht bekam. Eine derartige Überbuchung des Hauses bedeutete für den Manager selbstverständlich eine überaus lukrative Einnahmequelle, da bereits der Eintritt zum Haus kostenpflichtig war – die Tickets für die Vorstellung selbst wurden unabhängig davon verkauft.⁴⁴

Die Begeisterung für die Sängerin vor ihrem Londoner-Debüt 1824 schlug sich naturgemäß in Pastas Gage nieder, die mit 1400 Pfund weit über den Gagen der anderen Sänger des King's Theatre lag. Nur die ebenfalls enorme Gage Manuel Garcías von 1000 Pfund rangierte in unmittelbarer Nähe.⁴⁵

Bemerkenswert ist, dass sich in der Season 1825 die Gagensituation zwischen García und Pasta umzukehren schien. Pasta erhielt, den Aufzeichnungen Ebers zufolge, nur mehr 1000 Pfund, wogegen sich die Gage Garcías mit 1250 Pfund weitaus höher gestaltete als die der Primadonna. Auf dieser Basis eine Krise der Popularität Pastas zu konstatieren, wäre allerdings verfehlt. Man muss bedenken, dass in den angegebenen Summen die äußerst lukrative und Starsängern vorbehaltene Benefit-Vorstellung nicht inkludiert war, weshalb derartige Gagen-

43 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8 (1824), S. 176.

44 Vgl. den Briefwechsel zwischen Pierre François Laporte und William Ayrton, 26. Januar 1828 [BL, Add MS 52336 f. 58]. Laporte bietet Ayrton als Kritiker des *Harmonicon* in diesem Brief kostenlose Pressekarten für die erste Vorstellung mit Pasta in dieser Season an. Eine Notiz Ayrtons legt nahe, dass er allerdings den Eintritt in das King's Theatre selber hätte bezahlen müssen, weshalb die Karten von Ayrton abgelehnt wurden.

45 Vgl. Ebers, *Seven Years*, S. 394.

angaben nur bedingt aussagekräftig sind.⁴⁶ Zusätzlich muss für eine Einordnung des Betrages der historische Zusammenhang miteinbezogen werden. Die Season 1824 wurde, wie bereits erwähnt, von Giovanni Battista Benelli geleitet, der ohne Rücksicht auf seine Zahlungsverpflichtungen gegenüber den von ihm engagierten Sängern aus England geflüchtet war. Zu den Betroffenen zählte, wie bereits erwähnt, auch Pasta, die dementsprechend wohl nicht bereit war, ihren Vertrag mit dem King's Theatre für das Jahr 1825 ohne finanzielle Kompensationszahlungen zu erfüllen. Aus diesem Grund forderte sie von Ebers zusätzlich die Zahlung der vollen, durch das Verschwinden Benellis entgangenen Summe, was für Ebers, aufgrund seiner beinahe omnipräsenten Schuldsituation, nicht im Bereich des Möglichen lag. Zudem war auch der Vertrag für das Jahr 1825 ursprünglich zwischen Pasta und Benelli geschlossen worden, weshalb Ebers hier über nur begrenzten Handlungsspielraum verfügte und der Primadonna folglich ein alternatives Engagement vorschlug, das sich wie folgt präsentierte:

Sie sollte während ihres „congés“⁴⁷ von der Saison des Théâtre Italien in Paris, der vom 10. Mai bis 5. Juni dauerte, im King's Theatre singen und dafür eine Gage von 1000 Pfund erhalten. Ferner wurde die Möglichkeit, den „congé“ für die Dauer der Londoner Season zu verlängern vertraglich festgehalten, wofür Pasta weitere 2000 Pfund bekommen sollte. Dieses Unterfangen scheiterte schließlich wenig überraschend an der Kooperationsbereitschaft der Direktoren des Théâtre Italien.⁴⁸

Somit musste das Londoner Publikum mit einem sehr kurzen Gastspiel Pastas im Mai und Juni 1825 Vorlieb nehmen. Diese unzufriedenstellende Situation wirkte sich wenig überraschend negativ auf das King's Theatre aus. Nach der Abreise Pastas Richtung Paris stand dem Theater keine vergleichbare Starsängerin zur Verfügung. Ebers entschloss sich daher, diesen Mangel mit dem berühmten Kastraten Giovanni Battista Velluti zu kompensieren, der die Season

46 Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

47 Darunter verstand man eine Art Urlaub, der die Sänger für eine gewisse Zeit von den gegenwärtigen Verpflichtungen entband. Das Annehmen weiterer Engagements während dieser Zeit war selbstverständlich nur mit Einverständnis der Opernleitung möglich. Dies zeigt auch der Vertrag Pastas.

48 Vgl. Ebers, S. 249–251.

1825 in Meyerbeers *Il crociato in Egitto* vervollständigte⁴⁹ und dafür eine Gage von 600 Pfund erhielt.⁵⁰ Wiederum muss bei einer Einordnung der Gage der Zusammenhang berücksichtigt werden, dass Velluti nicht die gesamte Season am King's Theatre engagiert war, sondern tatsächlich nur wenige Vorstellungen sang.

Vor diesem Hintergrund ist folglich auch die Summe von „lediglich“ 1000 Pfund für das Engagement Pastas am King's Theatre 1825 zu interpretieren. In Anbetracht der kurzen Periode ihres Engagements wird deutlich, dass diese auf den ersten Blick geringe Summe dem Status der Primadonna mehr als angemessen war. Zusätzlich wurde ihr am 26. Mai 1825 noch eine Benefit-Vorstellung zugestanden, in der Paisiellos *Nina* in einer einaktigen Version gegeben wurde. Und das, obwohl die Oper dem englischen Publikum, seit der Erstaufführung einer englischen Version 1787, bereits bekannt war.⁵¹ Die Tradition, bei Benefit-Vorstellungen eine für das Londoner Publikum „neue“ Oper aufzuführen, sah Ebers dadurch allerdings nicht gebrochen: „At the time of its production it was immensely successful, but its last performance at the King's Theatre dwelt only in the memories of the old frequenters of the Opera, associated with other singers and other audiences.“⁵²

Auf welche Summe sich die Einnahmen Pastas aus der Benefit-Vorstellung beliefen, kann an dieser Stelle in Ermangelung von Quellen nicht festgestellt werden. Diese muss dennoch erheblich gewesen sein, da aufgrund der Prominenz Pastas von einem ausverkauften Haus ausgegangen werden kann. Die von Ebers für den Zeitraum von vier Wochen angegebene Summe von 1000 Pfund war durch das Benefit wahrscheinlich maßgeblich erhöht worden, woraus sich eine Relativierung und gleichzeitig auch ein realistischeres Bild, der in Ebers' Memoiren angegebene Gagen ergibt.

Wie groß die Sonderstellung der Pasta zu jener Zeit tatsächlich war, lässt sich schließlich aus dem Vertrag des Jahres 1826 zwischen Ebers und Pasta ersehen, mit dem sie für die gesamte Season an das King's Theatre engagiert wurde.⁵³ Als

49 Vgl. *The Harmonicon* 3 (1825), S. 118.

50 Vgl. Ebers, *Seven Years*, S. 394.

51 Vgl. *The Harmonicon* 3 (1825), S. 118.

52 Ebers, *Seven Years*, S. 257–258.

53 Vgl. Ebers, S. 387–390. Der Vertrag befindet sich in einer Transkription aus den Memoiren Ebers wie auch in einer deutschen Übersetzung im Anhang.

Vertragsprache wurde, wie in den Londoner Sängerverträgen im Allgemeinen üblich, Französisch gewählt, was auf die intensiven Beziehungen zwischen den italienischen Opernhäusern in Paris und London hinweist. In den meisten Fällen wurden die Sänger nämlich direkt nach dem Ende der Pariser Saison, Ende April, zum Beginn der italienischen Season an das King's Theatre engagiert. Dementsprechend ergab sich notwendigerweise im Laufe des 19. Jahrhunderts auch eine zeitliche Abstimmung der jeweiligen Spielzeiten. Während der Managementzeit von John Ebers wurde die bereits im Januar startende Londoner Opernseason bis Ende April mit unbekanntenen Sängern besetzt.⁵⁴ Die großen Stars reisten – aufgrund ihrer Verpflichtungen in Paris – nicht vor April nach London.

Im ersten Artikel des Vertrags wird der Status – Pasta wurde als „prima donna assoluta“ und „musico assoluto“ engagiert – sowie der Zeitraum des Engagements (15. April bis 31. Juli 1826) festgelegt. Die Bezeichnung „musico assoluto“ geht auf die Tatsache zurück, dass Pasta als Mezzosopranistin auch Hosenrollen, wie die des Romeo in Zingarellis *Romeo e Giulietta* oder die des Tancredi in Rossinis gleichnamiger Oper, verkörperte. Der Begriff „musico“ wurde folglich meist als generelle Bezeichnung für ein derartiges Rollenprofil verwendet.⁵⁵

Der zweite Artikel des Vertrags setzt die Basisgage von Pasta mit der enormen Summe von 2300 Pfund Sterling fest, die in drei Teilen – jeweils 500 Pfund am 12. April in Paris und am 22. April in London sowie die restlichen 1300 Pfund noch vor ihrer ersten Vorstellung – auszuzahlen sei. Die Festlegung der Daten geschah nicht von ungefähr. So handelte es sich beim 12. April um das Ende der Pariser Saison und beim 22. April um den Beginn der Proben im Londoner King's Theatre. Die Vorauszahlung eines gewissen Anteils der Gage vor der Abreise des Sängers nach London sollte eine Standardklausel in den Londoner Sängerverträgen des 19. Jahrhunderts bleiben, die dazu diente, den Sängern

54 Benjamin Lumley bezeichnete diese Periode als „pre-Easter period“. Während seiner Managementzeit war diese allerdings bereits wesentlich kürzer als zu Ebers Zeiten (vgl. Lumley, *Reminiscences*, u.a. S. 35 und 61).

55 Vgl. u.a. *The Oriental Herald and Journal* 12 (1827), S. 435, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 6 (1829), S. 128 und Susan Rutherford, *„La cantante delle passioni“: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, in: *Cambridge Opera Journal* 19/2 (2007), S. 107–138.

eine finanzielle Absicherung zu bieten⁵⁶ und die finanzielle Glaubwürdigkeit des Londoner Opernmanagers in Bezug auf seine Liquidität zu erhalten. Die Tatsache, dass Pasta die gesamte Gage bereits vor der ersten Vorstellung verlangte, ging vermutlich auf ihre Erfahrungen mit Benelli zurück. Für den Manager bedeutete diese Vorauszahlung eine erhebliche finanzielle Belastung, da er zu Beginn der Season nur über die Einnahmen aus den Subskriptionen verfügte und durch die üblichen Vorauszahlungen von Teilgagen an andere von ihm engagierte Sänger unter einem notorischen Liquiditätsengpass litt. Das Engagement von Pasta war für Ebers eine notwendige Bedingung, um zumindest eine kleine Chance auf einen finanziell lohnenden Abschluss der Season zu haben – eine Zustimmung zu dieser Forderung konnte folglich nicht vermieden werden. Weitere Zugeständnisse wurden Ebers auch in Bezug auf die 1000 Pfund abverlangt, die Pasta als Vorauszahlung in Paris und London erhalten sollte. Falls es aus irgendwelchen Gründen zu einem Nichterfüllen der Zahlung vor Pastas Debüt kommen sollte, hatte Pasta das Recht, die Summe als Kompensation zu behalten. Daran schließt sich auch eine Kündigungsmöglichkeit des bestehenden Vertrags an. Wiederum wird deutlich, dass Pasta in keinem Fall das Risiko eines Zahlungsausfalls eingehen wollte – oder, wie Ebers es formulierte: „She ‚stood upon security‘“.⁵⁷ Die Höhe der Gage Pastas zog die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich, wobei aus folgendem Bericht des *Athenaeum* ferner hervorgeht, dass für Ebers ein derartig publikumswirksames Engagement unbedingt notwendig war:

It is now said that the management must agree to Madame Pasta's terms, in order to bring over that attraction to the theatre. It is quite ludicrous to hear of the negotiations and treaties in these operatic affairs: Mr. Canning's political discussions with kingdoms are nothing in comparison with their intricacy, pretensions, abatements, terms, and conditions.⁵⁸

Aus Artikel 3 des Vertrags geht hervor, dass nur Pasta die Auswahl ihrer Partien oblag, wobei sich die hier erwähnten „rôles de son double emploi“ auf die Tatsache beziehen, dass Pasta sowohl als Primadonna Assoluta, als auch als Musico

⁵⁶ Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge und Kapitel 5.5, Mario-Vertrag.

⁵⁷ Ebers, S. 297.

⁵⁸ *The Athenaeum* 5 (1826), S. 208.

Assoluto ihre Dienste am King's Theatre versah. In jedem Fall bedeutete dieser Passus einen erheblichen Einfluss auf die Komposition des Spielplans selbst.

Pastas maximale Anzahl an Vorstellungen am King's Theatre wurden im Artikel 4 des Vertragsentwurfs auf sechs Abende innerhalb von 30 Tagen beschränkt. Daraus lässt sich schließen, dass Pasta von Mitte April bis Ende Juli dem King's Theatre für maximal 21 Vorstellungen zur Verfügung stand, darunter fielen allerdings nicht die vom King's Theatre veranstalteten Konzerte oder Benefit-Vorstellungen ihrer Kollegen. Das eigene Benefit war davon selbstverständlich ausgenommen.⁵⁹ Antonio Tamburini hielt beispielsweise 1833 in einem Vertrag fest, seine Dienste auf maximal vier Abende pro Woche zu beschränken, wobei darin die Konzerte des King's Theatre bereits inkludiert waren. Wegen Tamburinis Status als prominentem Basso cantante muss dieser Passus allerdings ebenso als Ausnahmeregelung gelten⁶⁰. Dadurch wird das Ausmaß der Beschränkung in Pastas Vertrag sowie ihre Ausnahmestellung nochmals offensichtlich.

Ebenfalls ungewöhnlich zeigt sich der Artikel 5, der explizite Werktitel für die Vorstellungen der Pasta nennt. Wenig überraschend handelte es sich bei den genannten Werken um Opern, in denen Pasta bereits in der Vergangenheit Erfolge gefeiert hatte und dementsprechend auch die jeweiligen Partien durch ihre Interpretation prägte.⁶¹ Aufgeführt sind hier für die Season 1826 Gioachino Rossinis *Tancredi*, *Otello* und *Semiramide*, Nicoló Antonio Zingarellis *Romeo e Giulietta*⁶², Simon Mayrs *Rosa bianca e rossa* und *Medea in Corinto* sowie Gio-

59 Ebers spricht von 30 Abenden mit Pasta, was in Anbetracht der vertraglichen Regelungen schwer möglich scheint. Außerdem gibt er an, dass sich die durchschnittliche Gage Pastas für einen Abend auf 76 Pfund belaufe. Seine Intention war hier eindeutig, die in den Medien propagierten Gagen von 200 bis 300 Pfund pro Abend zu widerlegen (vgl. Ebers, S. 298). Bei den angegebenen 30 Vorstellungen stimmt Ebers Rechnung zwar, jedoch scheinen in Anbetracht der vertraglichen Vereinbarung 21 Abende wahrscheinlicher, was auf eine Gage von ungefähr 110 Pfund pro Abend hinauslaufen würde.

60 Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

61 Vgl. u.a. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 36 (1822), Sp. 593–594 und *Belle Assemblée* 7 (1828), S. 132.

62 Im Vertrag wird das Werk lediglich unter dem Titel *Romeo* aufgeführt. Da Pasta in der Season 1826 vornehmlich in Zingarellis Oper auftrat, kann gefolgert werden, dass sich der genannte Titel auf seine Oper bezog. Vaccais gleichnamige Oper wurde zudem nicht vor 1832 in London aufgeführt (vgl. Constantin Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 21, Wien 1870, S. 335).

vanni Paisiellos *Nina*. Dabei muss beachtet werden, dass die genannten Werke keineswegs verpflichtend von Pasta gesungen werden mussten – sollte es nicht in ihrem Sinne sein, hätte die Sängerin diese Liste bei Bedarf auch verändern können.

Doch nicht nur die Wahl der Opern selbst oblag Pasta, sondern, wie aus Artikel 6 zu ersehen ist, auch die Besetzung der übrigen Sänger, die Verteilung der Rollen sowie die Proben und die szenische Einrichtung der Werke. Dabei wird niemandem das Recht zugestanden gegen Pastas Entscheidungen zu intervenieren, wobei Pasta die üblichen Statusunterschiede zwischen den einzelnen Sängern selbstverständlich zu akzeptieren habe.⁶³ Die Ausführung des Artikels weist offensichtliche Ähnlichkeiten zu den Forderungen Catalanis gegenüber Ebers für ihr geplantes Engagement im selben Jahr auf, mit dem Unterschied, dass Pasta 1826 durch ihre Ausnahmestellung tatsächlich die Möglichkeit hatte, derartig wahnwitzig erscheinende Artikel in vertragliche Vereinbarungen aufzunehmen. Catalani verfügte in diesem Jahr weder über die stimmliche Verfassung noch über den Status. Anhand dieser Differenzen in der Wertung einer derartigen Forderung, die im einen Fall an eine Utopie grenzt, im anderen jedoch völlig gerechtfertigt erscheint, lässt sich der Spielraum an vertraglichen Möglichkeiten der Londoner italienischen Oper ersehen. Catalani hätte am Höhepunkt ihrer Karriere sicherlich ohne Probleme derartige Ansprüche stellen können, 1826 stellten derartige Forderungen für sie eine reine Utopie, für Pasta hingegen eine erreichbare Realität dar.

Weitere Freiheiten Pastas bezüglich der Spielplangestaltung ergeben sich durch Artikel 7, der sich in seiner Formulierung wiederum nicht uneingeschränkt bindend zeigt. So stimmte Pasta zwar zu, dass sie prinzipiell in einer für das King's Theatre komponierten Oper sänge. Falls die ihr zugestandene Partie allerdings nicht zu ihrer Zufriedenheit wäre, hätte sie keinerlei Verpflichtung den Artikel zu erfüllen. Daran lässt sich ersehen, dass die Sänger auch für die Komposition von Opern eine immense Bedeutung hatten. Die stimmlichen Charakteristika stellten mitunter einen wichtigen Faktor dar, um eine Oper zum

63 In Analogie zur Argumentation Melanie Stiers in ihrer Monographie über Pauline Viardot-García würde dies bedeuten, dass Pasta – wie auch Viardot – als Regisseurin im heutigen Sinne gewirkt hätte, was allerdings historische Tatsachen außer Acht lässt (vgl. dazu Kapitel 5.4, Viardot-Verträge).

Erfolg zu machen, da gerade die vokalen Fertigkeiten der Sänger international – und besonders in London – zu den wichtigsten Rezeptionskriterien des Opernpublikums gehörten. Gleichzeitig war es natürlich auch im Interesse der Sänger, eine Partie zu singen, die ihre vokalen Vorzüge optimal zur Geltung brachte. Dies manifestierte sich unter anderem in der Einlage von Arien⁶⁴ oder, wie in diesem Fall, eben in der Ablehnung einer Partie.

Artikel 8 und 9 regeln die Modalitäten des für international renommierte Primedonne obligatorischen Benefits, dessen Einnahmen die endgültige Gage der Sänger maßgeblich erhöhten. Die für das Benefit anfallenden Kosten hätte – Artikel 8 zufolge – ausschließlich das King's Theatre zu tragen, weshalb die Londoner Opernmanager wohl nur marginal von derartigen Vorstellungen profitierten. Eine völlige Sanierung des defizitären Budgets eines Opernhauses schien aufgrund der mit den Benefits verbundenen garantierten Einnahmen für die Sänger und der Teilung der Überschusseinnahmen hingegen nicht wahrscheinlich. In Pastas Fall belief sich die garantierte Gage des Benefits auf eine Summe von 1000 Pfund, bei gleichzeitiger Teilung der Überschusseinnahmen. Das sollte allerdings nur zum Tragen kommen, falls Ebers gegen die Vereinbarungen in Bezug auf die geplanten Werke oder auf den von Pasta bestimmten Zeitpunkt verstoße. Würde man nun zu dieser Summe die vorabbezahlte Gage von 2300 Pfund hinzuzählen, käme Pasta auf eine fantastische Mindestgage – exklusive der Überschusseinnahmen aus dem Benefit – von 3300 Pfund.⁶⁵ Im Falle einer regulären Abhaltung des Benefits würden die gesamten Abendeinnahmen uneingeschränkt Pasta zufallen und müssten noch am selben Abend, wohl um eine Veruntreuung zu vermeiden, einem von der Primadonna bestimmten Agenten ausgehändigt werden. Daran lässt sich ersehen, dass Pasta in jedem Fall einen enormen Gewinn aus dem Benefit schlagen konnte. Die relativ hohe Garantiegage im Falle eines Abweichens von den von Pasta gestell-

64 Vgl. Kapitel 6.2, Einlagearien.

65 Die 1826 ebenfalls auf Anraten Vellutis engagierte Sopranistin Bonini musste mit einer Gage von 1700 Pfund auskommen, wozu noch die Einnahmen aus dem Benefit kamen. Letztere dürften allerdings im Vergleich zum Benefit Pastas nicht sehr hoch gewesen sein, da Bonini über optische Unzulänglichkeiten verfügte, die beim optisch orientierten Londoner Publikum auf keine große Begeisterung stießen. Nur Velluti erhielt in der Saison 1826 ebenfalls eine Gage von 2300 Pfund (vgl. Ebers, S. 280–281, S. 392 und S. 394).

ten Forderungen kann als eine Art Strafgeld für ein derartiges Verhalten interpretiert werden, woraus einmal mehr die Verhandlungsmacht einer Primadonna Assoluta deutlich wird. Einschränkungen des Managements in Bezug auf den Termin ergaben sich lediglich durch die Reglementierung, das Benefit an einem Donnerstag, am Höhepunkt der Season im Juni, abzuhalten. Bei der bereits angesprochenen Auswahl der zu gebenden Werke hatte Pasta die Verpflichtung, Ebers bis spätestens 10. Mai ihre Wünsche bekannt zu geben, um ihm genügend Zeit zur Vorbereitung zu lassen. Diese Vorbereitungen beschränkten sich einerseits auf interne Besetzungs- und Konzeptionsfragen des Abends, da meist ein Ballett involviert war, sowie andererseits auf Marketingmaßnahmen wie eine zeitgerechte Ankündigung in der Presse. Gerade dieser Passus, der Ebers Zeit zur Vorbereitung einräumte legt nahe, dass eine Primadonna, trotz ihres vertraglich festgelegten, großzügigen Einflussspielraums, über keine direkte Rolle im Management des Opernhauses verfügte. Sie erhielt durch den Vertrag lediglich die Option, auf gewisse Aspekte des Spielbetriebs Einfluss zu nehmen. Die endgültige Entscheidung oblag allerdings dem Manager.

In der Season 1826 wählte Pasta für ihr Benefit als Erstaufführungswerk Mayrs *Medea in Corinto* aus, wobei der Erfolg des Benefits nicht ausschließlich auf das Werk zurückzuführen war, sondern

is almost wholly ascribable to the acting of Madame Pasta, for masterly as the music is, the bulk of it is not of that popular kind that would have stamped the opera so suddenly and decidedly as a favourite, without the effect of her fine talents as an actress, which are fully equal to her vocal powers, and raise her to a rank that few Italian performers in this country have ever attained.⁶⁶

Weitere Ausnahmeregelungen des Artikels 9 in Bezug auf Pastas Benefit sind die exklusive Verfügbarkeit des Theaters am Tag des Benefits für die Primadonna, ausgenommen davon nur zwei Boxes im dritten Rang, die Box des Opernmanagers und acht Tickets für das Pit. Im Rahmen ihres Engagements am King's Theatre stünde Pasta nach Bedarf zudem ein Urlaub von insgesamt acht Tagen zu, wobei sie sich verpflichtete, die dadurch ausgefallenen Vorstellungen nach-

66 *The Harmonicon* 4 (1826), S. 154.

zuholen (Artikel 10). Eine derartige Sonderklausel kam selbstverständlich nur für Ausnahmesänger⁶⁷ in Betracht. Üblicherweise hatten sich die Sänger für die Dauer ihres Engagements uneingeschränkt zur Verfügbarkeit des Managers zu halten – selbst ein kurzfristiges Verlassen der Stadt war in diesem Zusammenhang nicht gestattet.⁶⁸

Zusätzliche Indizien, die Sonderstellung Pastas betreffend, finden sich in den Artikeln 11 und 12. Artikel 11 gesteht Pasta das Recht zu, während ihres Engagements jederzeit in privaten wie auch öffentlichen Konzerten zu singen, was allerdings üblicherweise aus guten Gründen von den Managern vermieden wurde. Einerseits war man bemüht, sich die Sänger zur unmittelbaren Verfügbarkeit zu halten, da man aufgrund kurzfristiger Absagen jederzeit mit Umbesetzungen rechnen musste, andererseits konnte aus dem Exklusivrecht an einer Primadonna ein wesentlicher Wettbewerbsvorteil generiert werden. Die Intention der Sänger war folglich der des Managers gegenläufig. Das Singen von Konzerten war natürlich mit lukrativen Gagen verbunden, die erheblich zur Aufbesserung der Einnahmen aus dem Engagement des King's Theatre beigetragen hätten. Gerade an diesem Punkt zeigten sich die Londoner Sängerverträge aufgrund des vorherrschenden Wettbewerbs relativ strikt und erlaubten in Ausnahmefällen lediglich die Mitwirkung bei privaten Konzerten.⁶⁹ Pastas Engagement kann in dieser Hinsicht als Unikum im 19. Jahrhundert angesehen werden. Das war der Notwendigkeit ihres Engagements durch Ebers geschuldet, der dementsprechend auch derartige Regelungen mit geschäftsschädigendem Potential dulden musste.

In Artikel 12 legte Pasta ihre Freikartenkontingente abseits der Benefits fest. Diese beliefen sich auf eine Box im dritten Rang zur ständigen Verfügbarkeit sowie auf je zwölf Tickets für die Galerie und das Pit. Wenn man von sechs üblichen Sitzplätzen in einer Box des King's Theatre ausgeht⁷⁰, dann standen Pasta pro Vorstellung alleine 30 Karten zur Verfügung, die nicht in den Verkauf gehen

67 Der Terminus „Ausnahme“ ist in diesem Zusammenhang vor allem auf die Popularität Pastas und ihre enormen Gagen bezogen.

68 Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

69 Vgl. Kapitel 5.2 bis 5.5.

70 Vgl. Daniel Nalbach, *The King's Theatre*, S. 84.

konnten – eine beachtliche Menge, wenn man bedenkt, dass die Vorstellungen Pastas üblicherweise ausverkauft waren.

Angesichts der bisher bereits in den Vertrag aufgenommenen Sonderbestimmungen erscheint auch die Bestimmung in Artikel 13 bezüglich der Kostüme der Primadonna wenig erstaunlich. Die für die jeweiligen Partien notwendigen Kostüme mussten dieser „sur le choix de Madame Pasta“ von Ebers zur Verfügung gestellt werden, was für diesen weitere Ausgaben bei ohnehin knappem Budget bedeutete. Dennoch sollte sich ein derartiger Artikel, zumindest im Bereich der Starsänger, in den Londoner Verträgen bis in die 1860er-Jahre etablieren.⁷¹

Die Formulierung des Artikels 14 impliziert wiederum eine gewisse Vorsicht Pastas in Bezug auf den Vorfall mit Benelli. Hier wurde festgelegt, dass Pasta im Falle eines Nicht-Erfüllens einer der Vertragsbestandteile durch das Management des King's Theatre mit sofortiger Wirkung ihre Tätigkeit für das Theater einstellen könne, ohne Konsequenzen befürchten zu müssen. Diese Regelung bedeutete nichts weniger als einen „Freibrief“ für die Sängerin, deren möglichen Capricen der Manager damit unweigerlich ausgeliefert war, da er aufgrund der vertraglichen Festlegung die Primadonna auch nicht zum Nachholen der ausgefallenen Vorstellungen verpflichten durfte. Da der Artikel allerdings mit einem aus der Formulierung erkennbaren Zugeständnis Ebers' beginnt („Mr. Ebers voulant prouver à Madame Pasta la loyauté de ses intentions“), kann davon ausgegangen werden, dass der Grund für eine derartige Regelung der von Benelli verantwortete Zahlungsausfall war. Bei einer anderen Primadonna, die nicht über das Renommee Pastas verfügte, hätte Ebers einer für ihn derartig nachteiligen Klausel mit Sicherheit nicht zugestimmt. Dass er dies aber dennoch tat, spricht für die Notwendigkeit die Primadonna für die Season 1826 zu engagieren und auch für die Ausweglosigkeit der Londoner Opernmanager in Bezug auf ein bereits bestehendes finanzielles Defizit.

Artikel 15 regelt die Modalitäten im Fall eines erzwungenen Schließens des King's Theatre durch höhere Gewalt („événements majeurs“). Für die Schließzeit verpflichtete sich Pasta prinzipiell, anteilig die Hälfte der Gage für nicht gegebene Vorstellungen nach dem Eintritt des „événements“ zurückzuzahlen.

⁷¹ Vgl. Kapitel 5.5, Vertrag Mario.

Diese Klausel erscheint in Anbetracht der Sonderregelungen der übrigen Vertragsartikel zunächst seltsam strikt, was nahelegt, dass es sich hierbei um eine Absicherungsmaßnahme von Ebers handelte. Der letzte Satz des Artikels relativiert diese Ansicht allerdings, da er festschreibt, dass Rückerstattungen nur zulässig wären, wenn Pasta überhaupt zu derartigen Zahlungen verpflichtet wäre. Das war, in Anbetracht der übrigen Sonderklauseln, wohl nicht der Fall. Zudem hätte eine derartige Forderung von Ebers gegenüber Pasta zur Folge gehabt, dass diese womöglich für kein weiteres Engagement am King's Theatre zur Verfügung gestanden wäre und Ebers somit die prominenteste Primadonna der Zeit für sein Haus verloren hätte.

Im letzten Artikel des Vertrags, Artikel 16, wird schließlich festgelegt, wann sich Pasta in London einzufinden habe, nämlich zwischen 18. und 21. April 1826. Wenn man bedenkt, dass Pasta am 22. April zum ersten Mal in der Season auftrat⁷², wird klar, dass in London für die Proben nur wenig Zeit aufgewandt wurde. Der genaue Ankunftszeitpunkt Pastas in London ist unklar, allerdings schreibt Ebers, dass Pasta ungeplant verspätet aus Paris abgereist sei und trotz der Reisetrapazen eine fulminante Vorstellung von Rossinis *Otello* gesungen habe.⁷³ Dies legt nahe, dass es in diesem Fall wohl noch weniger Proben als sonst gab, was beweist, dass es für das Publikum mehr auf die Einzelleistung oder überhaupt auf den Auftritt eines bestimmten Stars ankam als auf die Gesamtleistung des Ensembles.

Pastas Engagement mit Ebers aus dem Jahr 1826 stellte in jeder Hinsicht eine Ausnahme dar, wobei ihre Sonderstellung als wohl prominenteste Primadonna ihrer Zeit („At no period of Pasta's career has she been more the fashion than during this engagement“⁷⁴) nur teilweise zur Ausformung des Engagements beitrug. Einen maßgeblichen Anteil daran hatten auch ihre negativen Erfahrungen mit Benelli, woraus ein dringendes Bedürfnis zur finanziellen Absicherung entstand. Diese Tatsache zeigt, dass die Engagements dieser Zeit – zumindest für die Starsänger – nicht standardisiert waren. Die Sonderregelungen in vielen dieser Artikel können allerdings in keiner Weise als Standard für den Beginn des

72 Vgl. *The Quaterly Musical Magazine* 8 (1826), S. 135.

73 Vgl. Ebers, S. 299.

74 Vgl. ebda., S. 298. Diese Äußerung Ebers' impliziert auch eine gewisse Rechtfertigung aufgrund der enormen Gage für Pasta.

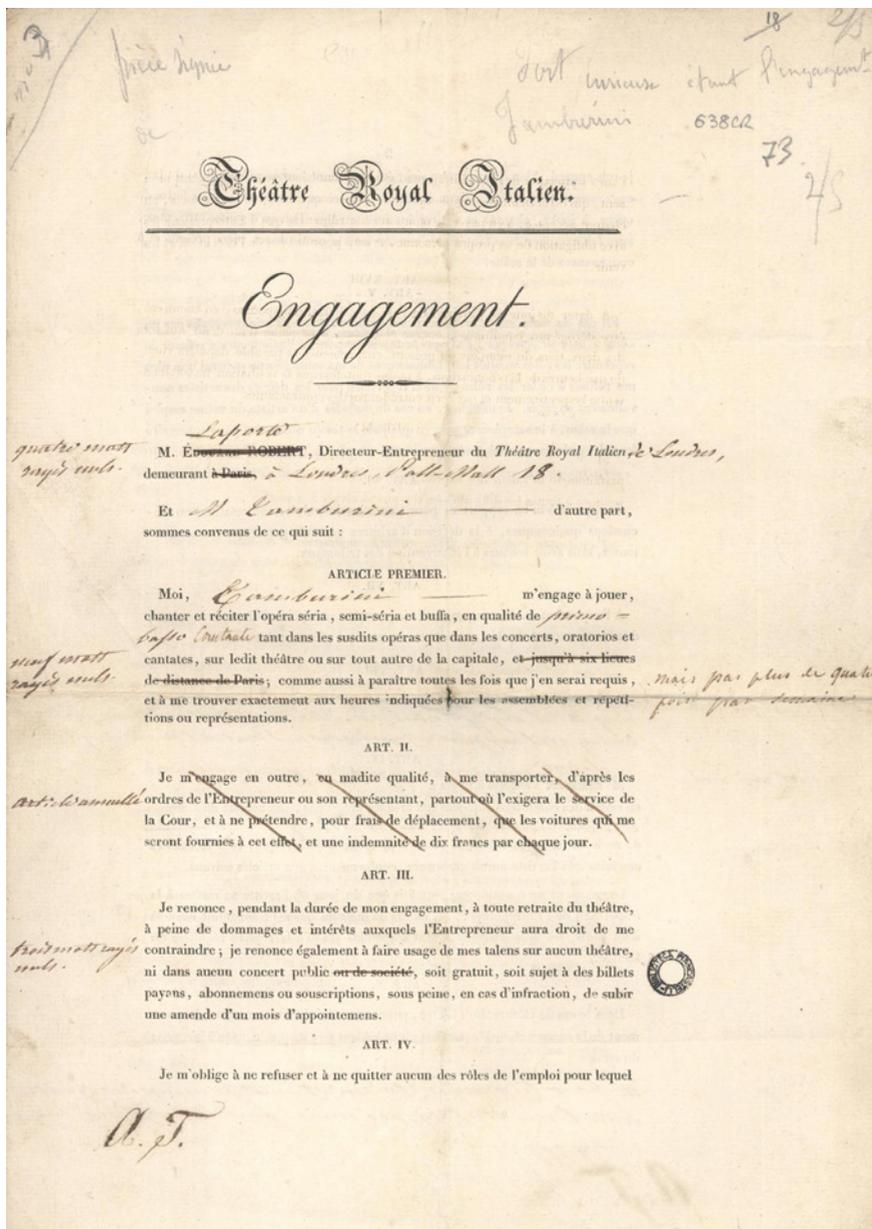
19. Jahrhunderts gelten, da dies in Anbetracht des privatwirtschaftlich geführten Londoner Opernwesens nicht durchführbar gewesen wäre.

Gleichwohl zeigen die hier verwendeten Quellen von realen Verträgen, unverschämten Forderungen und Briefwechseln zwischen „Agenten“ und Managern, dass die Sänger auf den italienischen Bühnen Londons im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts über eine immense Bedeutung verfügten. Nicht umsonst stimmte Ebers einem Engagement zu, das eigentlich weit außerhalb seiner finanziellen Möglichkeiten lag.

Eine finanziell vernünftige Entscheidung, die nicht mit dem Engagement eines Stars verbunden war, hätte außerdem schwerwiegende Folgen für die Beziehungen zwischen dem Manager und den Unterstützern des King's Theatre gehabt. Wie sich an den Presseberichten rund um Edmund Waters sehen lässt, wurden derartige „Fehlentscheidungen“ öffentlich kommentiert. Gleichzeitig war man nicht bereit, die durch die immer größer werdenden Ausgaben entstehenden Erhöhungen der Eintrittspreise hinzunehmen, wodurch auch eine gewisse Unkenntnis des Publikums über die finanziellen Dimensionen eines Opernhauses vermutet werden kann. Die Opernmanager zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatten folglich eine große Anzahl von Anspruchsgruppen mit teilweise konträren Interessen zu bedienen, die in vielen Fällen über eine deutlich höhere Verhandlungsmacht verfügten und dementsprechend das Unternehmen Oper zu einem Verlustgeschäft machten. Diese Tatsache sollte sich auch in den 1830er-Jahren nicht maßgeblich bessern, wie sich in weiterer Folge anhand der Verträge zwischen Pierre François Laporte und den Sängern Giulia Grisi und Antonio Tamburini ersehen lässt.

5.2 Pierre François Laportes Verträge mit Giulia Grisi und Antonio Tamburini der Seasons 1834 und 1835

Giulia Grisi und Antonio Tamburini gehörten, neben Giorgio Ronconi und Luigi Lablache, zum berühmten „Puritani-Quartett“ der Pariser Uraufführung im Jahr 1835 von Bellinis gleichnamiger Oper. Zwischen dem Haus der Uraufführung, dem Théâtre Italien in Paris, und dem King's Theatre in London bestanden intensive Beziehungen, vor allem was den Austausch von Sängern



Erste Seite des Vertrags zwischen Antonio Tamburini und Pierre François Laporte [BF, Carte Romagna busta 638-73a-d].

und Werken betraf. Häufig wurden, wie im Fall der *Puritani*, direkt aus Paris ganze Produktionen, inklusive des daran beteiligten Sängerensembles, von den Londoner Opernmanagern importiert, um das Publikum an der kontinentalen Mode teilhaben zu lassen. Um den Transfer zu erleichtern, etablierten beispielsweise Pierre François Laporte und Edouard Robert ein effizientes System an Vereinbarungen, die teilweise weit über eine bloße Koordination der jeweiligen Spielzeiten hinausgingen. In welchem Ausmaß dies der Fall war, wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch näher erläutert werden.

Jedenfalls wurden sowohl die damals noch unbekannte Sopranistin Giulia Grisi wie auch der in Paris bereits renommierte Bariton Antonio Tamburini von Laporte für die Seasons 1834 und 1835 in London engagiert, wobei bei dieser Gelegenheit auch Bellinis *Puritani* 1835 ihre englische Erstaufführung erlebten. Da die Verträge beider Sänger erhalten sind⁷⁵, können sie aufschlussreiche Einblicke in die Vertragsgestaltung am Beginn der 1830er-Jahre gewähren.

Dafür sollen die vorliegenden Kontrakte in Hinblick auf ihre Gestaltung, Ausführung und etwaige Differenzen untersucht werden. Wie noch zu sehen sein wird, stellen Sängerverträge im Allgemeinen eine wichtige Quelle in Bezug auf die Entwicklung einer Sozialgeschichte der Oper dar, die sich nicht nur auf finanzielle Aspekte beschränkt, sondern präzise Auskünfte über die Mechanismen eines Opernbetriebs gibt.

Die zunächst auffälligste Tatsache bei Betrachtung der beiden Kontrakte ist, dass es sich in beiden Fällen nicht um originäre Verträge des King's Theatre handelt, sondern vielmehr um gedruckte Standardverträge des Pariser Théâtre Italien in französischer Sprache, die dann von Laporte handschriftlich an die Londoner Gegebenheiten adaptiert wurden. Dies mündet in das Kuriosum, dass in der gedruckten Version als Vertragspartner nach wie vor der Name des Pariser Operndirektors Edouard Robert zu lesen ist – für die Londoner Adaption des Vertrags reichte es folglich aus, Roberts Namen einfach zu streichen und handschriftlich durch den Laportes zu ersetzen. Eine ähnliche Methode findet auch bei der Adaption des Orts Anwendung. Das „Théâtre Royal Italien“

75 Der Vertrag Grisis ist Bestandteil der King's Theatre Collection der Houghton Library, Harvard University [HL, TS 319.99.1]. Der Vertrag Antonio Tamburinis liegt in der Biblioteca Forlì [BF, Carte Romagna busta 638-73a-d]. Transkriptionen und Übersetzungen beider Verträge finden sich im Anhang.

mutierte durch handschriftliche Ergänzung der Ortsbestimmung „de Londres“ zum King’s Theatre.

Das Verwenden eines französischen Standardvertrags als Grundlage für die eigenen Sängerverträge spricht für die intensive Beziehung zwischen den Direktoren in Paris und den Opernmanagern Londons. Diesen Eindruck verstärkt eine Vereinbarung zwischen Laporte und Robert in Bezug auf den Bass Luigi Lablache aus dem Jahr 1838⁷⁶, aus der hervorgeht, dass die Engagements der italienischen Opernspielzeiten in Paris und London von beiden Direktoren gemeinsam vorgenommen wurden. Im vorliegenden Engagement agiert Robert in Bezug auf Lablache in einer Agentenrolle, wobei Lablache von diesem für beide Saisons unter Vertrag genommen wurde. Laporte konnte sich die Dienste von Lablache für die Londoner Season nur durch eine Zahlung an Robert in der Höhe von insgesamt 40.000 Francs sichern (1568,6 Pfund Sterling).⁷⁷ Dennoch brachte die Vereinbarung für beide Parteien erhebliche Vorteile mit sich. Laporte vermochte durch die Absprache mit Robert eine gewisse Sicherheit bei seinen Sängereengagements zu gewinnen und konnte sich daher wesentliche Wettbewerbsvorteile gegenüber anderen Direktoren und Impresari Kontinentaleuropas erarbeiten. Die Herbststagione in Italien begann beispielsweise im Sommer und dauerte bis November⁷⁸, wodurch sich möglicherweise Überschneidungen mit der bis in den August dauernden Londoner Season ergaben. Für Laporte lauerte darin ein erhebliches Risiko für seine geplanten Engagements, weshalb er auch in einer finanziell prekären Lage derartige Vereinbarungen mit Robert pflegte. Robert hingegen nützte Laportes Situation dazu, zusätzliche Einnahmen zu erwirtschaften und damit gleichzeitig seine Liquidität zu erhöhen. Laporte hatte

76 Vgl. das Engagement zwischen Robert und Laporte, 4. April 1838 [BNF: FRBNF39814278].

77 Ein Pfund Sterling entsprach 1838 25,50 Francs (vgl. *Galignani’s New Paris Guide*, Paris 1838, S. 17 und *Allgemeine Encyclopädie für Kaufleute und Fabrikanten*, 3. Aufl., Leipzig 1838, S. 99).

78 Vgl. Michael Walter, „Die Oper ist ein Irrenhaus“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, u.a. Stuttgart 1997, S. 10. Die italienische Herbststagione des Jahres 1824 dauerte beispielsweise von Ende August bis Anfang November. Allerdings ist der genaue Beginn der einzelnen Stagioni nicht konsistent. Es war mitunter möglich, dass der Beginn einer Stagione auch auf Anfang August fiel (vgl. u.a. Luigi Romani, *Teatro alla Scala. Cronologica di tutti gli spettacoli*, Milano 1862, S. 73). Meist reisten die Sänger nach Ende der Londoner Season allerdings wieder zum Beginn der Herbstsaison im Oktober nach Paris (vgl. B. Cassinelli; A. Maltempì; M. Pozzoni, *Rubini. L’uomo e l’artista*, Vol. 1, u.a. Calcio und Covo 1993, u.a. S. 250).

die Gage nämlich in vier Teilen à 10.000 Francs (392,16 Pfund) zu entrichten. Diese Zahlungen hatten jeweils am letzten Tag der Monate April, Mai und Juni zu erfolgen, wobei die verbleibenden 10.000 Francs, vor der Abreise Lablaches nach London, auf einem Pariser Bankkonto hinterlegt werden sollten. Aufgrund der Höhe der Zahlung kann davon ausgegangen werden, dass Lablaches Gage bereits in den jeweiligen Beträgen inkludiert war.

Durch die offenbar von Laporte und Robert in gegenseitigem Konsens abgeschlossenen Sängereingagements wird auch klar, warum Laporte für London ebenfalls die Pariser Standardverträge verwendete – für ihn bedeutete das eine pragmatische und höchst praktische Variante, die, um den Gegebenheiten des Londoner Markts zu entsprechen, nur mehr geringfügig adaptiert werden musste. Die Verträge Grisi und Tamburinis wurden zudem beide am selben Tag unterzeichnet, nämlich am 4. April 1833. Das Datum lässt auf Paris als Ort der Unterzeichnung schließen, da Grisi ihr Londoner Debüt zwar erst in der Folgezeit 1834 begehen sollte, sie allerdings bereits 1833 über ein Engagement am Théâtre Italien verfügte.⁷⁹ Offenbar wurden den Sängern am Ende der Pariser Saison die Londoner Verträge von Robert – im Auftrag Laportes – vorgelegt und konnten somit ohne großen Aufwand unterzeichnet werden. Dies spricht für die Effizienz des Systems Laporte-Robert.⁸⁰ Schließlich liegt es nahe, dass bei dieser Gelegenheit auch die Verträge Roberts für die Pariser Saison unterzeichnet wurden – wann sonst hatte man die Möglichkeit, nahezu alle renommierten Sänger der Zeit an einem Ort zu finden?

Der generelle Aufbau eines Kontrakts von Laporte besteht aus 19 gedruckten Standardklauseln und weiteren vier handschriftlich hinzugefügten Zusatzklauseln. Im ersten Artikel des Vertrags wird die Art des Engagements festgelegt. Giulia Grisi wurde beispielsweise als „prima donna soprano“, und Antonio Tamburini als „primo basso cantante“ engagiert, wodurch sich gleichzeitig eine Einschränkung auf bestimmte Partien ergab. „Musico-Rollen“, in denen eine Sängerin in Hosenrollen auftrat, waren folglich nicht im Engagement Grisi

79 Vgl. Charles Hervey, *The Theatres of Paris*, u.a. Paris 1847, S. 158.

80 Severini, der gemeinsam mit Robert (und Rossini als Musikdirektor) das Théâtre Italien leitete, soll zudem auch eine Zeit lang als Agent Lablaches fungiert haben (vgl. *The Musical World* 8 (1838), S. 45).

enthalten.⁸¹ Zusätzlich implizierte diese Rollenbezeichnung eine gewisse hierarchische Zuschreibung, die sich vor allem in vertraglichen Zugeständnissen und in der Höhe der Gage manifestierte. Außerdem verpflichteten sich die Sänger in diesem Artikel, neben den Opernvorstellungen des King's Theatre auch noch bei Konzerten, Oratorien oder Ähnlichem aufzutreten, sofern dies der Wunsch des Opernmanagers sein sollte.⁸² In Tamburinis Vertrag, nicht jedoch in Grisis, findet sich in diesem Artikel noch ein kurzer handschriftlicher Zusatz, der die wöchentlichen Auftritte des Sängers auf maximal vier Abende pro Woche reduziert. Diese Eintragung könnte auf persönliche Erfahrungen Tamburinis während des letzten Engagements bei Laporte zurückzuführen sein, wodurch er sich entschloss, diesen Sachverhalt explizit in den Vertrag zu inkludieren. So konnte er die Wiederholung eines möglicherweise nicht zufriedenstellenden Sachverhalts vermeiden. Grisi verfügte hingegen zu diesem Zeitpunkt noch über keine Erfahrungen mit den Eigentümlichkeiten des Londoner Opernbetriebs, weshalb sich auch keine Notwendigkeit für eine derartige Einschränkung ergab.

Der letzte Absatz dieses Artikels legt schließlich fest, dass sich die Sänger pünktlich zu den Proben und Aufführungen einzufinden hätten. Dass diese für einen Opernbetrieb bedeutende Tatsache in einer derartig rudimentären Weise abgehandelt wurde, deutet möglicherweise auf einen gewissen Spielraum der Sänger bei der Abhaltung von Proben hin. Tatsächlich zeigen sich die Probenzeiten in London das gesamte 19. Jahrhundert hindurch als sehr knapp bemessen und belaufen sich im Allgemeinen meist nur auf wenige Tage.⁸³ In der Season 1835 konnte man theoretisch für Bellinis *I Puritani* mit einer geringen Anzahl von Proben auskommen, da die Produktion kurz zuvor bereits in Paris gegeben wurde und die Musik somit den Sängern bekannt war. Da die Oper allerdings

81 Anders liegt der Fall beispielsweise bei Giuditta Pasta, die von Ebers als „prima donna assoluta“ und „musico assoluto“ an das King's Theatre engagiert wurde (vgl. Ebers, *Seven Years*, S. 387 und Kapitel 5.1, Londoner Ausnahmeverträge). Außerdem wagte sie 1828 im King's Theatre den Versuch, die Titelpartie des Otello in Rossinis gleichnamiger Oper zu übernehmen. Die Partie der Desdemona wurde dabei von Henriette Sontag verkörpert (vgl. *The London Magazine* 1 (1828), S. 437).

82 Der Passus, der die Konzerte auf einen Umkreis von 60 Meilen rund um Paris reduziert, wurde in beiden Verträgen gestrichen.

83 Vgl. *Ausland. Eine Wochenschrift für Kunde des geistigen und sittlichen Lebens der Völker* 7 (1834), S. 189.

eine Novität für das Orchester des King's Theatre darstellte, mussten bei der musikalischen Umsetzung des Werks, trotz der Vertrautheit der Sänger mit ihren Partien, wenig überraschend einige Qualitätseinbußen hingenommen werden.⁸⁴

Im zweiten, allerdings in der Londoner Vertragsversion gestrichenen Artikel verpflichteten sich die Sänger jederzeit zu einem Einsatz bei Konzerten des Hofes, die vom „Entrepreneur“ oder seinem Repräsentanten veranstaltet werden. Da dieser Sachverhalt, mit dem Operndirektor als Organisator königlicher Konzerte, in keiner Weise auf die Londoner Verhältnisse anzuwenden war, ist es auch wenig verwunderlich, dass Laporte diesen Artikel vollständig eliminierte. Auftritte bei privaten Konzerten der königlichen Familie oder der englischen Aristokratie gehörten zwar für viele Starsänger der italienischen Oper Londons zu einem wichtigen Bestandteil ihrer Einnahmen, wurden aber nur in den seltensten Fällen vom Opernmanager mitorganisiert.⁸⁵

Artikel 3 schreibt fest, dass die Sänger ihre Dienste ausschließlich dem Manager zur Verfügung zu stellen hätten. Der Auftritt bei öffentlichen Konzerten war daher vollkommen untersagt. Im Pariser Standardvertrag wurde den Sängern zusätzlich das Auftreten bei privaten Konzerten („de société“) verboten, was in der Londoner Adaption allerdings durch Striche aufgehoben wurde. Dies beweist, welche Bedeutung derartige Konzerte für die Sänger und in weiterer Folge auch für den Manager des King's Theatre hatten. Diese Konzerte dienten nämlich als Anknüpfungspunkt für aristokratische Unterstützer des Opernhauses, was, im Falle einer erfolgreichen Sängerbesetzung, auch zu einer Intensivierung der Subskriptionstätigkeit führen konnte. Gleichermäßen gewannen die Sänger durch private Konzerte in den Häusern aristokratischer Opernbesucher auch die Möglichkeit ihre Machtposition in Bezug auf den Opernmanager zu verbessern.⁸⁶ Gerade die Kabalen der Sänger machten Laporte im Management des King's Theatre enorm zu schaffen. Als Beispiel sei hier der viel zitierte „Tamburini row“ angeführt, bei dem das Publikum eine

84 Vgl. *Ausland* 7 (1834), S. 189.

85 Der genaue Ursprung der Regelung bleibt unklar, was allerdings für den Londoner Vertrag ohne Auswirkungen bleibt, da der Artikel hier ohnehin gestrichen wurde.

86 Vgl. Thomas Willert Beale, *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, Vol. 2, London 1890, S. 6 (Beale verfasste seine Publikationen unter dem Pseudonym Walter Maynard) und Lumley, *Reminiscences*, S. 126.

Vorstellung zum kurzzeitigen Erliegen brachte, indem es seinen Unmut über eine Umbesetzung kundtat.⁸⁷

Artikel 4 zeichnet ein plastisches Bild der damals zum Alltag gehörenden Sängerkabalen, da hier reglementiert wird, wann das Ablehnen einer Partie als illegitim betrachtet wurde: Nämlich in Fällen, in denen die eigene Partie bereits vor oder während eines Engagements von einem anderen Sänger desselben Status' am Theater verkörpert wurde. Ein Exklusivrecht auf bestimmte Rollen bestand folglich laut Vertrag nicht. Dies war in der Praxis selbstverständlich nicht umsetzbar, da auch das Publikum meist eine bestimmte Primadonna in ihrer propagierten Paraderolle erleben wollte.⁸⁸ Ferner durfte die Ausführung jener Partien, die vom Manager für den jeweiligen Sänger bestimmt wurden, von diesem nicht verweigert werden. Im Falle Laportes scheint dieser Artikel allerdings über keine große Relevanz im alltäglichen Betrieb verfügt zu haben, wie beispielsweise die zahlreichen Änderungen in den angekündigten Produktionen der Season 1841 zeigen. Benjamin Lumley lässt sich in den *Reminiscences* sogar zu folgender stark überspitzen Formulierung hinreißen:

From all the evidence afforded by the annals of the theatre at this period, it would scarcely be unreasonable, much less cruel, to suppose that the constant insubordination, the incessant annoyances, and the wear and tear of mind, occasioned by the habitual conflicts between manager and artists, materially hastened the death of M. Laporte. It is sufficiently well attested that the director was scarcely allowed a voice in the selection of operas, or even in the choice of artists to be employed.⁸⁹

Im folgenden Artikel 5 der Kontrakte Laportes wird die Macht-Problematik in Bezug auf die Sänger noch konkreter. Offenbar verfügten diese in vielen Bereichen über einen erheblichen Einfluss, was sich aus den nachfolgenden vertraglichen Regelungen ersehen lässt. So darf sich, zumindest dem Vertrag nach, ein Sänger nach Genesung von einer Erkrankung nicht weigern, in der ursprünglich

87 Vgl. u.a. John Edmund Cox, *Musical Recollections of the Last Half-Century*, Vol. 2, London 1872, S. 89 und Kapitel 3, Publikum.

88 Exklusivitätsrechte fanden schließlich gegen Mitte des Jahrhunderts explizite Aufnahme in die Londoner Sängerverträge (vgl. Kapitel 5.4, Viardot-Verträge).

89 Lumley, *Reminiscences*, S. 9–10.

geplanten Partie aufzutreten – selbst wenn diese interimistisch mit einem anderen Sänger besetzt worden wäre. Weitere Schwierigkeiten schienen wiederum beanspruchte Exklusivrechte gemacht zu haben, die vor allem Debütpartien betrafen. So verpflichteten sich die Sänger in diesem Passus, ihre Debütpartien auch für die Debüts anderer Sänger freizugeben und nicht auf Exklusivrechten zu beharren. Schließlich musste sich ein Sänger im Falle einer Erkrankung eines anderen Sängers von vergleichbarem Status bereit erklären, für diesen einzuspringen, was gerade im Londoner „star system“ kurios anmutet. Dennoch kann auch dieser letzte Passus nicht als bindend gesehen werden, da ein Einspringen nur verpflichtend gewesen wäre, sofern genügend Zeit für das Studium der Rollen zur Verfügung stand – dass diese Zeit in der Realität wahrscheinlich kaum vorhanden war, scheint nicht überraschend. Die zahlreichen Änderungen der Season 1841 bestätigen diesen Eindruck. Anstatt eine Umbesetzung vorzunehmen, kam es weitaus häufiger zu einer kurzfristigen Änderung des Spielplans. Dass gerade die Passage in Bezug auf Exklusivrechte, Absagen und Krankheiten dermaßen detailliert geregelt wurde, kann als Hinweis für die „anarchischen“ Zustände am King’s Theatre gelten. Tatsächlich schien das so genannte „cold and illness system“⁹⁰ ein massives Problem für das Management von Laporte gewesen zu sein, wobei das folgende Zitat Lumleys wie eine Farce auf den Artikel 5 des Vertrags anmutet:

Opportune ‘colds’ and ‘indispositions’ had to be accepted as reasons for change of performances and refusal of ‘parts,’ whenever it suited caprice, or desire or thwart, on the part of any one of the powerful cabal; until the term ‘singer’s illness’ passed into a proverb.⁹¹

Artikel 6 regelt die Vorgangsweise im Hinblick auf Vertragsverletzungen. Etwaige Anliegen müssten an einen, von den Vertragsparteien beauftragten Unparteiischen weitergeleitet werden, der anschließend über den Sachverhalt befinden sollte – ein Hinzuziehen von Gerichten wurde hier nicht erwogen. Offenbar war man bemüht, derartige Streitigkeiten nicht öffentlich auszutragen. Das wäre vor allem für den Manager mit erheblichen Nachteilen verbunden gewesen. Die Rechtsstreitigkeiten zwischen Benjamin Lumley und Frederick Gye wegen des

⁹⁰ Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 34.

⁹¹ Ebd., S. 10.

Engagements von Johanna Wagner, oder die Alfred Bunns mit Jenny Lind, bilden hierfür anschauliche Beispiele. Aus diesem Grund war Laporte, um seine Integrität nach außen zu wahren, sicherlich bestrebt, derartige Probleme ohne Beiziehung von Gerichten zu klären. Man muss sich vor Augen halten, welche Auswirkungen ein derartiger Prozess, auch bei einem Vertragsbruch seitens des Sängers, gehabt hätte. So wäre es zwar im besten Fall zu einer Verurteilung des Sängers, verbunden mit einer Geldstrafe, gekommen, worauf dieser allerdings mit Sicherheit nicht mehr gewillt gewesen wäre – trotz des intensiven Wunsches des Publikums – ein weiteres Engagement in London anzunehmen. Die Konsequenzen hätte, auch im Falle eines gewonnenen Prozesses, schließlich wiederum der Manager zu tragen gehabt. Er hätte sich damit selbst um ein publikumskräftiges Zugpferd gebracht.

Nach Ablauf des Engagements mussten sämtliche Partien,⁹² Notenmaterialien und Kostüme, unter Androhung von Geldstrafen, retourniert werden (Artikel 7). Dies impliziert, dass die Kostüme vom Opernhaus gestellt werden mussten, was einen wesentlichen Posten im Budget ausmachte. Schließlich bestand gerade bei den Primedonne immer der Wunsch nach optischer Extravaganz der Bühnenkleidung. Das verursachte, kombiniert mit den vom Publikum erwarteten prachtvollen Ballettkostümen, meist „unreasonable outlays“.⁹³

Artikel 8 zeigt sich in seiner gedruckten Ausführung sehr fragmentarisch, da hier durch das Freilassen der entsprechenden Lücken, die anschließend je nach Gegebenheit handschriftlich vervollständigt wurden, die Dauer des Engagements geregelt wurde. In den Verträgen Grisis und Tamburinis beläuft sie sich in beiden Fällen auf zwei Seasons, nämlich 1834 und 1835, jeweils vom 5. April bis zu den ersten Augusttagen.⁹⁴ Die zweijährige Laufzeit der Engagements lässt darauf schließen, dass Laporte die Sänger über einen längeren Zeitraum binden wollte, um in der Zukunft ein konsistentes Sängersenemble zur Verfügung zu

92 Durch die gehäufte Anspielung auf Exklusivrechte in den jeweiligen Partien wird deutlich, dass es sich hierbei wohl um einen Problemfall im Opernbetrieb handelte.

93 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 127.

94 Da die Herbststagnone an den italienischen Theatern üblicherweise im August begann und angenommen werden kann, dass die Probenzeiten an den italienischen Theatern doch erheblich mehr Zeit in Anspruch nahmen als die in London, war unter Umständen die Möglichkeit einer Überschneidung mit dem Finale der Londoner Season gegeben (vgl. u.a. Walter, „*Die Oper ist ein Irrenhaus*“, S. 22).

haben. In Anbetracht des europäischen Wettbewerbs, der bei den Engagements der Starsänger herrschte, stellte dies zumindest den Versuch dar, eine gewisse „langfristige“ Planbarkeit zu schaffen.⁹⁵

Artikel 9 regelt die Höhe der jeweiligen Gagen, wobei diese hier als Gesamtgagen für eine Season aufscheinen. Bei einem Vergleich der Gagen Tamburinis (300 Pfund Sterling für die erste Season, 400 Pfund Sterling für die zweite) und Grisis (6250 Francs für die erste Season, 10.000 Francs für die zweite)⁹⁶ lassen sich zunächst, aufgrund der differierenden Währungen, keine Rückschlüsse auf die Relation der beiden Gagen ziehen. Die Angabe der Gage Grisis in Francs ist möglicherweise auf die Tatsache zurückzuführen, dass sie in der Season 1834 in London debütierte und somit keine Vergleichswerte in Pfund Sterling zu früheren Gagen vorhanden waren. Ihre Gage im Théâtre Italien bezog sie selbstverständlich von Robert in Francs. Das legt nahe, die Summe ihres Pariser Engagements aus pragmatischen Gründen entweder direkt zu übertragen oder anteilig auf die Dauer des Londoner Engagements umzurechnen. Tamburini hingegen bildete nach seinem Londoner-Debüt 1832 einen fixen Bestandteil der Seasons des King's Theatre⁹⁷, weshalb die Angabe seiner Gage in Pfund Sterling nachvollziehbar erscheint.

95 Domenico Barbaja schloss seine Engagements teilweise über noch längere Zeiträume ab. Tosi wurde 1826 gleich für 14 Jahre engagiert (vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 28 (1826), S. 638.). Um sich junge Sängertalente rechtzeitig zu sichern, machte Barbaja zusätzlich Verträge mit vielversprechenden Talenten, die von deren Kindesalter an für die Dauer von zehn Jahren gebunden waren. In zeitgenössischen Quellen wurde ihm dies als eine Art „Sklavenhandel“ ausgelegt (vgl. *Zeitung für die elegante Welt* 55 (1855), S. 345).

96 In diesem Fall ist ein Vergleich der Gagen pro Season zulässig, da beide Engagements über denselben Zeitraum liefen. Ansonsten können Vergleiche von Saisonengagen meist nur bei einer Umrechnung in Monats- oder Abendgagen aussagekräftige Resultate liefern. Dass sich die Gage Grisis in einem exorbitanten Bereich bewegte, zeigt ein Vergleich mit den Gagen der Spitzensänger der Pariser Opéra. So erhielt Duprez, als Spitzenverdiener, in der Saison 1844/1845 eine Gesamtgage von 40.000 Francs. Dazu kamen noch so genannte „feux“, zusätzliche Einnahmen pro gesungenem Abend, von 20.640 Francs, woraus sich Gesamteinnahmen von 60.640 Francs für ein Jahr ergaben (vgl. Kimberly White, *The Cantatrice and the Profession of Singing at the Paris Opéra and Opéra Comique, 1830–1848*, Dissertation, Montréal 2012, S. 133). Für drei Monate macht dies 15.160 Francs. Demgegenüber erhielt Grisi 1835 eine Mindestgage von 25.000 Francs (inklusive Benefit).

97 Vgl. Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 1, S. 47. Tamburinis Pariser Debüt fiel übrigens in dasselbe Jahr. Vermutlich wurde auch dieses Engagement in Absprache zwischen Robert und Laporte geschlossen.

Durch die Umrechnung der Gage mittels des Pfund-Francs-Kurses des Jahres 1833⁹⁸ ergibt sich für Grisi in der Season 1834 eine Gage von 250 Pfund und in der zweiten Season eine Gage von 400 Pfund. Im Vergleich zu der Gage Tamburinis nimmt sich dieser Betrag für eine Primadonna zunächst gering aus. Dennoch muss man bedenken, dass sich Grisi mit 23 Jahren noch am Beginn ihrer Karriere befand und sich 1829 nach ihrem Debüt in Bologna, als Primadonna in Italien erst langsam einen Namen zu machen begann.⁹⁹ Allerdings stand Grisi immer im Schatten der damals am Höhepunkt ihrer Karriere rangierenden Giuditta Pasta, für die Bellini 1831 auch die Titelpartie der *Norma* konzipierte – Grisi sang hier die Partie der Adalgisa. Nach Erfolgen in Italien gab Grisi ihr Paris-Debüt allerdings erst im Oktober des Jahres 1832 als Substitutin für Maria Malibran¹⁰⁰ und erarbeitete sich so stetig einen internationalen Ruf. Insofern scheint es zunächst nicht außergewöhnlich, dass die in London zu dieser Zeit noch weitgehend unbekannt Primadonna mit ihrer Netto-Gage¹⁰¹ hinter dem Bariton Antonio Tamburini zurücklag. Dieser gehörte, im Gegensatz zu Grisi, schon zum festen Bestandteil der italienischen Opernsaison in Paris, wodurch auch in London eine höhere Gage gerechtfertigt war.¹⁰² Nichtsdestotrotz relativiert sich die Höhe der Gage Grisis bei der Einbeziehung der für London typischen „benefit performances“. Schließlich war mit dem Engagement als Primadonna ein hohes Prestige verbunden, das nicht ohne Auswirkung auf die Höhe der Gagen blieb. Die exakte Bedeutung dieses Sachverhalts soll allerdings erst an späterer Stelle näher erläutert werden.

Zusätzlich zur Höhe der Gage präzisiert der Artikel 9 des Vertrags die recht strikt anmutenden Auszahlungsmodalitäten.¹⁰³ So begann die Auszahlung der Gage erst mit Antritt des Engagements. Im Falle einer mehr als einmonatigen Krankheit wurden die Bezüge bis zur Wiederaufnahme des Engagements aus-

98 100 Francs entsprachen vier Pfund Sterling (vgl. Baron d’Haussez, *Great Britain in 1833*, Philadelphia 1833, S. 126).

99 Vgl. Clayton, *Queens of Song*, S. 185.

100 Vgl. Charles Hervey, *The Theatres of Paris*, u.a. Paris 1847, S. 158.

101 Dazu kommen selbstverständlich noch die obligaten Benefits, deren genaue Modalitäten in weiterer Folge besprochen werden sollen.

102 Für die Pariser Saison 1833/34 soll Tamburini eine Gesamtgage von 40.000 Francs erhalten haben (vgl. *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* 5 (1833), S. 39).

103 In den handschriftlichen Zusatzartikeln präsentiert sich die Situation vollkommen anders.

gesetzt. Artikel 10 enthält Regelungen in Hinblick auf die obligatorische höhere Gewalt („événement majeur“), die gerade in London, wenn man sich die zahlreichen Brände in Londoner Theatern und Bankrotte von Opernmanagern ansieht, als wahrscheinlich angesehen werden konnte. In diesem Fall hatte der Sänger bis zur Wiederaufnahme seines Engagements keinen Anspruch auf die Auszahlung einer Gage.

In weiterer Folge regelt der Artikel 11 die bereits am Rande in Artikel 7 angesprochene Anfertigung von Kostümen für die Sänger, deren Kosten in diesem Fall vollständig vom Opernmanager getragen wurden. Die einzige Ausnahme hiervon bildeten die „habit de ville“ (Alltagskleidung) und damit verbunden die Kosten für Frisur und Schuhe, die von den Sängern selbst zu tragen waren. Bei den Kostümen, die vom Opernmanager zur Verfügung gestellt wurden, dürften – so lässt zumindest die eher spartanisch erscheinende Beschreibung vermuten – keine großen Extravaganzen in Bezug auf deren Ausführung gewährt worden sein. Dass die vertragliche Festlegung in den Londoner Sängerverträgen und der Realität des Operngeschäfts oftmals differierte, wurde an dieser Stelle bereits veranschaulicht. So ist es nur schwer vorstellbar, dass beim Kostüm einer Primadonna gespart wurde, was implizit aus dem letzten Passus dieses Artikels, der die prinzipielle Option einer Neuanfertigung von Kostümen festschreibt, hervorgeht.

Artikel 12 inkludiert wiederum eine Sonderbestimmung in Bezug auf eine Erkrankung der Sänger, was, wenn man sich die Menge an Artikeln zu diesem Thema in Laportes Verträgen ansieht, auf die große Bedeutung einer Regelung in diesem Bereich hinweist. Daraus lässt sich schließen, dass der Beschreibung von Laportes Management durch Benjamin Lumley durchaus Glauben geschenkt werden kann. In diesem Fall geht es um eine Geldstrafe in der Höhe eines Drittels des Monatsgehalts, die anfiel, falls ein Sänger während seiner Krankheit bei Konzerten oder anderen Unterhaltungstätigkeiten reüssieren würde, obwohl er Vorstellungen am King's Theatre abgesagt hatte. Lumley erwähnt einen ähnlichen Verstoß in seinen *Reminiscences*, bei dem der Bariton Ronconi fälschlicherweise angab, erkrankt zu sein, weshalb er nicht singen könne. Lumley gelang es aber – laut eigenen Angaben – die Lüge des Sängers zu entlarven, indem er denselben in ein passioniertes Gespräch verwickelte, bei dem Ronconi vor lauter Begeisterung vergaß, seine Stimme heiser klingen zu lassen und seine Lüge somit

selbst enttarnte.¹⁰⁴ In Artikel 13 wird nochmals explizit für die Einhaltung einer gewissen Probedisziplin plädiert. Bei einem verspäteten Erscheinen zur Probe sei ein Strafgeld in Höhe einer Tagesgage fällig. Die unangekündigte Abwesenheit bei Vorstellungen, die eine Spielplanänderung nach sich zöge, würde, sofern es sich nicht um „force majeure“ handelte, laut Artikel 14 mit einer Geldstrafe in der Höhe einer Monatsgage geahndet. Falls ein derartiges Verhalten gar das Schließen des Theaters zur Folge hätte, müssten die Sänger außerdem mit einer Rückerstattung eines Pauschalbetrags für die Abendeinnahmen rechnen, wobei die Kosten hier mit 4000 Francs angegeben wurden. Ob diese Situation tatsächlich in derartigen Konsequenzen resultierte, mag aufgrund des bereits mehrfach erläuterten Abhängigkeitsverhältnisses bezweifelt werden.

In Artikel 15 wird der hohe Standardisierungsgrad der Artikel 1 bis 19 augenscheinlich. Offenbar hatte man sich hier nicht mehr die Mühe gemacht, die Städtenamen von Paris auf London zu ändern. Dies lässt darauf schließen, dass die einzelnen Vertragsbestandteile kaum im Detail angefochten wurden und dementsprechend nur bedingt bindend waren. Denn gerade Artikel 15, der den Sängern während der Season jegliche Abwesenheit aus der Stadt ohne die Erlaubnis des Opernmanagers verbietet, hätte aufgrund des nicht richtig angegebenen Städtenamens zahlreiche rechtliche Spielräume eröffnen können.

Artikel 16 gibt Hinweise auf die rege Umbesetzungspolitik der Zeit, die gerade während des Managements von Laporte auf der Tagesordnung stand und nicht selten zu Programmänderungen führte.¹⁰⁵ Um so flexibel wie möglich auf die Änderungen reagieren zu können, mussten sich sämtliche Sänger an Vorstellungstagen bis 20 Uhr zur unmittelbaren Verfügbarkeit des Opernmanagers halten. Falls sie sich wider Erwarten außerhalb des Theaters aufhielten, müsste zumindest eine Adresse bekannt gegeben werden, unter der sie jederzeit erreichbar wären – bei Verstoß gegen diesen Artikel drohten, mit Verweis auf Artikel 14, wiederum Geldstrafen.

Bei den Artikeln 17, 18¹⁰⁶ und 19 handelt es sich um sehr allgemein gehalten

104 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 55–56 und Zechner, „... and the English buy it“, Saarbrücken 2013, S. 62–63.

105 Vgl. Kapitel 2, S. 29, Fußnote 32.

106 In diesem Artikel wurde wiederum eine Adaption des Ortes vergessen, was gerade im Hinblick auf das hier stipulierte Strafgeld aus rechtlicher Sicht weitreichende Auswirkungen haben dürfte.

tene Standardartikel, die einerseits die rechtliche Gültigkeit des Vertrags bestätigen sowie darauf hinweisen, dass Verstöße gegen jegliche Artikel des Vertrages Bußgelder nach sich ziehen könnten. Schließlich bestätigt der Sänger, den Vertrag und seine Inhalte vollkommen verstanden zu haben.

An dieser Stelle endet der Pariser Standardvertrag, der in seiner Ausformung stark pauschalisierend scheint und kaum Spielraum für die Sänger lässt, was aber nicht heißt, dass ein solcher in London nicht trotzdem bestanden hätte. Besonders die Ungenauigkeit in den Adaptionen der einzelnen Artikel zeichnet eher das Bild eines umfassenden, vertraglichen Spielraumes. Für die Identifikation der Charakteristika der Engagements an den italienischen Opernhäusern Londons sind daher die von Laporte handschriftlich hinzugefügten Artikel besonders aussagekräftig. Interessant ist, dass sich die einzelnen Zusatzartikel von Tamburinis und Grisis Vertrag weder in ihrer Wortwahl noch in ihrer Thematik maßgeblich voneinander unterscheiden. Daraus lässt sich schließen, dass auch die handschriftlichen Zusätze bereits einer weitgehenden Standardisierung unterworfen waren und nur mehr im Detail an die einzelnen Sänger angepasst wurden. Offenbar legte Laporte bereits im Vorhinein einen gewissen Spielraum fest, in dessen Grenzen Zugeständnisse an die Sänger ermöglicht wurden.

Der Artikel 20 beschäftigt sich in beiden Fällen – in identischer Wortwahl – mit der Abreise der Sänger nach London, die diese sofort nach Beendigung der Pariser Saison anzutreten hätten, um rechtzeitig zum Beginn der Season, am 5. April 1834, in London sein zu können. Wie an den identischen Formulierungen zu sehen ist, handelt es sich auch in diesem Fall um einen Standardartikel, der aber im Hinblick auf die Londoner Season notwendig wurde.

Detaillierter erscheint der folgende 21. Artikel, in dem die Abhaltung eines Benefit geklärt wird. Es kann davon ausgegangen werden, dass nur Sänger von Hauptpartien Anspruch auf ein solches Benefit hatten. In der Season 1841 wurde ein derartiges Konzert beispielsweise nur Lablache, Mario, Grisi, Persiani, Rubini und eben Tamburini zugestanden.¹⁰⁷ Die Abhaltung solcher Pasticcio-Vorstellungen bedeutete eine wesentliche Aufbesserung der vertraglich festgelegten Gage. In den vorliegenden Verträgen wurde sowohl Grisi als auch Tamburini ein Benefit zugesichert, wobei sich die jeweiligen daraus entstehen-

¹⁰⁷ Vgl. Anhang, Season, HM 1841. Erstellt auf Basis von [HL, GEN TS 319.24].

den Einnahmen erheblich unterschieden. So erhielt Giulia Grisi, laut Vertrag, für das Benefit der ersten Season 400 Pfund¹⁰⁸ und für das der zweiten gar 600 Pfund (15.000 Francs). Tamburinis Gage belief sich auf lediglich 260 Pfund in der ersten und 400 Pfund in der zweiten Season. Allerdings handelte es sich bei den angegebenen Beträgen keineswegs um die endgültigen Einnahmen der Sänger aus dem Benefit, sondern lediglich um garantierte Gagen. Wie aus dem Artikel nämlich explizit hervorgeht, wurden die Einnahmen des Benefits, die über den vertraglich fixierten Betrag hinausgingen, zwischen dem Opernmanager und dem Sänger zu gleichen Teilen aufgeteilt. Bei einem ausverkauften Theater hätte dies eine wesentliche Erhöhung der Einnahmen aus dem Benefit zur Folge. Bei genauerer Betrachtung dieser Vereinbarung im Vertrag Giulia Grisis wird klar, dass Laporte ursprünglich vorsah, den Überschuss aus beiden Benefits für sich zu behalten, da der Name Grisi im entsprechenden Artikel des Vertrags der ersten Season zunächst nicht vorgesehen und in der zweiten gestrichen worden war. Offensichtlich bestanden in Bezug auf das Benefit zwischen Laporte und Grisi einige vertragliche Unklarheiten, die ein mehrfaches Ausverhandeln erforderten. Als Resultat dieser Verhandlungen wurden die Überschusseinnahmen aus beiden Konzerten, trotz der Erhöhung des garantierten Betrags von der ersten auf die zweite Season um 200 Pfund, zwischen Laporte und Grisi aufgeteilt. Zusätzlich hatte Grisi das Recht allfällige Geschenke für sich zu behalten, was ein Privileg der Primadonna darstellte.¹⁰⁹ Dass in Tamburinis Vertrag eine derartige Klausel fehlt, scheint insofern wenig verwunderlich.

Der Vertrag Tamburinis sieht ebenfalls in beiden Seasons eine Teilung der Überschusseinnahmen zwischen dem Opernmanager und dem Bariton vor. Analog zum Kontrakt Grisis erhöhte sich die garantierte Gage der Benefits von

108 Im Vertrag wurde der Betrag wiederum in Francs angegeben, wobei aufgrund der besseren Vergleichbarkeit für eine Umrechnung des angegebenen Betrags von 10.000 Francs in Pfund Sterling entschieden wurde.

109 Unter diesen Geschenken war unter anderem wertvoller Schmuck, der, wenn man der polemischen Schilderung Edwards Glauben schenkt, u.a. in Blumensträußen versteckt, auf die Bühne geworfen wurde. Aufgrund der großen Anzahl und der physikalischen Masse derartiger Artefakte legte Edwards nahe, „to introduce some such rules with respect to the throwing of bouquets as were proposed at the Brussels Conference in regard to warlike operations“ (Henry Sutherland Edwards, *The Prima Donna. Her History and Surroundings from the Seventeenth to the Nineteenth Century*, Vol. 2, London 1888, S. 274–275).

der ersten auf die zweite Season immerhin um 140 Pfund. Offenbar war auch dieser Passus ähnlichen, wenn auch nicht so intensiven Verhandlungen unterworfen wie im Fall Grisis.

Nicht zuletzt ergibt sich aus den vertraglich fixierten Benefits eine deutliche Relativierung der im Vertrag angeführten Gagen. Wenn beide Sänger bei ihren Benefits nur den garantierten Betrag erhielten, beliefe sich die minimale Gesamtgage von Grisi 1834 auf 650 Pfund und 1835 auf immerhin 1000 Pfund. Tamburini hingegen bekäme im gleichen Fall 560 Pfund (1834) und 1835 700 Pfund. Daran lässt sich ersehen, dass die in den Londoner Verträgen angegebenen Gagen ohne das Hinzuziehen der Benefits nicht unbedingt aussagekräftig sind. Würde man lediglich Grisis Gage von 250 Pfund für die erste Season den 300 Pfund für Tamburinis erste Season gegenüberstellen, so ergäbe sich daraus ein irreführendes Bild bezüglich der Bedeutung der Primadonna auf den Londoner Bühnen. Die Berücksichtigung des Benefits lässt allerdings klar erkennen, in welcher Art und Weise die hohen Londoner Sängergagen zustande kamen und vor allem welche Komponenten in die Konzeption dieser üblicherweise einfließen.

Die Höhe der Gagen Grisis und Tamburinis ist im Vergleich mit dem Laporte zur Verfügung stehenden Gesamtbudget als enorm zu bezeichnen. Laportes Gesamtausgaben für Sänger und Chor in der Season 1834 beliefen sich in etwa auf 10.000 Pfund Sterling.¹¹⁰ Damit machten die Gagen von Tamburini und Grisi in der Season 1834 mit insgesamt 1210 Pfund Sterling¹¹¹ bereits 12,1 % des für Sänger veranschlagten Budgets aus. 1835 belief sich der Prozentsatz der beiden Gagen gar auf 17 % des dafür vorgesehenen Gesamtbudgets¹¹² und damit beinahe auf ein Fünftel der geplanten Ausgaben für Engagements. Die Höhe der Gagen der Starsänger und ihr Anteil am Budget macht deutlich, wie wichtig die Sänger für den Londoner Opernbetrieb waren. Um bei den gegebenen Budgetrestriktionen die enormen Gagen erhalten zu können, bedurfte es, wie

110 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände* 309 (1834), S. 1236.

111 In diese Summe wurden die garantierten Gagen der Benefits bereits inkludiert.

112 Es kann davon ausgegangen werden, dass sich dieses gegenüber den 10.000 Pfund Sterling von 1834 nicht wesentlich erhöhte, da Laporte, einer Gegenüberstellung von Einnahmen und Ausgaben des *Morgenblatts* zufolge, bereits 1834 mit Verlust bilanzieren hätte müssen (vgl. ebda.).

aus der Beschreibung der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* ersichtlich wird, anderer Mittel zur Kostenreduktion:

Gleichwohl kann er [Laporte] sich nur dadurch eine reichliche Subscription verschaffen, dass er eine Liste der gewonnenen Sänger vorlegt und mit seinem Personal das Interesse seiner Kunden zu ködern weiss. Er braucht also Talente von Ruf, und die müssen überall theuer honorirt werden. Kann er nun hier keine Ersparniss machen, so muss er sie da bewerkstelligen, wo sie das Publikum nicht gleich gewahrt: Orchester, Dekorationen, Maschinen, Chöre, Kostüm, Statisten, Gehülfen, Bureaux – daran übt er sein Sparsystem.¹¹³

Laportes Zugewinn durch die Einnahmen der Benefits zeigte sich im Gegensatz zu dem der Sänger eher gering.¹¹⁴ Dennoch stellte eine Einnahmenteilung auch für ihn zumindest eine marginale Aufbesserungsmöglichkeit des eigenen, äußerst knapp bemessenen Budgets dar. Tatsächlich hatte Laporte während seines Managements immer wieder mit massiven finanziellen Engpässen zu kämpfen, die selbstverständlich auch den Sängern nicht verborgen blieben. Maria Malibran wurde beispielsweise von mehreren Stellen abgeraten, ihr Engagement für die Season 1830 am King's Theatre anzutreten, da sich Laporte in einem „insolvent state“ befinde und somit die Auszahlung der Gagen nicht mehr sicher sei. Nichtsdestotrotz entschied sich Malibran dafür, das Engagement anzutreten. Da über Schwierigkeiten ihrer Gagenauszahlung nichts bekannt ist, kann davon ausgegangen werden, dass Laporte die Summe dennoch aufbringen konnte.¹¹⁵

Grisis Benefit im Jahr 1835, bei dem im Übrigen Bellinis *I Puritani* als englische Erstaufführung gegeben wurden, schien ein großer Erfolg gewesen zu sein, wiewohl weniger aufgrund von Bellinis Oper, sondern hauptsächlich wegen der

113 *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 6 (1829), S. 348.

114 Jennifer Hall-Witt stellt in Anbetracht der höheren Anzahl der „benefits“ während des Managements von Laporte die These auf, dass Laporte zur Erwirtschaftung eines Gewinns auch die Gagen der Sänger bei den Benefit-Vorstellungen reduziert habe. Die Verträge Grisis und Tamburinis sprechen gegen ein derartiges Vorgehen (vgl. Jennifer Hall-Witt, *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780–1880*, New Hampshire 2007 (Becoming Modern: New Nineteenth-Century Studies), S. 167).

115 María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo Merlin, *Memoirs of Madame Malibran*, Vol. 1, London 1840, S. 107–108.

vokalen Leistung der Beteiligten¹¹⁶ – Laporte konnte mit seinem Arrangement bei Benefits sein Budget zumindest ein wenig aufbessern.

So gut sich die Benefits aus finanzieller Sicht für Opernmanager und vor allem Sänger ausnahmen, so wenig schienen sie in vielen Fällen hochwertige, künstlerische Leistungen zu bieten, wie folgende kritische Beschreibung der Benefit-Vorstellungen erkennen lässt:

Die Vielfältigkeit der Benefiz=Vorstellungen ist eine weitere Ursache des schlechten Spieles, wodurch im Kings=Theater das Ohr beleidigt wird. Diese Vorstellungen, die einen Theil der den Sängern bewilligten Besoldung ausmachen, finden an den Donnerstagen beinahe jeder Woche statt. Dazu bedarf es allzeit einer Oper, die während der Saison noch nicht gegeben worden ist; daher die Nothwendigkeit, die Proben für jedes Tonwerk auf die Zahl von zweien oder dreien zu beschränken. Man kann sich leicht denken, wie, so obendrein einstudirt, die Darstellungen ausfallen müssen.¹¹⁷

Daraus geht hervor, dass die Abhaltung von Benefits hauptsächlich finanzielle Gründe hatte. Die Erstaufführung einer neuen Oper war lediglich ein Mittel zum Zweck, um subjektives künstlerisches Interesse zu suggerieren sowie dem Publikum eine „Neuigkeit“ bieten zu können. Daraus erhoffte man sich natürlich wieder eine Steigerung der Einnahmen.

Artikel 22 greift nochmals, wie bereits im gedruckten Teil des Vertrags ausgeführt wurde, die Tatsache von „difficultés ou contestations“ zwischen Opernmanager und Sängern auf, die unweigerlich Schadenersatzansprüche zur Folge haben sollten. Durch den mehrmaligen Verweis auf Bußgelder und die Androhung von Konsequenzen im Falle eines Nichterfüllens von Vertragsbestandteilen entsteht nicht unbedingt das wahrscheinlich intendierte Bild einer strikten vertraglichen Regelung, die keine Abweichung duldete. Ganz im Gegenteil kann dies eher als Hinweis dafür gelten, dass das bloße „Androhen“ von Konsequenzen – etwas anderes war es in den meisten Fällen nicht – notwendig war, um die Willkür der Sänger wenigstens auf dem Papier einzudämmen. Benjamin Lumleys Beschreibungen des Managements Laportes stützen im Übrigen die These einer lockeren Vertragsgrundlage. Daran lässt sich erkennen, dass ein

¹¹⁶ Vgl. *The Athenaeum* (1835), S. 396.

¹¹⁷ *Ausland* 7 (1834), S. 189.

Londoner Sängervertrag in den 1830er-Jahren wohl mehr als lockere Richtlinie denn als strikte Regel galt.

Die in einem Sängervertrag erwartete Spezifizierung der zu singenden Partien bleibt in Laportes Vertrag vollkommen aus. Artikel 23 gibt lediglich zu Protokoll, dass Giulia Grisi das Recht hatte, aus dem aktuellen Repertoire 15 Stücke („pièces“) für ihr Debüt auszuwählen. Im Falle Tamburinis wurde die Auswahl auf 10 „pièces“ limitiert. Unklar ist, worauf sich der Terminus „pièce“ genau bezieht, wobei er in Frankreich synonym mit dem Begriff „Werk“, im Sinne einer Oper oder eines Theaterstücks verwendet wurde.¹¹⁸ Vor diesem Hintergrund würde dies bedeuten, dass Grisi und Tamburini den Spielplan des King's Theatre wesentlich bestimmen konnten, wobei Grisi durch ihren Status als Prima-donna über größere Freiheiten verfügte.¹¹⁹ Dass der daraus resultierende Londoner Spielplan hauptsächlich aus Opern bestand, welche die Sänger bereits in Kontinentaleuropa mit großem Erfolg gesungen hatten, kann daher als logische Konsequenz gesehen werden. Somit kann die Zusammensetzung einer Season während der Managementzeit Laportes nicht ausschließlich von den Vorlieben des Publikums abhängig gemacht werden, – das Interesse an erfolgreichen, kontinentalen Produktionen war natürlich trotzdem gegeben – sondern auch oder vielmehr von der Schwerpunktsetzung der einzelnen Sänger. Das Engagement eines bestimmten Sängers oder eines Sängersenmbles, wie der „vieille garde“, hatte damit massive Auswirkungen auf die Gestaltung der Season, die sich damit weit entfernt von einer kalkulierten Programmierung befand. Das erklärt auch die zahlreichen zeitlichen Verzögerungen zwischen den Uraufführungen von Opern in Italien und den englischen Erstaufführungen. Bellinis *Norma* wurde beispielsweise bereits 1831 in Neapel uraufgeführt, kam aber erst mit zweijähriger Verzögerung im Jahr 1833 auf den italienischen Bühnen Londons an.¹²⁰ Italienische Opern, die hingegen in Paris uraufgeführt wurden, fanden, aufgrund der engen Verbindungen zwischen Paris und London, einen deutlich

118 Vgl. *Revue de Paris* 37 (1832), S. 262.

119 Diese Tatsache scheint plausibel, wenn man sich die Menge der gegebenen Produktionen ansieht. Die italienische Season des Her Majesty's Theatre 1841 (April bis August) umfasste 53 Abende, an denen nicht weniger als 23 unterschiedliche Opern aufgeführt wurden (vgl. Anhang, Season HM 1841).

120 Vgl. Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 1, S. 60.

schnelleren Weg auf die Londoner Bühnen. Als Beispiel hierfür können Bellinis *Puritani* gelten, die nach der Pariser Uraufführung 1835 noch im selben Jahr im Rahmen von Grisis Benefit in England erstmals aufgeführt wurden.

Die vorrangige Stellung der Primadonna gegenüber einem nicht minder prominenten Basso Cantante stützt auch der Zusatzartikel 24, in dem die Art der Gagenauszahlung geregelt wurde. In Grisis Engagement verpflichtete sich Laporte in beiden Seasons, bereits vor Abreise der Sopranistin aus Paris eine Monatsgage bei einer Pariser Bank zu deponieren. Man kann davon ausgehen, dass die Festlegung einer Vorauszahlung im Vertrag Grisis auf die finanziell schwierige Situation Laportes zurückzuführen ist, was, wie die Vorbehalte Maria Malibrans zeigen, in der Opernwelt der Zeit allgemein bekannt war. Es scheint daher nur verständlich, dass Grisi viel daran gelegen war, sich abzusichern. Bei einem Ausfall der vereinbarten Vorauszahlung wäre das Engagement nämlich nichtig geworden, ohne dass Grisi Paris hätte verlassen müssen.

Im Anschluss daran findet sich noch eine kurze Klausel, die einen möglichen Ausfall der Vorauszahlung der zweiten Season festschreibt, falls sich Grisi entscheiden sollte, in der Season 1835 ihr Engagement am King's Theatre nicht mehr wahrnehmen zu wollen. Auffällig erscheint, dass Grisi offenbar eine hohe vertragliche Flexibilität eingeräumt wurde, die auch die Möglichkeit eines Rücktritts vorsah. Die Art der Wortwahl, die Laporte für die Beschreibung dieses Sachverhalts gebrauchte, legt nahe, dass Grisi in diesem Fall tatsächlich keine schwerwiegenden Konsequenzen zu fürchten hatte. Ein eindeutiger Widerspruch zu den relativ strikt formulierten Klauseln des Pariser Standardvertrags. Für Laporte bedeutete dieser Passus ein enormes Zugeständnis, da er damit das Risiko einging, in der neuen Season möglicherweise keine Primadonna zur Verfügung zu haben. Die gegenüber der ersten Season deutlich höhere Gage Grisis mag hier durchaus als Absicherung für Laporte sowie gleichzeitig als Anreiz für Grisi gedient haben, ihr Engagement einzuhalten.

Eine Rücktrittsklausel fehlt im Artikel 24 von Tamburinis Vertrag hingegen völlig. Offenbar war sich Laporte des Wiederengagements von Tamburini sicher, weshalb auch keine Vorsichtsmaßnahmen im Hinblick auf eine Absage getroffen werden mussten. Außerdem hatte der Bariton nur in der zweiten Season das Anrecht auf die Vorauszahlung einer Monatsgage vor seiner Abreise aus Paris. Dies ist, wie schon in Grisis Fall, als eine Absicherungsmaßnahme des

Sängers zu sehen, die allerdings gegenüber der der Primadonna weitaus weniger umfassend ausfiel. Im Falle eines Liquiditätsengpasses von Laporte in der ersten Season hätte sich für Tamburini ein höheres finanzielles Risiko ergeben, das dieser aber offenbar zu tragen bereit war. Tamburini war zudem, im Gegensatz zu Grisi, bereits in den Seasons 1832 und 1833 am King's Theatre engagiert worden, wodurch ihm die Situation des Opernmanagers vermutlich besser bekannt war und er sich im Hinblick auf die Tatsache, dass Laporte nicht ohne Weiteres auf sein Engagement verzichten hätte können, seiner Gagenzahlung mehr oder weniger sicher sein konnte.

Die Londoner Sängerverträge verfügten offenbar über ein hohes Maß an Flexibilität, die vor allem durch die handschriftlichen Zusätze Laportes augenscheinlich wird. Zudem hatten einzelne Artikel wohl eine größere Bedeutung als andere. Grisi unterzeichnete die Artikel 1, 2, 3 und 9 (inklusive ihrer Zusätze) sowie den nicht nummerierten Eingangartikel, der Laporte als Vertragspartner festlegte, gesondert mit ihren Initialen.¹²¹ Die gedruckten Standardartikel 11 bis 19 wurden dagegen nicht einmal am Ende der Seite mit einer Unterschrift quittiert. Tamburini setzte seine Unterschrift dagegen im gesamten Vertrag ausschließlich an das Ende jeder Vertragsseite. Einzelne Artikel wurden von ihm nicht unterzeichnet, was wieder auf die Tatsache zurückzuführen sein mag, dass ihm die Londoner Verträge und die damit verbundene Praxis bereits bekannt waren. Grisi hingegen unterzeichnete genau jene Artikel, die wesentliche Bestandteile des Vertrags enthielten, wie beispielsweise ihr Engagement als „Prima Donna Soprano“ (Art. 1), das Streichen des Artikels von Aufführungen am Hof (Art. 2), die Erlaubnis zum Auftritt bei Privatkonzerten (Art. 3) sowie die Festlegung der Höhe ihrer Gage für beide Seasons (Art. 9). Daraus kann geschlossen werden, dass diese Artikel zusammen mit den handschriftlichen Zusatzartikeln, wesentlich für die Londoner Verträge waren. Alle anderen standardisierten Artikel zeigten sich in ihren Formulierungen und auch aufgrund ihres Pariser Ursprungs wohl nicht als repräsentativ für die Londoner Vertragspraxis der 1830er-Jahre.

121 Zusätzlich setzt sie am Ende der Seiten 1 und 2 des Vertrags noch ihr Namenskürzel „G. G.“. Die standardisierte Seite 3 enthält dagegen keine Unterschrift.

Eine detaillierte Analyse von Sängerverträgen und im Besonderen der Vergleich zwischen zwei Verträgen der gleichen Seasons, unter Einbeziehung der zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse, lässt wesentliche Charakteristika des Londoner Opernbetriebs der 1830er-Jahre deutlich werden. Offenbar waren die Beziehungen zwischen den Londoner Opernmanagern und den Pariser Operndirektoren äußerst intensiv und erstreckten sich, neben den üblichen Absprachen, sogar auf die Ausfertigung kombinierter Engagements, die dem Pariser Direktor einen finanziellen und dem Londoner Manager sogar einen existentiellen Nutzen brachte. Die Existenz derartiger Kooperationen wurde selbstverständlich durch die Dependenz des Londoner Opernbetriebs vom Engagement von Starsängern begünstigt, weshalb derartige Absprachen auch in prekären finanziellen Situationen aufrecht blieben. Die große Bedeutung der Sänger für die Londoner Bühne zeigt sich auch an deren vertraglich festgelegtem Einfluss auf die Spielplangestaltung, die eigentlich nicht dem Terminus einer willentlichen „Gestaltung“ entsprach, sondern sich vielmehr als ein „Mitnehmen“ der aktuell in Paris aufgeführten Opern präsentierte. Die Praxis der „Kofferoper“¹²² rechtfertigt auch die kurzen Probenzeiten der Londoner Oper, die sich meist nur auf einige Tage erstreckten.¹²³

Außerdem lässt sich aus dem Vergleich der Verträge Tamburinis und Grisis erkennen, dass die Nettogagen der Londoner Sängerverträge nur bedingt aussagekräftig sind. Für eine entsprechende Einordnung der jeweiligen Beträge müssen zusätzlich die Benefit-Vorstellungen herangezogen werden, die gerade in London den Hauptbestandteil der Gesamtgage eines Sängers bildeten. Nicht zuletzt kommt die übliche Schwerpunktsetzung auf die Person der Primadonna nur aufgrund der Einbeziehung der Benefit-Vorstellungen zustande.

Schließlich verfügten die Londoner Verträge selbst statt eines regulatorischen Status nur über den einer lockeren Richtlinie, die vom Opernmanager eine hohe Flexibilität erforderte und den Sängern eine große Verhandlungsmacht zugestand – letztere machten sich diese auch häufig zu Nutze. Benjamin Lumley, der Nachfolger Pierre Laportes, wollte unter seinem Management diesen Entwick-

¹²² Dieser bewusst überspitzt formulierte Terminus ist an den der „Kofferarie“ angelehnt (vgl. u.a. Hilary Poriss, *Changing the Score*, S. 66).

¹²³ Vgl. *Ausland* 7 (1834), S. 189.

lungen Einhaltung gebieten und das Londoner Sängerwesen stärker reglementieren. Durch seine juristische Ausbildung als Anwalt besaß er in dieser Hinsicht bereits wertvolles Vorwissen, weshalb er nicht davor zurückschreckte, Vertragsbrüche auch vor Gericht auszufechten. Der Umgang mit der rechtlichen Unsicherheit und die daraus entstehenden zahlreichen gerichtlichen Streitigkeiten zwischen Londoner Opernmanagern und Sängern um die Jahrhundertmitte sollen daher Gegenstand des folgenden Kapitels sein.

5.3 Londons Opernprozesse um die Mitte des 19. Jahrhunderts

Pierre François Laporte hatte sich in den letzten Jahren seines Managements des Her Majesty’s Theatre den jungen Anwalt Benjamin Lumley als Unterstützung in rechtlichen und finanziellen Dingen beim Tagesgeschäft geholt. Diese Tatsache erlaubte es Lumley, die für die Führung eines Opernhauses eminenten Probleme des so genannten „cold and illness-systems“¹²⁴ sowie die Praktiken der „vieille garde“ aus eigener Erfahrung zu erleben. Als Unterstützung für die Verschiebung der Macht zu den Sängern hin und der damit verbundenen Degradierung des Managers als bloßen Zuschauer der Machenschaften der Sänger kann die Vertragspraxis der Zeit gesehen werden. Insofern scheint es durchaus verständlich, dass Lumley – vor allem durch seinen erfahrungsmäßigen und juristischen Hintergrund – Änderungen dieses Systems anstrebte, da er eigenen Angaben zufolge unter anderen Voraussetzungen keine Möglichkeit sah, das Opernhaus in einem ökonomisch sinnvollen Bereich zu führen. In den *Reminiscences of the Opera* fhrt er an, dass er im Besonderen durch sein juristisches Wissen und seine extensiven Kontakte zur englischen Aristokratie deutliche Vorteile gegenüber seinen Vorgängern im Management des King’s Theatre bzw. Her Majesty’s Theatre gehabt habe.¹²⁵

In Ermangelung von Vertragsmaterial aus dem Management Lumleys kann keine direkte Aussage über die Komposition seiner Verträge getroffen werden. Allerdings können die einzelnen Vertragsbestandteile teilweise über die Rechtsstreitigkeiten, in die Lumley während seines Managements verwickelt war, re-

¹²⁴ Benjamin Lumley, *Reminiscences of the Opera*, London 1864, S. 34.

¹²⁵ Lumley, *Reminiscences of the Opera*, S. 27–28.

konstruiert werden. Besonders die Tatsache, dass Lumley überhaupt rechtliche Schritte, vornehmlich gegen rivalisierende Manager, anstrebte, kann als wesentliche Neuerung seines Managements gesehen werden. In weiterer Folge sollen nun zwei Prozesse, in die Lumley involviert war, vor dem Hintergrund ihres sozioökonomischen Umfelds betrachtet werden. Dies sind einerseits der Prozess von Alfred Bunn gegen die Primadonna Jenny Lind aus dem Jahr 1848 und andererseits die Prozesse zwischen Benjamin Lumley und Johanna Wagner von 1852 sowie zwischen Benjamin Lumley und Frederick Gye von 1853, die bis in die heutige Zeit als Präzedenzfälle im Vertragsrecht fungieren.¹²⁶

Anhand dieser Prozesse, die durch die Öffentlichkeit sehr gut dokumentiert wurden, ergeben sich, neben einer groben Rekonstruktion relevanter Vertragsbestandteile, möglicherweise auch Rückschlüsse auf die Vertragspraxis und Prioritäten der Engagements. Zudem können daraus auch die Möglichkeiten für rechtliche Schritte als Konsequenz von Vertragsverletzungen aufgezeigt werden.

Die Sopranistin Jenny Lind befand sich im Jahr 1847 auf dem Höhepunkt ihrer Karriere – keine andere Sängerin war zu dieser Zeit international gefragter als die „Swedish Nightingale“, woraus sich natürlicherweise eine starke Nachfrage nach der Sängerin auf dem Londoner Opernmarkt ergab. Die *Berliner Musikzeitung* beschrieb die Faszination für Lind mit folgenden Worten:

Den Lichtkreis der Kunst, den die Jenny Lind als eine feststehende Eigenthümlichkeit uns vor Augen rückt, den zu betrachten, möge diese astronomische Studie dienen, da Jenny Lind selbst einem Gestirn verglichen ist. Jenny Lind in ihren Rollen, Jenny Lind in ihrem Leben und Jenny Lind endlich in ihrer Umgebung, bietet uns immer ein und dasselbe, und zwar nicht ihre Kunst, sondern ihre Natur, ihre Eigenthümlichkeit. Fällt diese Eigenthümlichkeit in die Kunst, d.h. in die Kunstaufgabe ihrer Rollen, dann trifft jene unvergleichliche Leistung ein, die uns zu ihr hinzieht, wir sagen hinzieht, und soll dieses den divinen Typus ihrer Eigenthümlichkeit bezeichnen.¹²⁷

126 Für die Bedeutung der Prozesse Lumleys für das heutige angloamerikanische Vertragsrecht vgl. Albrecht Götz von Olenhusen, *Die „Casta Diva“ und der „König des Humbugs“ (Jenny Lind und P. T. Barnum). Zum Vertragsrecht und Vertragsbruch von Sängerinnen im 19. Jahrhundert in Europa und den USA*, in: *Archiv für Urheber- und Medienrecht* 2 (2014), S. 435–513.

127 *Berliner Musikzeitung* 1/14 (1847), S. 117.

In weiterer Folge dieser blumigen Deskription wird Jenny Lind unter anderem als „Komet“ und als eine Art vollkommene Naturerscheinung bezeichnet, gefolgt von einer schlaglichtartigen Besprechung ihrer Paradedpartien. Anhand dessen lässt sich ersehen, mit welcher Intensität der „Jenny Lind crush“¹²⁸ das Opernpublikum der Zeit ergriff. Vor diesem Hintergrund entstand für Lumley eine große Notwendigkeit, die Sängerin an das Her Majesty's Theatre zu engagieren. Schließlich hatte er gerade in dieser Season ein hohes Risiko zu tragen: Die „vieille garde“ hatte nämlich unter tatkräftiger Unterstützung von Michael Costa, der mit den Geschäftspraktiken Lumleys nicht einverstanden war, eine italienische Konkurrenzunternehmung im Theatre Royal Covent Garden ins Leben gerufen.¹²⁹ Somit standen Lumley diese publikumswirksamen Namen nicht mehr für seine Season zu Verfügung, wodurch er zunächst in erhebliche Schwierigkeiten gebracht wurde. Um die Subskription des Publikums und dessen Interesse an seinem Hause zu wahren, musste folglich ein „Komet der Opernwelt“ engagiert werden, um das im Londoner Opernbetrieb allgegenwärtige finanzielle Risiko einigermaßen abwenden zu können: „The fortunes of the theatre, in the face of the threatened rivalry, depended upon the successful appearance of the ‘Swedish Nightingale’.“¹³⁰

Das tatsächliche Engagement von Lind am Her Majesty's Theatre 1847 ging allerdings nicht ganz ohne Kollateralschäden vonstatten. Dazu muss man wissen, dass Alfred Bunn¹³¹ nach Linds erfolgreichem Berliner Debüt im Jahr 1844 ernsthafte Ambitionen hegte, die Primadonna in einer englischen Version von Meyerbeers *Ein Feldlager von Schlesien* an das Theatre Royal Drury Lane zu engagieren. Für ihn hätte das Zustandekommen eines derartigen Engagements eine Garantie für ein volles Haus bedeutet. Lind ihrerseits verfügte ebenfalls über rudimentäres Wissen über die zahlreichen Vorteile eines Engagements an einem

128 Lumley, *Reminiscences*, S. 330. Die Lind-Manie sollte noch über einige Jahre erhalten bleiben, was Eduard Hanslick in einer Konzertkritik aus dem Jahre 1855 zu folgender Äußerung veranlasste: „Was Jenny Lind singt, ist Alles schön“ (Eduard Hanslick, *Das niederrheinische Musikfest III*, 23.6.1855, in: *Sämtliche Schriften. Aufsätze und Rezensionen 1855–1856*, Bd. 1/3, hg. von Dietmar Strauss, u.a. Wien 1995, S. 81).

129 Vgl. Hall-Witt, *Fashionable Acts*, S. 220.

130 Lumley, *Reminiscences of the Opera*, S. 165.

131 Alfred Bunn leitet von 1833 bis 1848 das Theatre Royal Drury Lane und versuchte während seines Managements, das Theater als Bühne für die englische Oper zu etablieren.

Londoner Opernhaus. Allerdings war ihr zu dieser Zeit nicht bewusst, dass es im Prestige der einzelnen Londoner Opernhäuser erhebliche Unterschiede gab.

Vor diesem Hintergrund kam es unter der Zeugenschaft von Giacomo Meyerbeer und Lord Westmoreland, dem englischen Botschafter in Berlin, der in diesem Fall eine Art Agententätigkeit ausübte, im Januar 1845 zur Unterzeichnung eines Engagements zwischen Lind und Bunn.¹³² Darin war festgelegt, dass Lind wahlweise vom 15. Juni bis zum 30. Juli oder vom 30. September bis zum 15. November insgesamt 20 Vorstellungen am Theatre Royal Drury Lane zu singen habe. Lind habe Bunn die Wahl ihres Auftrittszeitpunkts bis spätestens Ende März bekannt zu geben. Als Gage erhalte sie 50 Louis d’Ors (57 Pfund)¹³³ pro Vorstellung sowie ein Benefit mit obligater Einnahmenteilung. Die Auszahlung der Gage an Lind habe zudem jeweils 24 Stunden nach der jeweiligen Vorstellung zu erfolgen. Pro Woche war die Anzahl der Vorstellungen für Lind auf maximal drei limitiert, wobei die letzte Woche des Engagements eine Ausnahme dieser Regelung bildete. Dennoch wurde Lind das Privileg zugestanden, nicht an zwei aufeinanderfolgenden Tagen singen zu müssen. Als Oper für Linds Debüt wurde, wie bereits erwähnt, *The Camp of Silesia* in englischer Sprache festgelegt¹³⁴ – auf Wunsch Bunn’s käme bei Bedarf noch die Partie der Amina in Bellinis *Sonnambula* dazu. Die Kostüme der Primadonna habe Alfred Bunn selbstverständlich at „his own cost“ zur Verfügung zu stellen.

Auf diese Standardklauseln folgte als letzter Artikel des Vertrags eine Formulierung, die Lind ermöglichte Änderungen und Zusätze – jedoch bis spätestens 1. März – nach ihrem Belieben in das Engagement einzubringen. Davon unbeeinflusst seien allerdings die ersten beiden Artikel des Vertrags, welche die Höhe der Gage sowie den Zeitpunkt des Engagements festschrieben. Daran lässt sich erkennen, dass einer anerkannten Primadonna von Londoner Opernmanagern

¹³² Der vollständige Kontrakt zwischen Bunn und Lind findet sich in englischer Übersetzung im Bericht Bunn’s über den Prozess abgedruckt (vgl. Alfred Bunn, *The Case of Bunn versus Lind*, London 1848, S. 6–7).

¹³³ Ein Pfund Sterling entsprach 1845 1,14 Louis d’Or, woraus sich für Lind eine Gage von 57 Pfund pro Abend ergab (vgl. Frederic M. Scherer, *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton 2004, S. 206–207).

¹³⁴ Die Tatsache, dass es sich hierbei um eine englische Erstaufführung handelte, hätte den positiven Effekt des Londoner Debüts von Lind für Bunn noch verstärkt.

auch abseits der italienischen Bühnen massive Freiheiten ermöglicht wurden. Der Zusatz dieses Artikels, dass Bunn die Änderungen der Primadonna nicht billigen müsse und dementsprechend auch die Annullierung des Vertrags veranlassen könne, scheint vor diesem Hintergrund wenig aussagekräftig zu sein. Schließlich standen die möglichen Zugeständnisse des Managers in keinem Verhältnis zu einem missglückten Engagement. Derartige Klauseln verfügten nämlich über eine starke Anreizwirkung in den Vertragsverhandlungen. Benjamin Lumley berichtet hingegen in seinen *Reminiscences*, dass Bunn und der englische Botschafter Lind zwischen den Akten einer Oper, in der sie gerade gesungen hatte, unter Druck zur Unterzeichnung des Vertrags genötigt hätten, worauf sich Lind auch in dem von Bunn gegen sie geführten Prozess berufen sollte.¹³⁵

Für Alfred Bunn bestand zunächst dennoch kein Grund zur Sorge über das Zustandekommen des Engagements, bis er am 22. Februar 1845 einen Brief Linds erhielt, in dem sie über ihre Probleme beim Erlernen der englischen Sprache klagte:

Unfortunately, weeks of continued learning and fruitless efforts, have proved to me that it is impossible for me to learn the English language in the short time allowed to me, and, on account of that if I were to come to London in October, I should not be ready to appear in an English Opera.¹³⁶

Daran angeschlossen sprach sie die Bitte an Bunn aus, von ihrem Engagement abzusehen. Zudem gab sie an, erhebliche gesundheitliche Probleme zu haben, weshalb ihre Ärzte anstrengende Engagements verboten hätten. Aufgrund des plötzlichen Sinneswandels der Sängerin vermutete Bunn wohlweislich andere Gründe hinter Linds „Bitte“. Anscheinend war der Primadonna mittlerweile zu Ohren gekommen, dass „the true and fitting area for her talent in London [...] the stage of Her Majesty’s Theatre“¹³⁷ war, weshalb sie in Aussicht auf eine höhere Gage und ein höheres Prestige als Sängerin selbstverständlich ihre Fehlentscheidung einsah und unter allen Umständen die mit Bunn getroffene Vereinbarung rückgängig machen wollte. Bunn versuchte in Anbetracht der Um-

¹³⁵ Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 161.

¹³⁶ Bunn, *The Case of Bunn vs. Lind*, London 1848, S. 8.

¹³⁷ Lumley, *Reminiscences*, S. 162.

stände und in Gemahnen an Linds vertragliche Pflichten noch zu vermitteln. Allerdings trat Lind aus „künstlerischen Gründen“, die nach ihren Angaben sowohl ihrer Karriere als auch Meyerbeers Oper geschadet hätten, im September 1845 ihr Engagement am Theatre Royal Drury Lane trotz eines rechtsgültigen Vertrags nicht an.¹³⁸

Alfred Bunnns Reaktion auf den Vertragsbruch Linds¹³⁹ zeigte sich in einem Brief vom 30. Oktober dementsprechend aggressiv. Dennoch schien für ihn ein Engagement von Lind immer noch im Rahmen der Möglichkeiten zu sein, da er ihr an dieser Stelle folgendes Ultimatum unterbreitete. Entweder sie würde im August 1846 am Theatre Royal Drury Lane singen und Kompensationszahlungen für die aus dem Vertragsbruch entstandenen Kosten leisten, oder

I [Bunn] shall cause the whole matter to be laid before his Majesty the King of Prussia, who is too good to suffer an English subject to be defrauded by one paid by the Prussian Government. I shall also commence an action at law at Berlin (where the contract was made), and another in England whenever you land here. This is my fixed determination.¹⁴⁰

Da Bunn auf diese Drohung von Lind keinerlei Reaktion erhielt, versuchte er es am 20. März 1846 noch einmal diplomatischer. Dabei gab er an, die Situation der Primadonna in Bezug auf ihre Schwierigkeiten mit der englischen Sprache verstehen zu können und auch über die „overtures which have been made to you to sing at our Italian Opera“¹⁴¹ Bescheid zu wissen. Zudem offerierte er Lind eine Vorauszahlung eines Teils ihrer Gage, falls dieser Aspekt sie von einer Zu-

¹³⁸ Vgl. Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 9.

¹³⁹ Offenbar suchte Lind Gründe, um die rechtliche Ungültigkeit des Vertrags mit Bunn zu beweisen. In einem Brief an die Schauspielerin Charlotte Birch-Pfeiffer vom 28. Oktober 1845 erwähnte sie, dass sie glaube, der Vertrag mit Bunn sei aufgrund des Fehlens seiner Unterschrift ungültig. Womöglich war ihr dieses Gerücht von anderer Stelle zugetragen worden, weshalb sie sich dadurch auf der sicheren Seite wähnte (vgl. Henry Scott Holland; William Smith Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt. Her Early Art Life and Dramatic Career 1820–1851*, Vol. 1, London 1891, S. 291). Anhand der Verträge Laportes lässt sich ersehen, dass es wahrscheinlich der Konvention der Zeit entsprach, Verträge lediglich von den Sängern unterschreiben zu lassen (vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge).

¹⁴⁰ Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 12.

¹⁴¹ Ebda.

stimmung zu seinem Engagement abhalte. Schließlich sei „the public here [...] ready to hear you sing in German as well as English, and there is no question of having immense success.“¹⁴² Im Vergleich zum Drohschreiben von Oktober 1845 wirkten die Erklärungen Bunnns nun beinahe versöhnlich. Offenbar hatten seine Drohungen gegenüber Lind nicht den gewünschten Effekt gebracht, da eine Reaktion der Primadonna nach wie vor ausblieb.

In der Zwischenzeit hatte sich das Lind-Fieber weiter intensiviert und auch Benjamin Lumley, der Manager des Her Majesty's Theatre, hatte bereits Versuche unternommen Lind für die Season 1846 zu engagieren. Dies ging sogar so weit, dass er Lind in der Ankündigung für 1846 bereits als Primadonna des Her Majesty's Theatre anführte, obwohl Lumley wahrscheinlich zu dieser Zeit über noch keinen gültigen Vertrag mit ihr verfügte.¹⁴³ Die Entscheidung zu dieser Ankündigung war von Lumley wohl bewusst gewählt worden, um einerseits das Interesse des Publikums für sein Haus zu vergrößern und andererseits die Konkurrenz, über deren vertragliche Schwierigkeiten er Bescheid wusste, unter Druck zu setzen. Derartige Ankündigungen unternahm Lumley allerdings nicht nur in Bezug auf Sänger, sondern auch bei der Vorschau auf seinen Spielplan. Im selben Prospectus, in dem Lind als Primadonna aufgeführt wurde, kündigte er beispielsweise die Uraufführung von Mendelssohns *The Tempest* an, obwohl diese Oper weder zu diesem Zeitpunkt noch in Zukunft existieren sollte.¹⁴⁴ Für den intendierten Marketingzweck war es somit vollkommen unerheblich, ob die angekündigten Werke oder Sänger tatsächlich aufgeführt oder engagiert werden sollten.¹⁴⁵

¹⁴² Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 12.

¹⁴³ Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 165.

¹⁴⁴ Vgl. ebda., S. 166.

¹⁴⁵ Wenn man sich die von Lumley herausgegebene Beschreibung der Londoner Season 1847 in einem Bericht der *Neuen Berliner Musikzeitung* ansieht, muss man zugeben, dass einem derartigen – wenn auch imaginären – Aufgebot schwer beizukommen war: „Die italienische Oper in London scheint einer besonders ausgezeichneten Season entgegenzugehen, die auch durch Jenny Linds Gastspiel verschönt werden soll. Was ihr aber einen besonderen Reiz verleihen wird, ist, dass Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Oper zur Aufführung bringt. Der Text ist von Serilee, und nach Shakespeare's ‚Sturm‘ gearbeitet. Die Rolle des ‚Prospero‘ hat Lablache, ‚Caliban‘ Staudigl, ‚Ferdinand‘ Gordoni und ‚Miranda‘ Jenny Lind. Später wird Meyerbeer sein ‚Feldlager in Schlesien‘ und die Wiederholung seines Robert einstudieren. Verdi hat eine Oper, deren Text Schiller's Räufern entnommen ist, geschrieben“ (*Neue Berliner Musikzeitung* 1/6 (1847), S. 60).

Im Falle Linds unternahm Lumley allerdings tatsächlich intensive Bemühungen ein Engagement mit der Sängerin zu fixieren, was unter anderem aus seinen Korrespondenzen mit Giacomo Meyerbeer zu ersehen ist. Lumley plante nämlich – wie bereits Bunn 1845 – die englische Erstaufführung von Meyerbeers *Feldlager von Schlesien* mit Lind in der Rolle der Vielka, allerdings in italienischer Sprache. Aufgrund des Vertragsbruchs der Sängerin witterte Lumley folglich die Chance auf ein völlig legales Debüt der Sopranistin am Her Majesty's Theatre. Der Vertrag mit Bunn hatte sich schließlich nur auf die Season 1845 bezogen, was bedeutete, dass die Sängerin nun von Lumley legal für alle anderen Seasons verpflichtet werden konnte.

So konnte Lumley, unter Aufbietung all seiner Überzeugungskünste, Jenny Lind, die Angst vor den Konsequenzen ihres Vertragsbruchs hatte, im Dezember 1846 zur Unterzeichnung eines Vertrages für die Season 1847 bewegen, wie sich durch seine Korrespondenz mit Meyerbeer belegen lässt. Im selben Brief vom 9. Dezember 1846 bestätigte Lumley Meyerbeer auch das Engagement von Josef Staudigl, das Meyerbeer als notwendige Bedingung für eine Produktion des *Feldlagers* gesehen hatte.¹⁴⁶ Interessant ist ferner, dass zu diesem Zeitpunkt offenbar noch keine italienische Adaption der Oper existierte, da Lumley Meyerbeer einen gewissen „Signor Gannetti“ als „Poète italien“ vorschlug, sollte dieser in Wien keinen geeigneten Librettisten für die Übersetzung des Textbuchs finden.¹⁴⁷ In Anbetracht der Tatsache, dass Lumley bereits Anfang März mit den Sängerproben unter der Aufsicht Meyerbeers beginnen wollte, kann der Unternehmung eine gewisse Kurzfristigkeit unterstellt werden. Es scheint daher wenig verwunderlich, dass Meyerbeer vor dem Hintergrund dieser Widrigkeiten von einer Produktion des *Feldlagers* 1847 absah.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 191.

¹⁴⁷ Vgl. Brief von Benjamin Lumley an Giacomo Meyerbeer, 9. Dezember 1846, in: *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 4, 1846–1849, hgg. von Heinz Becker und Gudrun Becker, Berlin 1985, S. 164.

¹⁴⁸ Tatsächlich kam es nie zu einer italienischen Adaption des *Feldlagers von Schlesien*. Erst 1854 wurden bei der englischen Erstaufführung von *L'etoile du Nord* als *La stella del Nord* in der Royal Italian Opera Covent Garden einzelne Nummern des Werks aufgeführt, da Meyerbeer einige Teile des *Feldlagers* in *L'etoile du Nord* übernommen hatte (vgl. Sebastian Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2002, S. 149 und Christoph Blitt, *Inszenierte Geschichte. Die Opern Giacomo*

Lumley beschreibt das Erreichen eines Konsens mit Lind in seinen *Reminiscences* als einen äußerst schwierigen Akt, bei dem er schließlich, aufgrund der Angst der Primadonna vor rechtlichen Schritten Bunnns, zu erheblichen Zugeständnissen gezwungen wurde:

Besides holding out to her the most brilliant prospects both of fame and fortune, I went so far as to undertake to bear any loss that might fall upon her in the event of a law-suit with Mr. Bunn. The terms of this engagement were far superior to any hitherto offered to the celebrated singer.¹⁴⁹

Im Engagement mit Lumley belief sich die Gage Linds auf eine Summe von 4800 Pfund für die gesamte Season 1847, die vom 14. April bis 20. August dauern sollte. Zusätzlich zu dieser enormen Gage sollten Lind Unterkunft und Kutsche unentgeltlich zu ihrer freien Verfügung stehen. Weitere 800 Pfund sollte sie für einen möglichen Aufenthalt zu Studienzwecken in Italien erhalten. Außerdem könnte Lind, falls ihr Debüt unwahrscheinlicherweise nicht den erwarteten Erfolg mit sich brächte, das Engagement mit Lumley jederzeit für nichtig erklären, ohne Konsequenzen befürchten zu müssen.¹⁵⁰ Interessant ist, dass es auch im internationalen Rahmen Debatten über die genauen Konditionen von Linds Kontrakt gab. Die *Berliner Musikalische Zeitung* echauffiert sich beispielsweise über die ungeheuren Bestandteile des Engagements:

Die Bedingungen, unter denen Jenny Lind in London singen wollte, und die Director Lumley nach ihrer eigenen Niederschrift in Nürnberg annahm, sind folgende: 1) freie Reisekosten hin und zurück, (wahrscheinlich nicht in 2ter Cajüte oder 3ter Wagenklasse); 2) freie Station in London für sich und ihre gesamte Dienerschaft, 3) die Gestaltung, alle Wochen ein Concert, sowohl in London, als überhaupt in England geben zu dürfen, wozu die Direction die Reisekosten zahlen müsse (das geht in's Aschgrau!), und 4) für den Monat ein Honorar von 12,000 Pfd. St. (ca. 83,000 Thlr. Ein Pr. Ct. P. Mon, während Irland verhungert!).¹⁵¹

Meyerbeers, in: *Meyerbeer-Wagner. Eine Begegnung*, hgg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Marion Linhardt und Thomas Steiert, u.a. Wien 1998, S. 49).

149 Lumley, *Reminiscences*, S. 163.

150 Vgl. ebda.

151 *Berliner Musikalische Zeitung* 4/20 (1847), o. S.

Vor dem Hintergrund der von Lumley stipulierten Konditionen wird klar, dass Linds Engagement durch die internationale Presse eine wesentliche Überspitzung erfuhr, die sich vor allem in der hier angegebenen irrealen Gage manifestierte, wodurch allerdings ihr Status als *Primadonna Assoluta* eine weitere Festigung erfuhr.¹⁵²

Bunn erlangte schließlich im Dezember Kenntnis von der Existenz eines Kontrakts zwischen Lumley und Lind, worauf er Jenny Lind sogleich mit schwerwiegenden rechtlichen Schritten drohte, „the moment [she] set foot in this country“¹⁵³. Zudem vermutete Bunn – richtigerweise – dass Lumley Lind die Kompensation aller aus dem Vertragsbruch entstehenden Zahlungen angeboten habe, wobei er Lind zur Stärkung seiner eigenen Position zunächst glauben machen wollte, dass dies lediglich eine falsche Behauptung Lumleys sei.¹⁵⁴

Die Einwilligung, Lumleys sämtliche Schadenersatzzahlungen zu übernehmen, wirft die Frage auf, warum Lumley einer derartigen Verpflichtung überhaupt zugestimmt hatte. Schließlich war die reguläre Gage Linds bereits enorm und im Falle einer Verurteilung Linds hätten sich seine Kosten noch weiter erhöht – finanziell hätte dies das *Her Majesty's Theatre* wohl an den Rand des Ruins getrieben. Allerdings übte die Eröffnung der *Royal Italian Opera Covent Garden* einen immensen Druck auf Lumley aus, der ihn zum Engagement der „*Swedish Nightingale*“ zwang, um überhaupt kompetitiv bleiben zu können. Durch seinen juristischen Hintergrund und die damit verbundene Kenntnis des Londoner Justizwesens könnte ihm auch bewusst gewesen sein, dass Bunn im Falle einer Klage gegen Lind möglicherweise keine oder nur geringe Chancen gehabt hätte, diese in ihrem vollen Ausmaß durchzubringen, weshalb er das Risiko einer Kostenübernahme unter diesen Umständen wohl einging.

Trotzdem hatte Bunn die Hoffnung auf die *Primadonna* auch nach Lumleys Veröffentlichung des *Prospectus'* noch nicht aufgegeben. In einem letzten Brief an Lind vom 23. Januar 1847 erwähnt er – sich der Wirkung wohl bewusst –,

152 In Anbetracht des Fehlens eines dementsprechenden Vertrags kann selbstverständlich auch die von Lumley angegebene Gage nicht als richtig angenommen werden. Allerdings befand sich die reale Gage realistischerweise eher im Bereich der von Lumley angegebenen Summe als im Bereich der überzogen scheinenden Angaben der *Berliner Musikalischen Zeitung*.

153 Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 12.

154 Vgl. ebda., S. 12–13.

dass es sich bei dem Vertrag zwischen Lumley und ihr wohl nur um ein „conditional engagement“ handle, „deeming it impossible that an artiste of such celebrity and character could visit this country liable to the consequences of two attested contracts, and prepared to forfeit the one for the larger offer subsequently held out in the other“.¹⁵⁵ Zudem bot Bunn Lind an, dass sie entweder auf Deutsch oder Italienisch singen könnte, damit ihre Probleme mit der englischen Sprache nunmehr keinen Grund für ihre Ablehnung darstellten.

Vor dem Hintergrund des baldigen Starts der Londoner Opernseason und der bereits im Januar des Jahres eingeschalteten Rechtsanwälte Lewis & Lewis,¹⁵⁶ kann dieses Offert nicht als ernstzunehmendes Angebot sondern vielmehr als Argumentationsgrundlage für einen möglichen Prozess gesehen werden. Durch eine derartige Äußerung konnte Bunn unter Umständen plausibel machen, dass er Lind immerhin angeboten hatte, in einer Sprache ihrer Wahl zu singen, was von ihr aber trotzdem abgelehnt worden sei.¹⁵⁷ Am 28. Februar erhielt Bunn schließlich eine Antwort Linds, die allerdings ganz klar das Beiziehen rechtlicher Unterstützung erkennen ließ. Nach dem Argument, dass Bunn sich zur fraglichen Zeit weder im Besitz einer englischen Übersetzung, noch der Musik zum *Feldlager* befunden hätte – was eine Anzweiflung des gesamten Engagements bedeutete – würde ihm Lind kulanterweise eine Kompensationszahlung von 2000 Pfund für die daraus entstandenen Unannehmlichkeiten anbieten, wenn er vom Vertrag zurückträte.¹⁵⁸

Es ist wahrscheinlich, dass die Antwort Bunnns wiederum in Bezug auf einen möglichen Prozess zu verstehen ist, da er Lind anbot: „I will consent to take the £ 2000 you offer as a partial compensation, and trust for any further indemnity to the result of your singing three times on this theatre (before you sing elsewhere in England), in any language you prefer.“¹⁵⁹ Eine Zustimmung Linds zu diesem Offert hätte allerdings wiederum einen Vertragsbruch mit Lumley nach

155 Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 15.

156 Vgl. ebda., S. 13

157 Dass Bunn dieses Argument tatsächlich im Prozess auführte, belegt die von ihm angesprochene öffentliche Debatte bezüglich seines Vorschlags (vgl. ebda., S. 71).

158 Vgl. Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 17.

159 Ebda.

sich gezogen¹⁶⁰, was diesen Vorschlag erneut als Verhandlungsstrategie entlarvt. Bunn war sich dieses Sachverhalts sicherlich bewusst, weshalb es auszuschließen ist, dass es sich hierbei um ein ernstzunehmendes Angebot handelte. Vielmehr diente dies dazu, gegenüber Lind eine gewisse Kooperationsbereitschaft zu suggerieren, die im Falle eines möglichen Prozesses eventuell zu seinem Vorteil ausgelegt hätte werden können. Eine Antwort Linds blieb erneut aus, was Bunn zu der Vermutung veranlasste, dass „much of the matter had been altogether kept from her knowledge“.¹⁶¹

Schließlich erstattete Bunn am 28. April 1847 Anzeige gegen Lind, wobei es nicht vor Februar 1848 zu einem Beginn des Prozesses kam. Vom heutigen Standpunkt aus scheint es erstaunlich, dass zwischen dem Tatbestand des Vertragsbruchs im Oktober 1845 und der Einreichung der Klage Bunnns beinahe zwei Jahre vergehen sollten. Die zahlreichen Korrespondenzen zwischen Bunn und Lind sowie seine Offerte – wenn diese auch als Täuschung gedacht waren – legen nahe, dass ein Prozess für die Opernmanager der Zeit nicht die naheliegendste Konsequenz im Falle von Vertragsverletzungen war. Vielmehr versuchte man zuerst, durch das Aussprechen von Drohungen zu informellen Einigungen zu gelangen.

Unterstützend zeigt sich hier die Tatsache, dass im London des 19. Jahrhunderts kaum Prozesse gegen Sänger geführt wurden. Wenn es zu Rechtsstreitigkeiten in der Opernwelt kam, ergaben sich diese meist zwischen Gläubigern des Opernhauses und Managern¹⁶², oder zwischen Sängern und Managern, aufgrund eines Zahlungsverzugs letzterer.¹⁶³ Auch Prozesse zwischen zwei Opernmanagern waren eher selten.¹⁶⁴

160 Es liegt nahe, dass Lumley, wie Laporte und Gye, in seinen Verträgen ebenfalls einen Exklusivitätsartikel integriert hatte, der den engagierten Sängern Auftritte in anderen Londoner Opernhäusern untersagte.

161 Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 18.

162 Hier seien beispielsweise die Streitigkeiten zwischen Benjamin Lumley und Lord Ward über das Lease des Her Majesty's Theatre erwähnt (vgl. u.a. Benjamin Lumley, *The Earl of Dudley, Mr. Lumley and Her Majesty's Theatre. A Narrative of Facts*, London 1863).

163 Der Prozess zwischen De Begnis und Laporte aus dem Jahr 1834 kann hier als Beispiel angeführt werden (vgl. *Reports of Cases in Bankruptcy*, Vol. 1, London 1834, S. 277–282).

164 Der Streit zwischen Lumley und Gye um Johanna Wagner kann als bedeutende Ausnahme gesehen werden (vgl. dazu Von Olenhusen, *Die „Casta Diva“ und der „König des Humbugs“*, S. 459).

In weiterer Folge impliziert die Scheu rechtliche Schritte einzuleiten, eine mangelnde vertragliche Grundlage der Zeit. Nach wie vor galten die einzelnen Artikel wohl eher als Richtlinien, die zu Gunsten der Sänger adaptiert werden konnten, ohne dass diese Konsequenzen zu befürchten hatten. Der Grund für diese hohe Informalität in den Londoner Sängerverträgen ist im „star system“ zu finden. Welches hohe Prestige die Sänger der Zeit tatsächlich genossen, beweist nicht zuletzt der Ausgang des Prozesses gegen Bunn. Seine Argumente gegen Lind erstreckten sich hauptsächlich auf ihre „falschen“ Angaben in Bezug auf die Schwierigkeiten mit der englischen Sprache, die angebliche Druckausübung bei Vertragsunterzeichnung und dass ihre Motive beim Vertragsbruch hauptsächlich auf der Erkenntnis gefußt hätten, am Her Majesty's Theatre noch bessere Konditionen erreichen zu können.¹⁶⁵ Zudem war Lind selbst beim Prozess nicht anwesend, was erneut die Sonderstellung der Primadonna unterstreicht, die auch vor Gericht zu bestehen schien.¹⁶⁶ Das Ziel Bunnns bei diesem Prozess war es, möglichst hohe Schadenersatzansprüche gegenüber der Primadonna geltend zu machen. Er hätte – so seine Argumentation – bei einem Auftritt Linds mit einem ausverkauften Haus rechnen können, wodurch für ihn ein erheblicher Verlust an Einnahmen entstanden sei. Als Berechnungsbasis führte er hier die äußerst erfolgreichen Vorstellungen mit Malibran zu Beginn der 1830er-Jahre an¹⁶⁷, die im Schnitt 450 Pfund an Einnahmen für das Theatre Royal Drury Lane ergeben hätten. Auf dieser Grundlage hätte folglich auch der finanzielle Gewinn aus den Vorstellungen mit Jenny Lind berechnet werden sollen¹⁶⁸ – die Höhe des von Bunn eingeklagten Schadens belief sich folglich auf 10.000 Pfund.¹⁶⁹ Das Gericht sprach Bunn allerdings nur einen Bruchteil des von ihm angegebenen Schadens zu – nämlich 2500 Pfund für den Vertragsbruch von Lind, was sich im Rahmen der von ihr angebotenen Summe bewegte. Für die Höhe dieser Schadenersatzzahlung sollten zunächst, auf Anraten

165 Eine detaillierte Beschreibung des Prozesses ist in *Bunn vs. Lind*, S. 19–70 zu finden.

166 Vgl. ebda.

167 Vgl. De las Mercedes Santa Cruz y Montalvo Merlin, *Memoirs and Letters of Madame Malibran*, Vol. 1, Philadelphia 1840, S. 169.

168 Vgl. Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 69.

169 Vgl. Holland; Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt. Her Early Art Life and Dramatic Career 1820–1851*, Vol. 2, London 1891, S. 199.

des Attorney-Generals, lediglich die Reisekosten Bunnns nach Berlin sowie seine Aufwendungen für die Anfertigung einer englischen Übersetzung (150 Pfund) als Bemessungsgrundlage herangezogen werden, was für Bunn einem Affront gleich gekommen wäre.¹⁷⁰ Schließlich könnten, so die urteilsbildende Instanz, die Forderungen Bunnns lediglich als „commercial speculation“ abgetan werden, da

the probabilities are that a person destitute of the knowlege [sic!] of our language, wanting confidence, and forced forward unwillingly, perhaps in a bad state of health [...] how far a person under those circumstances was calculated to succeed, how far she was likely to succeed, had she been brought out at Drury Lane with the performers then at the Theatre¹⁷¹

als eher gering angesehen werden konnten. Diese Interpretation des Gerichts legt eine gewisse Befangenheit in Bezug auf Jenny Lind nahe, die auch aus der Äußerung Bunnns ersichtlich ist, der sich selbstverständlich ungerecht behandelt fühlte:

Notwithstanding that Jenny's friends pronounce her to be a dear, unsophisticated creature, I really must say she has betrayed every symptom of being what her refined and garrulous pleader, the Attorney General, would call 'wide awake'! If ever there was an adept in wordly ways, the *naïve* JENNY is one! If ever arithmetician knew how to calculate 'the odds,' and profit by them, that calculator is JENNY.¹⁷²

Diffamierungen dieser Art schien Bunn im Zuge der Streitigkeiten zwischen ihm und Lind zahlreiche veröffentlicht zu haben – selbst sein Bericht über das Gerichtsverfahren verfügt eher über den Charakter einer Schuldzuschreibung als über den einer objektiven Darstellung.¹⁷³ Inwieweit die Differenzen zwischen Bunn und Lind auch ein internationales Echo verursachten, lässt beispielsweise der Leserbrief Heinrich Heines – der im Übrigen gut mit Benjamin

¹⁷⁰ Vgl. Holland; Rockstro, *Memoir of Madame Jenny Lind*, S. 199.

¹⁷¹ Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 70.

¹⁷² Ebda., S. 73.

¹⁷³ Trotzdem kann Bunnns Bericht in diesem Fall als verlässliche Quelle gelten, da er neben seinen subjektiv gefärbten Kommentaren auch sämtliche Korrespondenzen wiedergibt.

Lumley bekannt war¹⁷⁴ – an die *Augsburger Allgemeine Zeitung* erahnen. Wenig überraschend ergriff er für Lind Partei und warf Bunn unter anderem „gleißnerische Verhöhnung“¹⁷⁵ vor. Ähnlich liest sich ein auf einer Falschinformation beruhender Bericht der *Wiener Musikzeitung* vom 16. September 1847, in dem Lind ebenfalls verteidigt wird. Das Urteil selbst wurde, Bunn zufolge, allerdings erst am 22. Februar 1848 gesprochen, weswegen es sich bei folgendem Auszug nicht um eine Tatsachenschilderung als vielmehr um einen Wunschgedanken handelte:

Sein [Bunns] übermütiges Verlangen hatte aber einen kläglichen Erfolg. Der Justizchef wollte nicht, daß England so ungastlich mit der jungen Primadonna verfare, und verurtheilte sie blos zu einer Entrichtung von sechs Shilling und acht Pences für die Nichteinhaltung ihres zuerst unterzeichneten Contractes.¹⁷⁶

Gerade der fiktive Charakter dieses Berichts zeigt, dass die internationale Öffentlichkeit wohl nicht an ein vernichtendes Urteil gegenüber Lind glaubte. Die hier angegebenen 6 Shilling 8 Pence hätten, realistisch betrachtet, einen Affront gegenüber Bunn dargestellt, der in der Realität nicht umsetzbar gewesen wäre.

Das tatsächliche Urteil, durch das Bunn als Gewinner des Prozesses hervorgehoben, kann dennoch nur vor diesem Hintergrund interpretiert werden. Schließlich war es, offenbar auch im internationalen Rahmen, nicht vorstellbar, dass eine Primadonna vom Rang einer Jenny Lind durch ein schwerwiegendes Urteil an ihrer Berufsausübung in England gehindert werden würde und sie zudem noch eine derartig hohe Strafe zu zahlen hätte, die sie an den Rand des finanziellen Ruins hätte bringen können. Benjamin Lumley, der die Sängerin als Aushängeschild benötigte, um sich gegenüber der neu entstandenen Konkurrenz behaupten zu können, ging daher ein kalkulierbares Risiko ein, da aufgrund des Status' der Sängerin nicht mit einem harten Urteil zu rechnen war. Ob Lumley, wie gegenüber Lind versprochen, die Strafe gänzlich übernahm, ist nicht über-

174 Lumleys und Heines geschäftliche Zusammenarbeit erstreckte sich auf die geplante Aufführung eines Balletts über den Faust-Stoff, die allerdings, Lumley zufolge, an der Bühnentauglichkeit von Heines Adaption scheiterte (vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 198–199).

175 *Heinrich Heine Briefe 1842–1849*, Bd. 22, Leipzig 1972, S. 240.

176 *Allgemeine Wiener Musikzeitung* 7–8 (1847), S. 448.

liefert, kann aber als wahrscheinlich angenommen werden. Dennoch kann der Prozess zwischen Alfred Bunn und Jenny Lind als Ausgangspunkt für eine Verbesserung der rechtlichen Grundlage in den Londoner Sängereingagements gesehen werden.

Weitere wesentliche Zeugnisse der Vertragspolitik der Londoner Oper waren die bis in die heutige Zeit als Präzedenzfälle des Vertragsrechts geltenden Rechtsstreitigkeiten aus den Jahren 1852/3 zwischen Benjamin Lumley und Frederick Gye um das Engagement der Sängerin Johanna Wagner. Johanna Wagner, die Nichte Richard Wagners, feierte – ähnlich wie Jenny Lind – vor ihrem Engagement in London rauschende Erfolge in Berlin, wobei für diese nicht unbedingt ihre vokalen Fertigkeiten ausschlaggebend waren. Wagner kann auf ihrem Gebiet quasi als Autodidaktin gelten, die erst nach ihren ersten Versuchen auf der Opernbühne regelmäßigen Gesangsunterricht erhielt.¹⁷⁷ Mehr als durch ihre vokalen Fertigkeiten vermochte sie wohl durch ihre ausdrucksvolle Darstellung zu beeindrucken, wie sich auch anhand folgender Kritik aus der *Neuen Berliner Musikzeitung* von einer Produktion des *Don Giovanni* im Jahr 1851 ersehen lässt:

Diese junge talentvolle Künstlerin gehört unzweifelhaft zu den bedeutendsten Erscheinungen auf der Bühne der Gegenwart. In ihrer Auffassung der Donna Anna erinnert sie an die hervorragendsten Persönlichkeiten einer Schechner, Milder und Devrient. Das volle Metall der Stimme wirkt ebenso erschütternd wie mildernd und erweckt in dem Zuhörer das Gefühl der höchsten Befriedigung. [...] Wenn wir im Allgemeinen nun zugeben müssen, dass Frl. Wagner die ergreifendsten Wirkungen durch ihre Darstellung erzielt, so ist andererseits doch auch nicht zu läugnen, dass ihre Stimme in der Höhe zuweilen das nicht erreicht, was die Aufgabe erfordert. In gewissen Tonverbindungen weiss sie allerdings auch den höchsten Tönen Schmelz und Farbe zu verleihen, die Kunst reicht da nicht aus, wo die Natur aufhört. Fräulein Wagner ist auch zu unbedeutenden Veränderungen und Transpositionen genötigt.¹⁷⁸

Bei der „Wagner Mania“, wie Benjamin Lumley den Hype in Analogie zur „Lind-Mania“ beschreibt, standen offenbar andere Faktoren als das vokale Vermögen

¹⁷⁷ Vgl. *Album des königl. Schauspiels und der königl. Oper zu Berlin*, Berlin 1858, S. 141–142.

¹⁷⁸ *Neue Berliner Musikzeitung* 5 (1851), S. 187.

im Vordergrund. Selbst dass Wagner zu Transpositionen gezwungen war, schien der Begeisterung in Berlin keinen Abbruch getan zu haben. Allerdings teilten nicht alle Musikkritiker der Zeit diese unbedingte Begeisterung für Johanna Wagner. Das *Deutsche Museum* sah beispielsweise die Euphorie um Wagner als ein kurzfristiges Phänomen, das einem Mangel an objektiver Auffassungsgabe des Publikums und der Kritik geschuldet war:

Das Berliner Publikum hat die Eigenthümlichkeit sich hin und wieder sehr schnell und in sehr übertriebenem Maße zu begeistern: aber es fehlt ihm an Treue und Ausdauer. Auch die Kritik ist theils zu abhängig, theils zu befangen, als daß sie den wetterwendischen Stimmungen unseres Demos Maß und Ziel setzen könnte.¹⁷⁹

Aufgrund ihrer großen Defizite, so zumindest die Meinung des Korrespondenten des *Deutschen Museums*, könnte ihr wohl kaum eine langanhaltende Karriere vorbestimmt sein.¹⁸⁰ Die dennoch große Begeisterung für Wagner, wenn es sich dabei auch nur um eine kurzfristige handelte, ließ bei den staraffinen Londoner Opernmanagern Benjamin Lumley und Frederick Gye das Bedürfnis erwachsen, die deutsche Sängerin an ihr Haus engagieren zu wollen. Seit der Eröffnung der Royal Italian Opera Covent Garden 1847 als zweites italienisches Opernhaus der Stadt war zwischen den beiden Häusern, die noch dazu über eine ähnliche Ausrichtung verfügten, ein erbitterter Konkurrenzkampf um die führenden Sänger des Kontinents entbrannt. Ein Engagement von Johanna Wagner hätte somit gegenüber dem Konkurrenten einen erheblichen Wettbewerbsvorteil bedeutet.¹⁸¹

Auch die Öffentlichkeit sah im Engagement Wagners eine unbedingte Notwendigkeit. So spekulierte die *Musical World* bereits im Oktober 1851, welcher der drei Manager – Lumley, Gye oder Bunn – Wagner tatsächlich an sich binden könnte.¹⁸² Interessant ist, dass auch Alfred Bunn, der Manager des Theatre Royal Drury Lane, in den Kreis der möglichen Opponenten in Bezug auf ein

¹⁷⁹ *Deutsches Museum* 1 (1851), S. 451.

¹⁸⁰ Henry Chorley übte ebenfalls starke Kritik an Wagners stimmlichen Möglichkeiten (vgl. Henry Fothergill Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, London 1862, S. 176).

¹⁸¹ Lumley zufolge hatte bereits die Ankündigung von Wagners Namen einen positiven Effekt auf die Ticketverkäufe bei den Booksellers (vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 330).

¹⁸² Vgl. *The Musical World* 29 (1851), S. 648.

Engagement Wagners aufgenommen wurde, wiewohl sein Haus nicht über das Prestige der italienischen Opernhäuser verfügte. Möglicherweise war sein misslungenes Engagement von Jenny Lind noch derartig in der Öffentlichkeit präsent, dass Bunn aus diesem Grund unter den Konkurrenten angeführt wurde. Die ähnliche Positionierung der beiden italienischen Opernhäuser führte wohl zu einer wesentlich intensiveren Konkurrenz zwischen Gye und Lumley als zwischen den beiden und Bunn.¹⁸³ Insofern scheint das Erwähnen von Bunns Namen an dieser Stelle tatsächlich auf den Lind-Prozess zurückzuführen zu sein.

Somit unternahmen sowohl Lumley als auch Gye bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1851 intensive Bemühungen, Johanna Wagner vertraglich zu binden. Dabei gelang es Lumley vor Gye, unter Mitwirkung von Josef Bacher, einem „friend and ally of the Wagner family“¹⁸⁴, am 9. November 1851 einen rechtsgültigen Vertrag – selbstverständlich in französischer Sprache – mit Johanna Wagners Vater, Albert, zu schließen.¹⁸⁵ Wagner selbst war eine Unterzeichnung untersagt, da sie sich zum Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung mit 23 Jahren noch nicht in einem vertragsfähigen Zustand befand. Da der Ort der Unterzeichnung Berlin war, galten dementsprechend die Gesetze Preußens, welche das Erreichen der Volljährigkeit erst mit 24 Jahren vorsahen.¹⁸⁶

Johanna Wagner wurde daher für drei Monate, beginnend mit dem 1. April 1852, an das Her Majesty's Theatre engagiert. Während dieser Zeit habe sie in den Partien des Romeo (*I Capuleti ed i Montecchi*), der Fidès (*Le Prophète*), der Valentine (*Gli Ugonotti*), der Donna Anna (*Don Giovanni*) und der Alice (*Roberto il Diavolo*) aufzutreten sowie in einer „opera chosen by common accord“.¹⁸⁷ Die Partien des Romeo, der Fidès und der Valentine seien zudem unbedingt vor den anderen angegebenen Rollen zu singen. Erst nach einem Erfolg in den angegebenen Rollen müsse Wagner, auf expliziten Wunsch Lumleys, die

183 Vgl. Kapitel 2, Opernlandschaft.

184 Lumley, *Reminiscences*, S. 331.

185 Vgl. John P. Gex; John Smale, *Reports of Cases Adjudged in the High Court of Chancery*, Vol. 5, London 1853, S. 485.

186 Vgl. *Verhandlungen der Württembergischen Kammer der Abgeordneten in den Jahren 1862 bis 64*, Bd. 1, Stuttgart 1864, S. 328.

187 John P. Gex; John Smale, *Reports of Cases Adjudged in the High Court of Chancery*, Vol. 5, London 1853, S. 485.

anderen Partien in Angriff nehmen.¹⁸⁸ Dieser Passus ist, wenn man die Karriere Wagners betrachtet, wenig überraschend. So feierte Wagner gerade in den angeführten Partien ihre größten Erfolge in Deutschland,¹⁸⁹ was dazu führte, dass man die Primadonna eben auch in London in diesen Paradepartien erleben wollte. Die Partie der Donna Anna fand wohl hauptsächlich aufgrund der großen Beliebtheit von Mozarts *Don Giovanni* Eingang in die Vereinbarung. Und auch die Alice könnte ein Versuch Lumleys gewesen sein, einen Ersatz für die 1849 zurückgetretene Jenny Lind zu finden, die für ihre Interpretation dieser Partie vom Londoner Publikum sehr geschätzt wurde. Unterstützend dafür wirken auch die expliziten Vergleiche Lumleys zwischen dem Hype um Wagner und der Lind-Manie in den *Reminiscences of the Opera*.¹⁹⁰

Wagner hatte zudem auf alle angegebenen sechs Partien ein Exklusivrecht, was bedeutete, dass nur sie alleine während der Laufzeit ihres dreimonatigen Engagements die genannten Partien verkörpern durfte. Durch diese Klausel ergab sich eine Positionierung Wagners als Primadonna Assoluta, was für Lumley in Anbetracht der starken Konkurrenz in der Royal Italian Opera Covent Garden, mit beispielsweise Giulia Grisi oder Pauline Viardot-García, eine unmittelbare wirtschaftliche Notwendigkeit war. Eine weitere Extravaganz, die Lumley Wagner zugestand, war die Tatsache, dass, falls es aus irgendwelchen Gründen zu keiner Produktion der in Wagners Kontrakt festgelegten Opern käme, Lumley Wagner gegenüber trotzdem zu verringerten Gagenzahlungen verpflichtet wäre.¹⁹¹ Geradezu bescheiden wirkt im Vergleich dazu die Regelung im Falle einer Krankheit Wagners, die eine Abweichung von den vertraglich festgelegten acht Vorstellungen pro Monat (je zweimal pro Woche) nach sich ziehen würde. In diesem Fall hätte Lumley nur die Gage für die tatsächlich gesungenen Vorstellungen zu entrichten.

Allerdings relativiert ein weiterer Passus des Vertrags diesen Sachverhalt so gleich. Wagner habe, falls sie die stipulierten zwei Vorstellungen pro Woche

188 Die vertragliche Ausgestaltung lässt eindeutige Parallelen zu den Verträgen Pauline Viardots mit der Royal Italian Opera Covent Garden erkennen, weshalb die hier angeführten Vertragsbestandteile wohl tatsächlich der Realität entsprachen (vgl. Kapitel 5.4, Viardot-Verträge).

189 Vgl. *Album des königl. Schauspiels und der königl. Oper zu Berlin*, Berlin 1858, S. 144.

190 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, u.a. S. 328.

191 Vgl. Gex; Smale, *Reports of Cases*, Vol. 5, S. 486.

nicht würde wahrnehmen können, auch keine Konsequenzen zu befürchten, sofern sie diese später nachholen würde. Gegen zusätzliche Vorstellungen, selbstverständlich nur auf Wunsch des Managements, hatte Wagner wohl ebenso nichts einzuwenden, da sie für diese pro Extra-Vorstellung weitere 50 Pfund erhalte. Wie vermessen diese Forderung war, wird klar, wenn man sich vor Augen führt, dass Wagners monatliche Gage laut Vertrag 400 Pfund betrug. Bei acht Vorstellungen pro Monat ergibt sich somit eine Abendgage von genau jenen 50 Pfund. Die zusätzlichen Vorstellungen zu genau jenem regulären Preis anzubieten und das auch noch vertraglich festzusetzen, verweist einerseits auf die Geschäftstüchtigkeit von Wagners Agenten und andererseits auf die verzweifelte Situation Lumleys, der diesem Passus zustimmte. Die Auszahlung der Gage hatte zudem, im Hinblick auf eine finanzielle Absicherung Wagners, wöchentlich in Teilen zu je 100 Pfund zu erfolgen. Lumley, der über keine große Liquidität verfügte, wurde somit weiter in eine finanziell prekäre Lage gedrängt.

Die wöchentliche Auszahlung von Gagen kann als vollkommene Sonderregelung in den Londoner Sängerverträgen gesehen werden. Man muss bedenken, dass selbst der Ausnahmevertrag von John Ebers mit Pasta aus dem Jahr 1826 über keine derartige Bestimmung verfügte,¹⁹² obwohl die Sängerin durch ihre Erfahrungen mit Benelli erheblich an der Zahlungsfähigkeit der Londoner Manager zweifelte. Die Tatsache, dass Wagner dennoch auf den Eingang dieser Bestimmung in den Vertrag bestand, hatte neben der bereits erwähnten Absicherungsfunktion wohl auch wirtschaftliche Gründe. Die regelmäßigen Gagenzahlungen erhöhten selbstverständlich die Liquidität der Sängerin, was private Auslagen vollkommen unnötig machte.

Zusätzlich zu den wöchentlichen Zahlungen verlangte Wagner die Zahlung einer Garantie in der Höhe von 300 Pfund am 15. März 1852 in Berlin, welche die Sängerin im Falle einer möglichen Absage des Opernmanagers, aus welchen Gründen auch immer, absichern sollte. Die Summe sollte dann bei einem tatsächlichen Zustandekommen des Engagements jeweils in Raten von 100 Pfund monatlich von Wagners Gage abgezogen werden. Gerade dieser Aspekt, der tatsächlich den Charakter einer Absicherung hatte, sollte Lumley in weiterer Folge zum Verhängnis werden.

¹⁹² Vgl. Kapitel 5.1, Londoner Ausnahmeverträge.

Lumley hingegen hatte seinerseits Vorbehalte bezüglich der Vertrauenswürdigkeit der Primadonna – zu gut wusste er um die Affäre mit Jenny Lind Bescheid, als deren Nutznießer er glücklicherweise hervorgegangen war. Dies tritt unter anderem in einem Artikel des Vertrags zutage, in dem Lumley die Modalitäten im Falle eines nicht zeitgerechten Antritts des Engagements regelte, wobei Wagner hier eine Kulanzfrist von acht Tagen eingeräumt wurde. Sollte sie nach den acht Tagen, mit Ausnahme einer attestierten Erkrankung, nicht in London erscheinen, würde Lumley dieses Verhalten als Vertragsbruch werten und Schadenersatz fordern. Wie diese Forderung durchgesetzt werden sollte, geht aus der englischen Übersetzung, die in Ermangelung des Originalvertrags herangezogen wurde, nicht hervor. Dennoch zeigt die Einführung dieses Passus, dass Lumley diese Option prinzipiell mitkalkulierte. Gerade das Beispiel Jenny Linds hatte nämlich vor Augen geführt, dass eine Primadonna diesen Rang ohne große Konsequenzen befürchten zu müssen, aus Vertragsstreitigkeiten herausgehen konnte.¹⁹³

Ebenfalls Analogien zu Lumleys Vergangenheit lässt der letzte Artikel des Vertrags erkennen, der im Falle einer Übertragung des Managements des Her Majesty's Theatre den bereits geschlossenen Kontrakt mit Wagner an Lumleys designierten Nachfolger übergehen ließe. Nach dem plötzlichen Tod Laportes, aufgrund dessen Lumley das Management des Her Majesty's Theatre übernommen hatte, waren nämlich sämtliche von Laporte geschlossene Engagements, durch die persönliche Bindung derselben, ungültig geworden, weshalb Lumley innerhalb kürzester Zeit gezwungen war, die nichtig gewordenen Verträge zu erneuern.¹⁹⁴ Zudem dachte er 1852 bereits über einen Rückzug aus dem Londoner Operngeschäft nach, da er sich mit der Royal Italian Opera Covent Garden einer nahezu übermächtigen Konkurrenz gegenüber sah, die ihn finanziell beinahe in den Ruin trieb. Außerdem hatte Lumley 1850 zusätzlich die Direktion des Théâtre Italien in Paris übernommen, was ihn vor weitere Herausforderungen stellte. Die Vorteile, die er sich womöglich durch die Kombination der bei-

193 Lumley gibt diesbezüglich zu Protokoll: „I relied upon the good faith and fair dealing with whom the contract had been ratified, as I had always done in similar cases. I had suffered before, it is true, from vacillations, the overstrained susceptibilities“ (vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 331).

194 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 32.

den Leitungsposten erhoffte,¹⁹⁵ blieben 1852 zudem weitgehend aus und seine ökonomische Situation verschlechterte sich zusehends. Tatsächlich standen alle Zeichen auf Sturm – Johanna Wagner stellte somit eine letzte Chance dar, um „winning the game, and repairing the losses of fortune in the past.“¹⁹⁶

Nach der Vertragsunterzeichnung im November 1851 kam es auf Wunsch Lumleys – mit Einverständnis Josef Bachers, Wagners Agent, – zu einer weiteren Ergänzung des Vertrags. Wagner wäre nunmehr ohne die schriftliche Zustimmung Lumleys das Auftreten in anderen Theatern wie auch in sämtlichen Konzerten, öffentlich wie privat, untersagt.¹⁹⁷ Offensichtlich war Lumley in der Zwischenzeit zu Ohren gekommen, dass Frederick Gye ebenfalls vertragliche Avancen gegenüber Wagner gemacht hatte. Das Fehlen eines derartigen Passus hätte Wagner im Falle eines Vertragsbruchs mit einem Freibrief ausgestattet, da Gye, wie Lumley im Fall Bunn, womöglich in die Übernahme von eventuell durch einen Vertragsbruch entstehende Straf gelder eingewilligt hätte. Durch die Einarbeitung dieser Einschränkung glaubte sich Lumley, was das Engagement der Primadonna betraf, höchstwahrscheinlich in Sicherheit.

Es stellte sich allerdings heraus, dass Bacher diese Änderung – angeblich – Wagner und deren Vater nie kenntlich gemacht hatte, zudem seien auch die 300 Pfund Garantiezahlung nicht rechtzeitig am vertraglich fixierten 15. März eingetroffen, was – so zumindest die Meinung der Gegenseite – als ein von Lumley verschuldeter Vertragsbruch zu werten sei.¹⁹⁸ Wagner hatte kurz darauf, am 5. oder 6. April, allerdings auch einen Kontrakt mit Frederick Gye abgeschlossen, der ihr eine weit- aus höhere Gage – angeblich 2000 Pfund für zwei Monate¹⁹⁹ – als der Konkurrent geboten hatte, den er mit diesem Verhalten selbstverständlich ausstechen wollte.²⁰⁰ Zuvor hatte Johanna Wagner Lumley in einem Brief vom 6. Februar noch um eine

195 Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

196 Lumley, *Reminiscences*, S. 329. Tatsächlich zeigte sich Lumley ob der geplanten Engagements u.a. mit Cruvelli, Fiorentini, Alboni und Betrand und selbstverständlich Wagner als Aushängeschilder sehr selbstbewusst. Schließlich platzten aber die Engagements von Wagner und Alboni (vgl. Chorley, *Thirty Years' Recollections*, Vol. 2, S. 167).

197 Vgl. Gex; Smale, *Reports of Cases*, S. 487.

198 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 331–332.

199 Vgl. *The Spectator* 25 (1852), S. 390.

200 Vgl. Edmund Hatch Benett; Chauncy Smith (Hgg.), *English Reports in Law and Equity*, Vol. 13, Boston 1853, S. 254.

Verschiebung des Vertragsbeginns um 15 Tage gebeten, wobei Lumley auf diese Bitte im März 1852 einwilligte.²⁰¹ Ob zu diesem Zeitpunkt bereits Vertragsverhandlungen mit Gye im Gange waren, lässt sich nicht feststellen.

Johanna Wagner befand sich somit 1852 im Besitz zweier, mehr oder weniger rechtsgültiger Verträge mit beiden Londoner Opernmanagern, wobei sie eher gewillt war, das weniger lukrative Angebot Lumleys fallen zu lassen. Der zu erwartende Prozess erregte große internationale Aufmerksamkeit und fand Eingang in sämtliche Zeitungen. Der *Münchener Punsch* beschreibt das Zerwürfnis folgendermaßen:

Die erste Differenz zwischen Lumley und Fr. Wagner hat sich dadurch ergeben, daß Lumley's Colporteur, Hr. Dr. Bacher – anstatt ihr die stipulierten 300 Pf. St. Vorschuß am 15. März baar auszahlen – ihr geschrieben hat: ‚Diese Sache werden wir später (28. März) persönlich in Schwerin abmachen‘. Dann wurde ihr zum Debüt die Rolle der ‚Fides‘ von Lumley zugesichert, und nun stellt sich heraus, daß das Recht zur Aufführung des ‚Prophet‘ dem Hrn. Lumley gar nicht zusteht, da selber nur im Coventgarden bei Mr. Gye gegeben werden darf.²⁰²

Der *Münchener Punsch* schlägt sich, wohl aufgrund der Nationalität Wagners, eindeutig auf die Seite der Sängerin. Gleichwohl lässt dieser Auszug die Rolle Bachers als zwiespältig erscheinen. Es scheint so, als ob Wagner, oder zumindest ihr Vater, von den Schwierigkeiten gewusst hatte, die ein wissentliches Nichtbegleichen der Garantie zur Folge gehabt hätte. Insofern lässt die Beschreibung die Vermutung zu, dass dieser Schachzug von Bacher bewusst gewählt wurde, um die Position Wagners gegenüber Lumley zu stärken und dementsprechend das Engagement der Royal Italian Opera Covent Garden antreten zu können.

201 Vgl. *The Spectator* 25 (1852), S. 389–390. Diese Bitte wurde von Albert Wagner am 9. März nochmals wiederholt, da er offenbar von Lumley noch keine Antwort erhalten hatte. Die gewünschte Antwort kam allerdings am 11. März zusammen mit einer Zusage zur Gagenzahlung.

202 *Münchener Punsch* 5 (1852), S. 135. Wie aus einem Brief von Meyerbeer an Amalia Beer vom 14. Juni 1849 zu ersehen ist, besaß Lumley tatsächlich keine Aufführungsrechte am *Prophète*. Diese sicherte sich Frederick Gye – allerdings erst im Jahr 1849. Von einem früheren Verkauf der Rechte an Lumley erwähnt Meyerbeer hingegen nichts (vgl. Heinz Becker; Sabine Henze-Döhring; Hans Moeller (Hgg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, Berlin 1999, S. 6–7 und Charles Lewis Gruneisen, *The Opera and the Press*, London 1869, S. 13).

Dieser Eindruck intensiviert sich, wenn man an die Schilderung Lumleys denkt, dass Bacher die Vertragsänderungen angeblich Wagner und ihrem Vater nicht kommuniziert hatte. All diese Aspekte weisen darauf hin, dass man wohl versucht hatte, sich möglichst glimpflich aus der Affäre zu ziehen.

Eine ähnliche Einschätzung traf auch das Gericht, bei dem Lumley schließlich am 22. April eine Klage gegen Johanna und Albert Wagner sowie später auch gegen Frederick Gye einbrachte. Bachers Handeln hatte zwar einen Zahlungsverzug zur Folge gehabt, allerdings hatte er dies in seinem Brief an Wagner kenntlich gemacht – Lumley hingegen war völlig zu Recht davon ausgegangen, dass die Zahlung ordnungsgemäß abgewickelt worden war, wodurch sich kein Vertragsbruch seinerseits ergab. Das endgültige Urteil sah die alleinige Schuld bei Johanna Wagner, die in weiterer Folge an keinem der beiden Häuser auftreten durfte – somit konnte auch Lumley nur einen Pyrrhussieg feiern. Auffällig ist, dass in diesem Fall, wenn auch nur auf Grundlage von Präzedenzfällen²⁰³, gegen die Primadonna entschieden wurde. Es macht daher den Anschein, dass sämtliche Befangenheit gegenüber Sängerstars mittlerweile abgelegt worden war. Allerdings könnte für die Härte des Urteils auch eine Aussage Albert Wagners eine Rolle gespielt haben, in der er das englische Opernwesen auf das Übelste diffamierte: Der Satz in einem Brief Wagners „England is to be valued only for her money“²⁰⁴, soll massive Empörungen in der englischen Öffentlichkeit nach sich gezogen haben. Tatsächlich wurde der Prozessausgang zu Gunsten Lumleys positiv aufgenommen und gleich in eine Kritik an den unangemessen hohen Forderungen der Sänger umgemünzt:

Though in consequence of the litigation about Mademoiselle Wagner the English public have apparently lost all opportunity of judging of the lady's merits, it is impossible not to applaud the spirit and determination with which Mr. Lumley has

203 Vgl. Benett; Smith, *English reports in Law and Equity*, S. 255–257. Auch im Prozess von Bunn gegen Lind kam die Urteilsfindung auf Basis von Präzedenzfällen zustande (vgl. Bunn, *Bunn vs. Lind*, S. 46). Diese Entscheidungsstruktur legt nahe, dass im London des 19. Jahrhunderts kein eigenes Theaterrecht existierte.

204 Lumley, *Reminiscences*, S. 332. Angeblich soll versucht worden sein, diese Äußerung vor Gericht wie folgt zu relativieren, was aber anscheinend den gegenteiligen Effekt hatte: „The explanation offered by the Wagner-counsel, that the words should be translated, ‘England is only able to reward with her money,’ was received in court with shouts of derision, as only giving a still worse interpretation of their meaning“ (ebda.).

asserted his rights. May the circumstances which have occurred prove a salutary lesson to a class of persons – numbering, of course, many admirable individuals – but as the rule generally extravagant, and frequently perfectly unreasonable in their demands.²⁰⁵

Bestärkt durch den Ausgang des Prozesses setzte Lumley in weiterer Folge noch eine Schadenersatzklage gegen Gye durch, in der er für Verluste von 20.000 Pfund kompensiert werden wollte. Dieses Unterfangen war allerdings nicht von Erfolg gekrönt. Aufgrund der Argumentation, dass nicht nachgewiesen werden konnte, ob Gye tatsächlich Wissen über den zwischen Lumley und Wagner abgeschlossenen Vertrag erlangt hatte, wurden – obwohl auch in diesem Fall für den Kläger entschieden wurde – sämtliche Schadenersatzansprüche Lumleys abgelehnt. In Anbetracht der ohnehin angeschlagenen Lage des Opernhauses bedeutete dieser Ausgang einen massiven Rückschlag – das Her Majesty's Theatre musste nach der Season 1852 schließen.

Wegen der von Bunn und Lumley angestrebten Prozesse gegen Jenny Lind und Johanna Wagner lässt sich ersehen, welche geringe rechtliche Relevanz die vertraglichen Regelungen der Zeit genossen. Schließlich spricht Lumley, der selbst über einen juristischen Hintergrund verfügte, in seinen Memoiren diesen Geschäftsbeziehungen einen hohen Grad an Informalität zu, deren Grenzen im Normalfall weder vom Manager noch vom Sänger übertreten wurden. Man muss dabei jedoch zwischen den üblichen Ergänzungen in Bezug auf die Extravaganzen der Sänger und den tatsächlichen Vertragsbrüchen differenzieren. Ersteren wurde von den Managern aufgrund des hohen öffentlichen und finanziellen Drucks nachgegeben, wogegen ein Vertragsbruch die Rechtsgrundlage des Vertrages an sich erschütterte. Nicht umsonst bemühte Bunn zunächst sämtliche informelle Möglichkeiten, um vielleicht doch noch eine außergerichtliche Einigung herbeiführen zu können, da ihm bewusst war, dass der öffentliche Einfluss auf die Rechtsprechung nicht zu unterschätzen war.

Im Falle Jenny Linds führte die Begeisterung für die Primadonna zu einem vergleichsweise milden Urteil, das auf falschen Tatsachen begründet worden war. Wie Bunn mehrmals erwähnt, hatte Lind offenbar keine Probleme mit der englischen Sprache, wie folgende Beschreibung ihres Sprachtalents aus dem Jahr 1851 zeigt:

205 *The Lady's Companion and Monthly Magazine* 1(1852), S. 331.

It was a common remark that she spoke it [German] ‘better than a German,’ for, with her keen perception and fine taste, she threw out the local abbreviations and corruptions of the familiar dialect, and with her mastery of sound, she gave every syllable its just fullness and proportion. She is perfect mistress of French, and speaks English very sweetly, every day making rapid advance in the knowledge of it.²⁰⁶

Lumley wiederum zog aus dieser Situation eindeutig einen Vorteil – wohl im Bewusstsein auf die geringen Chancen Bunn, einen positiven Ausgang des Verfahrens zu erzielen. 1852 fand er sich wider Erwarten in einer ähnlichen Situation, wobei die öffentliche Meinung, wegen der Äußerungen Albert Wagners, einem positiven Prozessausgang für Johanna Wagner wahrscheinlich nicht gerade zugetan war. Folglich kam das Urteil in diesem Fall wohl ebenfalls durch eine Einflussnahme der öffentlichen Meinung zustande. Bezeichnend dafür ist, dass Lumley mit der Folgeklage seine Schadenersatzansprüche in keiner Weise geltend machen konnte. Eine aktuelle Interpretation des Rechtsfalls Lumley vs. Gye sieht ihn als eine unmittelbare Konsequenz des Falls Bunn vs. Lind, der ein viel zu mildes Urteil nach sich zog und somit durch Lumley vs. Gye revidiert werden musste.²⁰⁷ Die Quellen zeichnen allerdings ein anderes Bild, in dem die Neutralität der Gerichte wesentlich in Frage gestellt wird. Schließlich hatte Johanna Wagner einen Vertragsbruch zu verantworten und war in diesem Fall nicht einmal mit einem Strafgehalt belegt worden – anscheinend sah man ein Auftrittsverbot als ausreichende Konsequenz an. Eine Primadonna galt folglich auch vor dem Hintergrund einer negativen öffentlichen Stimmung für die Gerichte, überspitzt formuliert, als nahezu unverurteilbar. Dass Lumley im zweiten Prozess gegen Gye, obwohl er den Prozess gegen Wagner gewonnen hatte, keine finanzielle Kompensation zuteil wurde, intensiviert den Eindruck der für den Opernmanager relativ geringen Handlungsmacht.

Nichtsdestotrotz regten die hier besprochenen Prozesse wohl einen erheblichen Wandel im Hinblick auf die Professionalisierung des Londoner Opernvertragswesens an. Dies lässt sich unter anderem in den Verträgen Frederick Gyes erkennen, die über einen völlig anderen Charakter verfügten als beispielsweise jene Laportes, in denen durch massives Androhen von Strafgehaltern mit allen

²⁰⁶ Nathaniel Parker Willis, *Memoranda of the Life of Jenny Lind*, Philadelphia 1851, S. 161.

²⁰⁷ Vgl. Martín Hevia, *Reasonableness and Responsibility. A Theory of Contract Law*, u.a. Dordrecht und New York 2012 (Law and Philosophy Library 101), S. 136.

Mitteln eine außergerichtliche Einigung angestrebt wurde. Zudem lassen sich durch die veränderte Konkurrenzsituation ab der Mitte des 19. Jahrhunderts besonders im Vergleich der Verträge des Royal Italian Opera House Covent Garden mit denen Laportes wesentliche Differenzen zu den Verträgen Laportes finden, wie in weiterer Folge veranschaulicht werden soll.

5.4 Die Verträge Pauline Viardot-Garcías mit dem Royal Italian Opera House Covent Garden zwischen 1847 und 1855

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war das italienische Opernwesen Londons mehr denn je von einem intensiven Konkurrenzkampf zwischen den beiden nunmehr existierenden italienischen Opernhäusern geprägt. Als wesentliches Distinktionsmerkmal der beiden Häuser, die auf eine ähnliche Zielgruppe ausgerichtet waren, galten einmal mehr die Engagements der Sänger. So konnte sich Benjamin Lumley zunächst durch das Engagement der „Swedish Nightingale“²⁰⁸ Jenny Lind einen Wettbewerbsvorteil gegenüber dem 1847 neu etablierten Konkurrenten erarbeiten, der auf das Renommee der „vieille garde“ setzte. Obwohl sich die Royal Italian Opera Covent Garden in der Eröffnungsseason vor allem mit ihrer werkorientierten Ästhetik als Gegenpol zum starbasierten Her Majesty's Theatre positionieren wollte, handelte es sich bei dieser Tatsache lediglich um das Propagieren ideologischer Maßstäbe, die sich zunächst nicht in der Geschäftspolitik des Hauses niederschlugen. Vielmehr hatte gerade eine sich neu etablierende Unternehmung mit Schwierigkeiten im Hinblick auf die Finanzierung zu kämpfen, wie Thomas Willert Beale, unter dem Pseudonym Walter Maynard, beschreibt. Für die finanziell schwierige Situation der Royal Italian Opera in den Anfangszeiten zeichnete vor allem Giuseppe Persiani verantwortlich, dem schließlich nur mehr die Flucht aus England blieb.²⁰⁹ In weiterer Folge übernahm der Konzertunternehmer Frederick Beale 1847, in einer Partnerschaft mit Edward Delafeld

208 Vgl. Kapitel 2, Opernlandschaft und Kapitel 5.3, Opernprozesse.

209 Vgl. Beale, *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, Vol. 1, London 1890, S. 49–51. Verantwortlich dafür waren auch die extravaganten Sängergagen Persianis, die er schließlich nicht auszahlen konnte (vgl. ebda., S. 58).

und Arthur Webster, die Schulden Persianis und das Management des Hauses, woraus in den Jahren 1848 und 1849, nach dem Rückzug Beales und Websters, das alleinige Management der Royal Italian Opera Covent Garden Delafield und seinem Repräsentanten Frederick Gye zufiel.²¹⁰ Nachdem sich nach der Season 1849 auch Delafield in finanziellen Problemen befand, blieb schließlich Frederick Gye das alleinige Management der Royal Italian Opera Covent Garden. Diese Vorgänge lassen erahnen, dass gerade in der Anfangszeit eine Vielzahl an Personen in die Leitung der Royal Italian Opera Covent Garden eingebunden war – eine Tatsache, die schließlich auch in den Sängerverträgen dieser Periode Niederschlag fand. Dennoch muss an dieser Stelle konstatiert werden, dass das Haus zu keiner Zeit vollständig von einem künstlerischen „Commonwealth“ oder einer „Republic of Artists“ geleitet wurde.²¹¹ Den Terminus des „Commonwealth“ verwendet zwar auch Thomas Willert Beale, aber lediglich in folgendem Zusammenhang:

It is worth while noting that, notwithstanding the difficulties that occurred – difficulties that were increased by the powerful opposition of Jenny Lind at Her Majesty’s – the theatre was not closed a single night, nor has it ever been so during an Italian Opera season. A commonwealth was formed by the principal artists, who selected Mr. Frederick Gye as their director. The commonwealth did not answer.²¹²

Offenbar war trotz aller „Commonwealth“-Ambitionen der Sänger eine Leitung des Hauses durch einen Manager notwendig, wie auch Dideriksen beschreibt:

Towards the end of the 1849 season the finances of the opera house had deteriorated to such an extent that Beale advocated its closure. The company was saved through a scheme by which Gye took over the theatre under a ‘joint stock concern’ or ‘Commonwealth’ together with the principal artists. A group of artists, including Costa, Grisi,

²¹⁰ Für eine detailliertere Beschreibung der Auflösung der Managementkooperation vgl. Beale, *The Light of Other Days*, S. 60.

²¹¹ Vgl. Melanie Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Formen kulturellen Handelns*, u.a Hildesheim 2012 (Viardot-Garcia-Studien 3), S. 68–77.

²¹² Vgl. Beale, *The Light of Other Days*, Vol. I, S. 62.

Mario, Tamburini and Viardot, agreed to manage the company with Gye on whom the main responsibility for all financial and administrative matters rested.²¹³

Dideriksen stellt zudem in ihrer Dissertation die Situation um einiges differenzierter dar. So schloss Gye 1849 einen Pachtvertrag mit den Eigentümern der Royal Italian Opera Covent Garden ab, in dem die monatliche Miete aufgrund der unsicheren finanziellen Lage allerdings nicht fix geregelt war, sondern als Ausgleich für die Eigentümer eine Beteiligung an den Einnahmen vorgesehen wurde.²¹⁴ Außerdem beschloss ein Teil der an das Haus engagierten Künstler auf einen Teil ihrer hohen Gagen zu verzichten, um angesichts der prekären finanziellen Lage ein Weiterbestehen des Hauses zu ermöglichen.²¹⁵ Schließlich bestand die Royal Italian Opera Covent Garden hauptsächlich wegen der Diskrepanzen zwischen der „vieux garde“ und Benjamin Lumley – ein Bankrott der Royal Italian Opera Covent Garden wäre somit einer Niederlage der gerade neu etablierten Unternehmung gleichgekommen. Ferner hätten sich die betroffenen Sänger bei einem Scheitern der Royal Italian Opera Covent Garden erneut um ein Engagement am Her Majesty's Theatre bemühen müssen, wobei Lumley in diesem Fall – durch seine bereits getroffenen Engagements – eine bessere Verhandlungsbasis gehabt hätte. Er wäre nicht auf die Engagements angewiesen gewesen, was im schlimmsten Fall für die betroffenen Sänger einen völligen Gagenausfall zur Folge gehabt hätte. Die Reduktion der Gagen an der Royal Italian Opera Covent Garden kann folglich für die Sänger in diesem Zusammenhang als das geringere Übel gesehen werden.²¹⁶ Bei der von Stier festgestellten Mitbestimmung der Sänger handelte es sich folglich lediglich um die Akzeptanz von geringeren Gagen. Mit einer Managementtätigkeit ist dies allerdings nicht gleichzusetzen – dafür war Gye nach wie vor hauptverantwortlich. Außerdem

213 Gabriella Dideriksen, *Repertory and Rivalry, Opera at the Second Covent Garden Theatre, 1830 to 1856*, Dissertation, London 1997, S. 79.

214 Vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 94–96. Dieser interimistische Vertrag blieb im Übrigen bis 1854 bestehen.

215 Vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 103–104.

216 Dideriksen gibt im Anhang ihrer Dissertation eine Übersicht über die Gagen der von 1848 bis 1855 an der Royal Italian Opera Covent Garden engagierten Sänger, wobei im Allgemeinen eine Verringerung der monatlichen Bezüge zu bemerken ist (vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 357–358).

wurde das Repertoire ohnehin bereits seit Beginn des Jahrhunderts von den Sängern bestimmt,²¹⁷ ohne dass man diesen jedoch eine „künstlerische Leitung“ des Opernhauses zuschreiben könnte.

Vor diesem Hintergrund sind daher auch die in weiterer Folge besprochenen Verträge zwischen Pauline Viardot-García und der Royal Italian Opera Covent Garden aus den Jahren 1848 bis 1855 zu sehen. Wegen der in der Anfangsperiode wechselnden Manager bietet es sich an, in den folgenden Betrachtungen die Verträge Gyes, denen der in den Eröffnungsjahren zuständigen Personen gegenüberzustellen. Dadurch lassen sich durch den Führungswechsel entstehende Differenzen gezielt festmachen. So ermöglicht gerade das Vorhandensein unterschiedlicher Vertragspartner vor dem Hintergrund der finanziell prekären Situation Einblicke in die Gestaltung von Sängerverträgen der italienischen Oper Londons in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Das Londoner Debüt Pauline Viardots²¹⁸ fiel in das Jahr 1848, wiewohl vom Kritiker Charles Gruneisen, der im Auftrag Frederick Beales die Verträge mit Viardot in dieser Zeit aushandelte, bereits ein Engagement für Herbst 1847 vereinbart wurde, das allerdings nicht zustande kam. Offenbar gab es zu dieser Zeit noch Überlegungen die Season der Royal Italian Opera Covent Garden außerhalb der durch Laporte etablierten und mittlerweile üblichen italienischen Opernseason – von April bis August – abzuhalten. Man entschied sich allerdings dann wohl doch für eine direkte Opposition zum bestehenden italienischen Opernhaus. Zudem wird durch diese Kontrakte deutlich, dass Gruneisens Rolle bezüglich der Royal Italian Opera Covent Garden über die eines Kritikers, der die werkästhetische Positionierung der Unternehmung lobte, weit hinausging und seine Äußerungen dementsprechend vor dem Hintergrund subjektiver Interessen zu lesen sind.²¹⁹

²¹⁷ Vgl. Kapitel 5.1, Londoner Ausnahmeverträge und 5.2, Laporte-Verträge.

²¹⁸ Den Namenszusatz García behielt Pauline Viardot trotz ihrer Heirat mit Louis Viardot, wohl zur leichteren Erkennbarkeit ihrer familiären Ursprünge. Als Tochter Manuel Garcías verfügte ihr Geburtsname über ein gewisses Renommee, das man zur Selbstvermarktung nutzen konnte. Der Lesbarkeit halber wird in diesem Kapitel auf den Doppelnamen verzichtet. Außerdem unterzeichnete sie ihre Verträge lediglich mit Pauline Viardot.

²¹⁹ Vgl. u.a. Charles Lewis Gruneisen, *The Opera and the Press*, London 1869 (In diesem Aufsatz bezeichnet sich Gruneisen als „prime mover and originator“ der Royal Italian Opera Covent Garden) und Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 71.

Für die Absage des Engagements bekam Viardot die enorm hohe Summe von 1000 Pfund als Schadenersatz zugesichert, was als ein Indiz für die Informalität von Sängerverträgen der Zeit gelten kann.²²⁰ Zudem zeigt das Zugeständnis des Managements, dass man sich Viardot in jedem Fall für ein Folgeengagement in der Season 1848 sichern wollte, wie auch aus einer in der Schadenersatzvereinbarung vorhandenen Klausel in Bezug auf die Einschränkung ihrer Auftrittrechte hervorgeht.²²¹ Gestützt wird diese These durch den Abschlusszeitpunkt des Vertrags für die Season 1848, der mit 15. September 1847 genau einen Tag nach der Nichtigerklärung des Engagements für Herbst 1847 liegt.²²²

Dass Viardots Debüt gerade in die Season 1848 fiel, ist wenig verwunderlich. So stand die kontinentaleuropäische Musikwelt seit dem Jahr 1847 völlig im Bann Jenny Linds, die dementsprechend von Lumley in den Seasons 1847 und 1848 an das Her Majesty's Theatre engagiert wurde. Parallel zu den Erfolgen Linds sorgte in Europa allerdings eine andere Sängerin für Furore, die von den Medien als unmittelbare Konkurrenz zur schwedischen Primadonna positioniert wurde – nämlich Pauline Viardot-García, die „spanische Nachtigall“:

[...] Es gelang der spanischen Nachtigall, wie auch Morning Chronicle vom 5. Mai ganz richtig bemerkt, diesen Winter [1847] zu Berlin den Gesang der schwedischen Nachtigall so wohl zu ersetzen, dass mindestens eine gleiche Bewunderung und Sensation erfolgte. Mögen Apollo und Hygiea immerdar die holden Nachtigallen beschützen, und mögen sie bald uns wieder entzücken.²²³

220 Vgl. auch Thomas Willert Beale [Walter Maynard], *The Enterprising Impresario*, London 1867, S. 77–85. Wie aus Beales Beschreibung auf Basis des Theatre Royal Drury Lane hervorgeht, betraf diese informelle Grundlage allerdings nur die „Stars“ eines Ensembles und nicht das „normale künstlerische Personal“. Hier findet sich auch ein detaillierter Abdruck der „Regulations“ des Theatre Royal Drury Lane.

221 Vgl. Anhang, 14. September 1847 [BNF, NAF 16278 f. 3].

222 Vgl. Anhang, 15. September 1847 [BNF, NAF 16278 ff. 4–5].

223 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49 (1847), S. 424. Die medial gesteuerte Opposition zwischen Lind und Viardot lässt Analogien zum „Konkurrenzkampf“ zwischen Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni am Beginn des 18. Jahrhunderts aufkommen, die ihre Manifestation in Georg Friedrich Händels Oper *Admeto* fanden (vgl. u.a. Suzanne Aspden, *The 'Rival Queens' and the Play of Identity in Handel's 'Admeto'*, in: *Cambridge Opera Journal* 18 (2006), S. 301–331).

Der Konkurrenzkampf zwischen den beiden „Nachtigallen“ wurde, wie das Zitat ersehen lässt, vor allem von der englischen Presse propagiert²²⁴ und bildete somit eine wesentliche Voraussetzung für das Engagement Viardots 1848 an die Royal Italian Opera Covent Garden, als Opposition zu Lind.²²⁵

Der Vertrag zwischen Gruneisen, als Bevollmächtigter Beales, für die Season 1848 besteht ausschließlich aus handschriftlichen Klauseln, die teilweise standardisierte Formulierungen in Bezug auf die Vertragsparteien, die Stellung der Sängerin im Ensemble (Artikel 1) oder allgemeine Klauseln in Bezug auf die Unterzeichnung (u.a. Artikel 2 und Artikel 8) enthalten. Dass diese konsistenten Vertragsbestandteile nicht in gedruckter Form aufscheinen, weist auf eine geringe Professionalisierung des Vertragswesens hin, was in Anbetracht der erst kürzlichen Etablierung der Royal Italian Opera Covent Garden wenig überraschend erscheint. Im Gegensatz dazu wirkt die Abfassung des Vertrags in französischer Sprache ungewöhnlich. Offenbar rekuriert dieser Sachverhalt auf die Tradition des italienischen Opernwesens in London, seit Beginn des Jahrhunderts sämtliche Verträge in französischer Sprache abzufassen, was hier übernommen wurde und auch in den Verträgen Frederick Gyes erhalten blieb.²²⁶

Die Vertragsunterzeichnung selbst geschah immer „duement assistée“ von Louis Viardot, dem Ehemann Pauline Viardots, der die Rechtmäßigkeit ihrer Unterschrift zudem auch bestätigte²²⁷ und die Gagenverhandlungen führte.²²⁸ Die Vertragsverhandlungen als eine gemeinschaftlich-eheliche Entscheidung zu sehen,²²⁹ kann folglich nur durch eine Negation der Quellen und aufgrund eines Mangels der Kenntnis der zeitüblichen Praxis plausibilisiert werden. Schon

224 Dass Gruneisen als Kritiker der *Morning Chronicle* arbeitete, kann vor diesem Hintergrund nicht als Zufall gesehen werden. Für die Positionierung des „spanish jay“ gegenüber der „swedish nightingale“ vgl. auch *The Dublin University Magazine* 49 (1857), S. 496.

225 Aufgrund der Erfolge Viardots hatte Lumley 1846 Versuche gemacht, ein Engagement mit der Sängerin zu unterzeichnen, was aber „on account of the exigencies of her *répertoire*“ scheiterte (Lumley, *Reminiscences of the Opera*, S. 155).

226 Französisch bleibt sogar in einem Blanko-Vertrag Frederick Gyes aus den 1870er-Jahren, für eine Nordamerika-Tournee, die Vertragssprache [HL, TS 319.99].

227 Die Bestätigung des Ehemannes ist in allen vorliegenden Verträgen zu finden.

228 Vgl. Stier, *Pauline-Viardot Garcia in Großbritannien und Irland*, S. 70–71. In der an dieser Stelle von Stier zitierten Quelle wird der Name des Ehemanns, bei Nennung beider Namen, übrigens immer zuerst angeführt.

229 Vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 82.

das notwendige Einverständnis des Ehemannes bei der Unterzeichnung vermittelt ein eindeutiges Bild – vor allem da beispielsweise Giulia Grisi ihre Verträge Mitte der 1830er-Jahre eben nicht durch einen männlichen Vormund unterzeichnen ließ.²³⁰

Nach der in ihrer Wortwahl standardisierten Eingangsfloskel, in der die Vertragsparteien festgelegt werden, wird in Artikel 1 des Engagements, die Dauer – von 1. Mai bis 24. August – und die Art des Engagements (Primadonna Assoluta in der opera seria, semi-seria, buffa sowie in von der Royal Italian Opera Covent Garden veranstalteten Konzerten) festgeschrieben.

Artikel 2 schreibt die Ankunft Viardots mit einigen Tagen vor dem 1. Mai – wohl für die Durchführung von Proben – sowie das Abhalten eines Benefits fest, bei dem Viardots Name zu Marketing-Zwecken gebraucht werden dürfe, ohne dass ihr daraus zusätzliche Einnahmen erwachsen würden. Die Anzahl der Auftritte pro Woche legt der Vertrag auf genau drei fest, wobei diese Zahl nicht unter- und nicht überschritten werden solle – diese Klausel wurde in weiterer Folge ein fester Bestandteil aller Kontrakte Viardots mit der Royal Italian Opera Covent Garden. Bei dem den Artikel 2 beschließenden Satz handelt es sich um eine typische Standardformulierung, die festlegt, dass die Sängerin sich an die üblichen Regeln des Opernbetriebs zu halten habe.

Artikel 3 regelt das Vorgehen im Krankheitsfall. Sollte die Sängerin im Falle einer ernstlichen Krankheit länger als acht Tage nicht auftreten können, würden die Gagenzahlungen bis zur Wiederaufnahme ihrer Tätigkeit stillgelegt. Damit versuchte die bestehende Management-Kooperation offenbar dem gängigen „cold and illness“-System entgegenzuwirken, mit dem auch Benjamin Lumley zu kämpfen hatte.²³¹

Im folgenden Artikel 4 wird die Einschränkung in Bezug auf Konzertauftritte außerhalb des Theaters gelockert und zwar, um Auftritte bei Konzerten des Hofes und in den Concerts of Ancient Music zu ermöglichen.²³² Die Erlaubnis

230 Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

231 Das Absagen von Vorstellungen unter Vorspiegelung falscher Tatsachen war ein weit verbreitetes Phänomen im italienischen Opernbetrieb Londons (vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge, Lumley, *Reminiscences*, S. 55–56 und Ingeborg Zechner, „... and the English buy it“, Saarbrücken 2013, S. 62).

232 Hierbei handelte es sich um eine von 1776 bis 1849 bestehende und von Aristokraten veran-

für einen Auftritt in Letzteren ergab sich wohl durch das starke aristokratische Interesse an dieser Konzertreihe, wobei das Publikum der Konzerte als identisch mit dem der italienischen Oper gelten kann. Nicht zuletzt bedeutete diese Auftrittserlaubnis einen wesentlichen Zuverdienst für die Sänger. Interessant ist hingegen, dass das Mitwirken an allen sonstigen öffentlichen Konzerten untersagt war. Das Kriterium für die Definition als öffentliches Konzert stellte hier allerdings nicht das Vorhandensein einer Gage für die Sängerin, sondern vielmehr das bloße Bestehen eines Kartenverkaufs dar. Somit wird deutlich, dass sich die Royal Italian Opera Covent Garden möglichst das Exklusivrecht an ihren Sängern sichern wollte. Das Mitwirken bei aristokratischen Unternehmungen musste in diesem Zusammenhang notwendigerweise akzeptiert werden, konnte aber auch positive Effekte auf Publikumszuspruch zur italienischen Oper selbst haben. Die Sicherung der Exklusivität ergibt sich zudem durch eine im selben Artikel verankerte Einschränkung, die Viardot jegliche Auftritte in London sowie in anderen englischen Städten vor ihrem Debüt in der Royal Italian Opera Covent Garden untersagt. Damit wurde die Opposition zu Jenny Lind am Her Majesty's Theatre offenkundig.

In Artikel 5 werden explizit die von Viardot zu singenden Opern festgelegt, die wenig überraschend aus denjenigen bestanden, in denen sie in Kontinentaleuropa bereits Erfolge gefeiert hatte und somit auch mit ihnen identifiziert wurde:²³³ nämlich Meyerbeers *Les Huguenots* – als italienische Londoner Erstaufführung –, Bellinis *La Sonnambula* und *I Capuleti e Montecchi*, Glucks *Iphigénie en Tauride*, Beethovens *Fidelio*, Mozarts *Il Flauto Magico*, Halévys *La Juive* und Donizettis *L'elisir d'amore* und *Don Pasquale*. Dass es sich bei der Festlegung der Opern nicht um eine Managemententscheidung handelte, lässt sich unter anderem an den teilweise recht detaillierten Zusätzen zu den einzelnen Opern erkennen. So sollten die *Capuleti* mit dem höchst populären dritten Akt von

staltete Konzertreihe, in der vor allem „ältere“ Vokalmusik u.a. von Mozart, Pergolesi, Händel oder Gluck zur Aufführung gebracht wurde (vgl. William Weber, *Music and the Middle-Class. The Social Structure of Concert Life in London and Vienna between 1830 and 1848*, 2. Aufl., London 2004 (Music in 19th-Century Britain), S. 71).

²³³ Vgl. u.a. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49 (1847), S. 422, *The Musical World* 23 (1848), S. 294 und *Neue Berliner Musikzeitung* 1 (1846), S. 47.

Vaccai gesungen werden²³⁴, und in *Il Flauto Magico* oblag die Wahl der Partie der Sängerin. Verstärkt wird dieser Eindruck ferner durch die in diesem Artikel enthaltene Forderung des Managements, dass Viardot „en suite“ die Opern bekannt geben solle, damit für diese Szenerie und Bühnenbild angefertigt werden könnten. Bei diesem Wunsch nach frühzeitiger Ankündigung handelte es sich, vor dem Hintergrund der Probenpraxis, allerdings um eine Utopie, da die Proben in den meisten Fällen recht kurzfristig angesetzt wurden.²³⁵ Die Formulierung des Artikels lässt zudem Analogien zu dem Vertrag zwischen Giuditta Pasta und John Ebers aufkommen. Pasta bestimmte als Primadonna ebenfalls den Spielplan des Hauses und positionierte sich damit im Mittelpunkt des engagierten Sängersensembles. Wie weit der Spielplan tatsächlich unter dem Einfluss der Sängerin stand, ergibt sich auch durch die Regelung, dass das Management, zusätzlich zu den hier genannten Opern, noch weitere vorschlagen konnte, die allerdings von der Sängerin akzeptiert werden mussten – es ist offenkundig, wer hier schließlich die Entscheidungsgewalt hatte. Dennoch darf diese Art von Einfluss auf das Management nicht mit einer Mitwirkung am Management selbst verwechselt werden. Es muss bedacht werden, dass sich die Sängerin bestmöglich und publikumswirksam präsentieren wollte – was also läge hier näher, als die Partien nach London mitzunehmen, in denen man bereits erfolgreich reüssieren konnte. Somit kann daraus in keinem Fall eine bewusste Gestaltung des Spielplans vor dem Hintergrund programmatischer Maßstäbe abgeleitet werden, was im Übrigen auch für die Adaptionen französischer Opern gilt, in denen Viardot in den nächsten Jahren in London auftreten sollte.

Tatsächlich sang Viardot in der Season 1848 neben der Londoner Erstaufführung der *Ugonotti* noch in *La Sonnambula*, *I Capuleti e Montecchi* und in dem vertraglich nicht fixierten *Don Giovanni*. Letzterer zählte bereits seit gehöriger Zeit zum Repertoire der italienischen Oper und konnte somit von einem Großteil der engagierten Sänger ohne Probleme jederzeit gegeben werden²³⁶ – und

234 Für eine detailliertere Beschreibung der Substitution vgl. Hilary Poriss, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, u.a. Oxford 2009, S. 114–124.

235 Vgl. u.a. Bruno Cagli, *Rossini a Londra e al Theatre Italien di Parigi. Documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli*, in: *Bollettino del centro Rossiniano di studi* 1–3 (1981), S. 9–10 und Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

236 Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 308.

auch Viardot hatte als Donna Anna bereits internationale Erfolge gefeiert. Eine vertragliche Festlegung schien in diesem Fall folglich nicht unbedingt notwendig, wenngleich sich daher die Angabe der zu singenden Opern im Vertrag mehr als Richtlinie, denn als wirklich bindende Klausel erweist. Dadurch wird unweigerlich der Eindruck erweckt, dass bestimmte Partien aus dem Repertoire der Sängerin, ohne die Intention einer tatsächlichen Bindung, durch diese in den Vertragstext aufgenommen wurden, wobei die tatsächliche Festlegung erst später erfolgte.

Bei Artikel 6 handelt es sich wiederum um einen Standardartikel der Verträge der führenden Sänger der italienischen Oper Londons. Das Theater hätte demzufolge sämtliche Kostüme, Frisuren und Schuhe, die Viardot für die Verkörperung ihrer Partien benötigte, zu stellen und auch die Kosten dafür zu übernehmen.

Interessant ist hingegen, dass die Festlegung der Bezahlung erst in Artikel 7, dem vorletzten des Vertrags und damit an nicht ganz prominenter Stelle erscheint. Dieses Faktum sollte sich erst in den Verträgen Frederick Gyes maßgeblich ändern. Diese untergeordnete Positionierung entsprang höchstwahrscheinlich einem Mangel an Professionalität, für den wohl auch die ambivalente personelle Situation der Royal Italian Opera Covent Garden verantwortlich war. Viardot erhielt für den Zeitraum vom 1. Mai bis 24. August für Opern und Konzerte die enorme Summe von 2500 Pfund, was einmal mehr ihre Sonderstellung als Aushängeschild der Royal Italian Opera Covent Garden und ihre Opposition zu Jenny Lind unterstreicht. Zudem hatte sie durch die vertraglichen Ausnahmen in Bezug auf „nicht öffentliche“ Konzerte die Möglichkeit zu lukrativen Zuverdiensten, wodurch das Londoner Engagement eine sehr wichtige Einnahmequelle für die Sängerin darstellte. Die Auszahlung der Gage hätte dann, ebenfalls zeitüblich, in Teilbeträgen zu erfolgen.²³⁷ Zur finanziellen Absicherung der Sängerin und zur Deckung der durch die Reise nach London entstehenden Kosten mussten zunächst 500 Pfund bei Viardots Ankunft in London zur Auszahlung gebracht werden. Die restlichen 2000 Pfund seien dann zu gleichen Teilen jeweils am Ende eines Monats auszuzahlen.

Bei dem letzten Artikel des Vertrags, Artikel 8, handelt es sich, wie bereits erwähnt, um eine standardisierte Schlussklausel, die auf die hohe Informalität der

²³⁷ Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

vertraglichen Grundlage hinweist. So folgen im Falle eines Verstoßes oder einer Fehlinterpretation der Vertragsklauseln keine gerichtlichen Konsequenzen, sondern eine Klärung des Konflikts vor Unparteiischen. Vor diesem Hintergrund scheint es wenig verwunderlich, dass es immer wieder zu Doppelengagements oder Vertragsbrüchen von Sängern kam, da diese, zumindest bis zu den Opernprozessen um die Mitte des Jahrhunderts, keine öffentliche Diffamierung durch einen gerichtlichen Prozess zu befürchten hatten.²³⁸ Schließlich wurde der Vertrag der Season 1848 von den Mitgliedern der Management-Kooperation Charles Grun-eisen (in Vertretung Beales), Edward Delafield und Arthur Webster unterzeichnet.

Unter dem bereits unterzeichneten Vertrag finden sich allerdings weitere Zusatzartikel, die offenbar nachträglich hinzugefügt wurden und einen detaillierten Einblick in die Interessen Frederick Beales geben, der zu jener Zeit eben auch als Konzertorganisator tätig war. So konnte Beale Viardot – falls notwendig – auch zum Mitwirken an anderen, nicht mit der Royal Italian Opera Covent Garden in Verbindung stehenden Konzerten, die nicht unter die im Vertrag festgelegten Ausnahmen fielen, verpflichten. Viardot erhielt dann, zusätzlich zur regulären Gage von 2500 Pfund, weitere 500 Pfund. Dieser „*article supplémentaire*“ kann als eine Erweiterung des Spielraums des Managers gesehen werden, da die Exklusivrechte an der Sängerin eine Stärkung erfuhren und so gleichzeitig zusätzliche Einnahmen vom Management lukriert werden konnten.

Ähnlich stellte sich die Situation auch im Vertrag der Season 1849 dar²³⁹, der zwar aufgrund der Diskrepanzen zwischen Beale und Webster lediglich von Delafield unterzeichnet wurde, aber ebenfalls ein kombiniertes Engagement für Oper und Konzerte vorsieht. Die Differenzen zum Vertrag der Season 1848 entstehen hauptsächlich durch die Tatsache, dass die Konzerte Viardots im Rahmen einer Tournee durch England und Schottland abgehalten werden sollten²⁴⁰ – diese kam allerdings nie zustande.²⁴¹

238 Vgl. Kapitel 5.3, Opernprozesse.

239 Vgl. Anhang, 11. Dezember 1848 bzw. [BNF, NAF 16278 ff. 6–7].

240 Es ist nicht auszuschließen, dass Beale bei der Organisation der Tournee eine maßgebliche Rolle spielte. Schließlich wurden die Änderungen im Vertrag der Season 1849 von ihm eingearbeitet und unterzeichnet (vgl. Anhang, 10. Juli 1849 bzw. [BNF, NAF 16278 ff. 8–9]).

241 Vgl. Stier, *Viardot-García in Großbritannien*, S. 323–324. Außerdem verpflichtete Beale Viardot kurzfristig für einen Auftritt im August des Jahres beim Liverpool Festival (vgl. Anhang, 30. Juli 1849 bzw. [BNF, NAF 16278 f. 10]).

So wurde nach der standardisierten, die Vertragsparteien identifizierenden Eingangsfloskel die Dauer des Engagements zunächst vom 10. Juli bis 10. September 1849 festgelegt, wobei die Tournee nach Ende der Season im August starten sollte. Artikel 2 legt die Limitierung der wöchentlichen Vorstellungen Viardots in der Royal Italian Opera Covent Garden auf die üblichen drei pro Woche fest. Dieser Passus findet im Übrigen auch auf die Konzerte der Tournee Anwendung. Aufgrund der veränderten Gegebenheiten wird die Einschränkung hier auf maximal ein Konzert pro Tag spezifiziert.

Wie bereits in der Season 1848 verpflichtete sich Viardot bei einem Benefit für das Theater aufzutreten und durch ihren Auftritt die Einnahmen für das Theater zu steigern. Schon die Tatsache, dass derartige Regelungen ab diesem Zeitpunkt keinen Eingang in weitere Verträge zwischen Viardot und der Royal Italian Opera Covent Garden fanden, zeichnet ein Bild der aussichtslosen Lage des gegenwärtigen Managements. Offenbar versprach man sich durch derartige Vorstellungen eine Aufbesserung des eigenen Budgets. Im Endeffekt hatte dies wahrscheinlich nur geringe Auswirkungen auf die reale Budgetsituation, weshalb Gye vermutlich in seinen Sängerverträgen vollständig von derartigen Benefits absah. Die Artikel 4 und 5 zeigen sich gegenüber den Artikeln 3 (Krankheit) und 5 (Konzerte außerhalb des Theaters) auch in ihrer Formulierung vollkommen identisch.

Differenzen lassen sich hingegen im Artikel 6 feststellen, der die Partien Viardots für das besagte Engagement festlegt. So wird hier Viardot das exklusive Recht auf die Partie der Fidès in einer italienischen Adaption von Meyerbeers *Le Prophète* zuerkannt. Meyerbeer hatte diese Partie im Übrigen für die Sängerin konzipiert. Aus diesem Grund eignete sich die Rolle der Fidès in hohem Maße für London, da Viardot hier ihre vokalen und darstellerischen Fähigkeiten im besten Licht präsentieren konnte – vor allem auch deshalb, weil der Charakter der Fidès das Zentrum der Oper repräsentiert.

Zudem fand die Uraufführung des *Prophète* (16. April 1849) während der Pariser Opernsaison desselben Jahres statt – im Übrigen ein enormer Erfolg für Viardot, wodurch sich das Interesse des Londoner Publikums an der Oper steigerte.²⁴² Welchen Einfluss der Erfolg in Kontinentaleuropa schließlich

²⁴² Vgl. u.a. Henry Sutherland Edwards, *The Prima Donna. Her History and Surroundings from*

auf das Publikum der Royal Italian Opera Covent Garden hatte, zeigt auch das Vorwort zum Libretto der englischen Erstaufführung, das einen gewissen Rechtfertigungscharakter in Bezug auf die Aufnahme der Oper in den Spielplan besitzt:

This Opera was first produced at the *Théâtre de l'Opéra*, in Paris, on the 16th of April, and up to the 6th July obtained twenty-five representations, and despite of the cholera and of political events, attracted immense audiences. The triumph of Madame VIARDOT, in the character of *Fidès*, was one of the greatest successes ever known in lyric annals. Although the opera is divided into five acts by SCRIBE, it is, in point of fact only in four, as, in Paris, the curtain did not drop between the First and Second Acts.²⁴³

Neben der panegyrischen Erhöhung Viardots, wird der Charakter einer Rechtfertigung besonders durch die Erwähnung des Nichtfallens des Vorhangs in Paris zwischen erstem und zweitem Akt deutlich. Dies diente hier wohl der Legitimation der vieraktigen Londoner Version, die für das Propagieren einer neuen Werkästhetik im Sinne Gruneisens eine notwendige Voraussetzung bildete. Dass das Londoner Publikum zudem viel mehr an den Sängern als an der Aufführung der Meyerbeer-Oper interessiert war, zeigt der am Ende des Vorworts stehende Überblick über die Arien der Oper, mit Angabe der einzelnen Sänger, um die Orientierung für das Publikum zu erleichtern. Auffällig ist, dass in dieser Übersicht keine Titel von Arien – nicht einmal in italienischer oder englischer Übersetzung – aufscheinen, sondern lediglich allgemeine Bezeichnungen wie „Romance“, „Air“, „Duo“ etc. Daraus wird deutlich, dass dieser Überblick lediglich als Leitfaden durch die Oper diente, um auch kein „Highlight“ zu verpassen.

Neben der *Fidès* gestand man Viardot das exklusive Recht auf die Partie der Valentine in den *Ugonotti*²⁴⁴ zu, die sie bereits 1848 bei der Londoner Erstauf-

the Seventeenth to the Nineteenth Century, Vol. 2, London 1888, S. 124. Für nahezu alle Karrieren von Londoner Sängern bildete ein Erfolg in Kontinentaleuropa die Basis.

243 Giacomo Meyerbeer, *Le Prophète*, Libretto RIO, London 1849, o. S.

244 Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird in diesem Kapitel der in London gebräuchliche Titel der Werke genannt. Dies bringt den Vorteil mit sich, dass bereits bei der Nennung klar wird, ob es sich um die französische Version oder um die italienische Adaption des Werks handelte.

führung erfolgreich an der Royal Italian Opera Covent Garden gegeben hatte. Allerdings verkörperte schließlich nicht Viardot, sondern Giulia Grisi 1849 die Partie der Valentine in nahezu sämtlichen Vorstellungen.²⁴⁵ Als Grund für diese Übernahme wird die späte Anreise Viardots nach London gesehen, wobei die *Ugonotti* vom Publikum bereits sehnsüchtig erwartet wurden, weshalb sich Grisi – nicht ohne Hintergedanken – bereit erklärte, die Partie der Valentine zu übernehmen.²⁴⁶ Die anderen im Vertrag von 1849 festgelegten Partien entsprachen gänzlich denen des Jahres 1848, wodurch die Orientierung des Spielplans an den Sängern erneut bestätigt wird. Vor dem Hintergrund der Season 1848 scheint auch die Erweiterung der Rollen um die Donna Anna in *Don Giovanni*, aufgrund dessen Status' als Londoner Repertoireoper, plausibel. Für die geplante Tournee sollten noch die Opern *Otello* (Desdemona) und *Norma* hinzukommen, die aber ebenfalls zum Repertoire der Sängerin zählten. Wiederum wird – wie schon 1848 – in einem Standardartikel postuliert, dass alle anderen Rollen, trotz des Vorschlags des Managements, zunächst von Viardot akzeptiert werden müssten, bevor sie in den Spielplan aufgenommen werden würden.

Artikel 7, der die Bereitstellung der Kostüme für die Primadonna regelt, entspricht vollkommen Artikel 6 des Kontrakts für die Season 1848. Wiederum erscheint die Festlegung der Gage relativ spät im Vertrag, nämlich in Artikel 8, wobei Viardot für zwei Monate (10. Juli bis 10. September) 1800 Pfund erhalten sollte – die Auszahlung der Gesamtgage erfolgte wieder in Teilbeträgen. Jeweils 450 Pfund erhielt Viardot demzufolge bei Ankunft in London, am 30. Juli, dem Ende der Royal Italian Opera-Season, und am 9. September. Die bei der Tournee anfallenden Reise- und Unterbringungskosten sowie die Verpflegung für Viardot, eine Begleitperson – höchstwahrscheinlich ihr Ehemann Louis Viardot – und ein Dienstmädchen würden zudem vollständig vom Management übernommen. Das bedeutete, auch in Anbetracht lukrativer Konzerte, eine große Belastung für das Budget des Managers.

Schließlich sieht Artikel 9 eine Option auf einen früheren Beginn des Engagements von Viardot vor. Sollte es der Sängerin durch eine Absprache mit der

245 Vgl. Sabine Henze-Döhring (Hg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, Berlin 1999, S. 13.

246 Vgl. John Edmund Cox, *Musical Recollections of the Last Half-Century*, Vol. 2, London 1872, S. 210.

Direktion der Pariser Oper möglich sein, bereits vor dem 10. Juli nach London zu reisen, würde sie die Zeit, um die sie ihr Engagement früher antreten könnte, anteilig auf Basis ihrer Gesamtgage abgegolten bekommen. Diese Option bezog sich wahrscheinlich auf die Proben für die Londoner Erstaufführung des *Prophète*, die in Anbetracht der Unbekanntheit der Oper für sämtliche Sänger und Instrumentalisten, außer Viardot²⁴⁷, vermutlich etwas mehr Zeit erforderten.²⁴⁸ Artikel 10 (höhere Gewalt) und Artikel 11 verfolgen wiederum einen eindeutigen Zweck als Standardartikel, die im Übrigen bereits in dieser Wortfolge identisch mit dem Artikel 8 und dem Zusatzartikel 1 des Vertrags für die Season 1848 sind.

Gleichwohl kam der am Ende des Jahres 1848 hier stipulierte Vertrag nicht wie geplant zustande. Offenbar ergaben sich terminliche Probleme in Bezug auf die geplante Tournee, weshalb Frederick Beale am 10. Juli 1849²⁴⁹ eine Revision des Vertrags von 11. Dezember 1848 anfertigte. Schon dass Beale in diesem Zusammenhang als Vertragspartner auftaucht, obwohl er zu dieser Zeit schon längst nicht mehr in das Management der Royal Italian Opera Covent Garden involviert war, spricht für den zuvor vermuteten Einfluss Beales bei der Organisation der Tournee.²⁵⁰ Auch im Vertrag selbst wird er in diesem Zusammenhang mit „agissant comme administration non-responsible du Théâtre Royal-Italie de Covent-Garden“ tituliert, was als Indiz für die intensive Vernetzung des Managements zu dieser Zeit gelten kann²⁵¹ und auch in der Art der einzelnen Änderungen deutlich wird. Die Tournee selbst wurde nämlich abgesagt und das Engagement somit auf die Zeit zwischen 10. Juli – im Übrigen der Tag des Vertragsabschlusses – und 25. August verkürzt (Artikel 1). Dass aufgrund dieses doch massiven Eingriffs in die vertragliche Grundlage auch die Gage angepasst werden musste, kann

247 Die Besetzung der Londoner Erstaufführung bestand aus Viardot (Fidès), Hayes (Bertha), Mario (Jean de Leyde), Tagliafico (Oberthal), Polonini (Jonas), Mei (Mathisen) und Marini (Zacharie) (vgl. Meyerbeer, *Le prophète*, Libretto 1849).

248 Auf den Aspekt der Proben und die Rolle Viardots soll im weiteren Verlauf des Kapitels noch zurückgekommen werden.

249 Vgl. Anhang, 10. Juli 1849 [BNF, NAF 16278 ff. 8–9].

250 Dass Beale sich zu dieser Zeit intensiv mit der Organisation von Tourneen beschäftigte, zeigt das Engagement Viardots beim Liverpool Festival (vgl. Anhang, 30. Juli 1849 [BNF NAF 16278 f. 10]).

251 Vgl. auch Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 70–71.

als notwendige Konsequenz gesehen werden. So wurde die Gage nun auf Grundlage der zuvor festgelegten Pauschalgage von 1800 Pfund, auf die Viardot laut der Vertragsrevision Anspruch hatte, auf 60 Pfund pro Vorstellung festgelegt.²⁵²

Artikel 3 der Revision verdeutlicht nochmals die exklusive Zuschreibung der Partie der *Fidès* an Viardot, wobei diese unbedingt vor Aufnahme jeglicher anderer Partien von Viardot gesungen werden müsse. Dadurch konnte Viardot sicherstellen, dass sie ihr Debüt in dieser Season in einer für sie komponierten Partie begehen konnte. Tatsächlich ergab sich durch diesen Passus eine Limitation der von Viardot 1849 gesungenen Partien auf die der *Fidès*, die sie insgesamt zwölf Mal – ganz oder nur in Auszügen – verkörperte. Dahinter kann eine gezielte Marketingstrategie vermutet werden, die die Sängerin in eine direkte Verbindung mit dieser Partie brachte und somit einen Maßstab für zukünftige Vorstellungen setzte, was vor allem beim Londoner Publikum die Wirkung nicht verfehlte. Durch diese Vorgehensweise konnte Viardot außerdem garantieren, dass, bei einem Erfolg der Premiere, in den nächsten Jahren weitere Engagements mit der Royal Italian Opera Covent Garden zustande kommen würden – die zu diesem Zeitpunkt bereits erfolgreiche Uraufführung in Paris ließ auch in London einen Erfolg erwarten.

Artikel 4 dient einer in Londoner Sängerverträgen üblichen finanziellen Absicherung der Sängerin. So sollte Viardot die Gage für die ersten fünf Vorstellungen des *Prophète* – insgesamt 300 Pfund – bereits im Voraus ausbezahlt bekommen. Falls eine Aufführung des *Prophète* aus irgendwelchen Gründen scheitern sollte, hätte Viardot trotzdem Anrecht auf die genannte Summe. In Anbetracht des Abschlusszeitpunkts kann dieser Artikel nur als Indiz für die schleppend laufenden Proben interpretiert werden, durch die die Premiere in weiterer Folge, wegen musikalischer Unzulänglichkeiten, gefährdet schien.

In diesem Zusammenhang spricht Stier unter Berufung auf den Briefwechsel zwischen Viardot und Meyerbeer davon, dass Viardot bei den Proben des *Prophète* die Rolle einer „Kappellmeisterin“ und eines Sprachrohrs für Meyerbeer übernommen habe.²⁵³ Besagten Brief, der die Probensituation in London

252 Für die Season 1849 ergaben sich auf Grundlage der von Stier aufgestellten Übersicht über die Auftritte Viardots in England und Irland (vgl. ebda., S. 307–374) schließlich 840 Pfund bei insgesamt 14 Vorstellungen, wobei sie ausschließlich im *Prophète* und den *Ugonotti* auftrat.

253 Vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 44.

zum Inhalt hatte, verfasste Meyerbeer am 21. Juni 1849 an den sich in London befindenden Verleger Louis Brandus.²⁵⁴ Dabei klagt Meyerbeer über die Tatsache, dass „niemand dort von den Dirigirenden das Werk [kenne]. Suchen Sie wenigstens von Beal[e] zu erlangen daß so viel Zeit bleibt daß M^c Viardot ein paar Klavierproben ein paar Orchesterproben, und ein paar Mise en Scène Probe halten kann.“²⁵⁵ Ferner überlegte Meyerbeer im äußersten Notfall selbst nach London zu reisen, um „mit jedem Sänger *einzel*n die Rolle, und mit Costa die Partitur durchzugehen. [...] Nur müßten die Sänger doch schon einigermaßen *die Noten* ihrer Rolle kennen“.²⁵⁶ Offenbar gab es bei den Sängern der Londoner Erstaufführung noch Ende Juni – die Premiere sollte schließlich am 24. Juli stattfinden – erhebliche Probleme mit grundlegenden musikalischen Aspekten, die notwendigerweise die Basis für eine Interpretation des Werks bildeten. Dass diese Probleme überhaupt bestanden, scheint wenig verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Uraufführung des *Prophète* erst am 16. April 1849 in Paris gegeben wurde. Für die Londoner Aufführung musste das Werk allerdings erst mit einem singbaren italienischen Text versehen werden, was vielfach auch musikalische Änderungen nach sich zog. Dementsprechend mussten auf dieser Grundlage erst die Particells der Sänger und die Stimmen des Orchesters wie auch die Dirigierpartitur angefertigt werden.²⁵⁷ Die Zeit von April bis Juli präsentierte sich für dieses Vorhaben als äußerst knapp – schließlich musste die völlig unbekannte Musik zusätzlich noch einstudiert werden. Somit konnte es bei Sängern und Orchester vermutlich nur zu einer defizitären Vorbereitung kommen.

In einem Brief an Costa vom selben Tag, der jenem an Brandus beigelegt war und auch zu dessen Kenntnis gebracht wurde²⁵⁸, betonte Meyerbeer allerdings, dass er eine Anreise in keinem Fall für notwendig erachte:

254 Vgl. Sabine Henze-Döhring (Hg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, u.a. Berlin 1999, S. 11.

255 Stier, *Viardot-Garcia*, S. 44. Stier sieht darin den Beleg dafür, dass Viardot tatsächlich das Orchester dirigierte, was allerdings aus der Quelle nicht explizit ersichtlich ist. Wahrscheinlicher ist hingegen, dass Meyerbeer mehr Proben für die im Zentrum des Stücks stehende Sängerin forderte, von der ein Erfolg in London hauptsächlich abhängig war.

256 Ebda.

257 Vgl. dazu auch Kapitel 6.1.1, Adaptionspraxis französischer Opern.

258 Vgl. *Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, Berlin 1999, S. 12–13.

Je Vous prie donc mon cher Maestro de me faire le plaisir de diriger non seulement les répétitions, mais aussi toutes les représentations du Prophète, car j'ai la plus grande confiance dans votre immense talent & dans vos sentiments personnels de bienveillance pour moi, & je suis sur que sous votre excellente direction la partition du Prophète sera parfaitement bien exécuté à Londres.²⁵⁹

Somit lässt sich eine gewisse Diskrepanz Meyerbeers gegenüber Brandus und Costa bezüglich der Proben erkennen, wobei der Brief an Costa wahrscheinlich die Intention zur Erhöhung des Drucks und zur Beschwichtigung des Musical Directors verfolgte: Vor allem, da von der Royal Italian Opera Covent Garden gegenüber den Abonnenten die Möglichkeit eines Dirigats von Meyerbeer bei der Premiere angekündigt wurde.²⁶⁰ Anscheinend wurde Costa vom Management nicht kundgetan, ob er denn auch die Premiere dirigieren würde, was – so möglicherweise Meyerbeers Befürchtung – Auswirkungen auf die Qualität der Proben haben könnte. Durch diese Affirmation des Komponisten, das Dirigat nicht zu übernehmen, versprach sich Meyerbeer deshalb wohl bessere Probenresultate.

Gleichwohl zeigt dieser Briefwechsel, dass Meyerbeer nicht ausschließlich Informationen von Viardot bekam²⁶¹, sondern auch von anderen Personen, über die er auch Briefe übermitteln konnte. Zudem geht explizit aus diesen Quellen hervor, dass die Sänger massive Probleme mit grundlegenden musikalischen Aspekten der Oper hatten. Genau vor diesem Hintergrund ist daher auch die von

259 Brief von Giacomo Meyerbeer an Michael Costa, 21. Juni 1849, zitiert nach: *Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, S. 13. In Bd. 4 des Meyerbeer-Briefwechsels (vgl. Heinz Becker; Gudrun Becker (Hgg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 4, Berlin 1985, S. 499) findet sich ein weiterer Brief Meyerbeers an Costa, der wahrscheinlich vom 7. Juni 1849 stammt und nicht mit dem aus Bd. 5 identisch ist. Der Inhalt legt allerdings nahe, dass das Datum dieses Briefs vor dem Brief vom 21. Juni liegen muss, da Meyerbeer darin erstmals gegenüber Costa seine Absage in Bezug auf sein Dirigat erwähnt. Im Brief vom 21. Juni echauffiert sich Meyerbeer hingegen lediglich über die fälschliche Ankündigung seines Dirigats im Prospectus. In jedem Fall lässt sich daraus ersehen, dass Meyerbeer über Brandus einen intensiven Kontakt zu Costa pflegte und somit Viardot nicht als ausschließliche Kontaktperson in London gelten kann.

260 Sabine Henze-Döhring (Hg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, Berlin 1998, S. 5.

261 Vgl. u.a. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 46–47.

Stier als Beleg für Viardots Kapellmeistertätigkeit angeführte Quelle zu sehen: „Il faut que j'exépedie cette lettre aujourd'hui, autrement je ne pourrais le faire qu'après Le Prophète, car d'ici là, je ne vois plus un instant de liberté. C'est moi qui dirige toutes les répétitions avec piano et de mise en scène.“²⁶² Dabei belegt dieses Zitat lediglich die wohl nur marginale Mithilfe Viardots bei den Klavierproben und bei szenischen Proben. Ersteres war aufgrund der musikalischen Schwierigkeiten der einzelnen Sänger wohl nicht mehr als eine Einstudierungshilfe, um die musikalischen Mängel der Kollegenschaft zu beheben, die wohl doch erheblich waren. Dies zeigen die kurze Zeitspanne zwischen der Pariser Uraufführung und der Londoner Premiere sowie die Äußerung Meyerbeers. Bei den „mise en scène“-Proben handelte es sich ebenfalls aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um „Inszenierungsproben“²⁶³, sondern lediglich um Hilfestellungen der mit Text und Inhalt ausreichend bekannten Sängerin bei der schauspielerischen Umsetzung. Notwendig waren derartige Proben vor allem durch die Umbesetzung des Jean de Leyde von Jean-Etienne August Massol zu Mario geworden. So ging Meyerbeer noch am 21. Juni davon aus²⁶⁴, dass Massol die Partie des Jean verkörpern sollte. In einem Tagebucheintrag vom 6. Juli finden sich allerdings Stichworte, die Mario als Besetzung des Jean angeben, was Stier dazu verleitet, Viardot in diesem Fall als „Meyerbeers rechtliche Vertretung“²⁶⁵ zu identifizieren. Dabei ist es wahrscheinlicher – vor allem, da Viardot ihre eigenen Verträge nicht selbst unterzeichnete –, dass sie lediglich eine Überbringungsfunktion aufgrund ihrer Kenntnis des Werks hatte, die sicherlich nicht in dem Maße zu tragen kam, in dem sie von Stier propagiert wird. Zudem ist nicht klar, ob es sich bei dem Namen „Viardot“ in Meyerbeers Fragment („Ob nicht Viardot hier bleiben kann um seine Bezahlung und sein Engagement zu verfolgen“²⁶⁶) nicht um den Ehemann Louis Viardot handelte, da ein längerer

262 Zitiert nach: Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 50. Stier übersetzt die „répétitions de piano“ im Übrigen mit „Proben mit Klavier“, was ihre mangelnde Kenntnis der Probenpraxis eines Opernhauses offenbart.

263 Ebda., S. 50, Fn. 69. Inszenierungen im heutigen Sinne, unter Mitwirkung eines Regisseurs, existierten im 19. Jahrhundert nicht.

264 Vgl. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, S. 11.

265 Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 46.

266 Tagebucheintrag von Meyerbeer im Juli 1849 in: Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, S. 20, zitiert nach: Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 46.

Aufenthalt der Sängerin in Paris in Anbetracht der Proben in London nur bedingt sinnvoll gewesen wäre und sie nicht einmal bei ihren eigenen Verträgen die Verhandlungen selbst führte.

Artikel 5 schreibt schließlich eine Auftrittsoption für Viardot in anderen Opern als dem *Prophète* fest, die aber, wie bereits erwähnt, von Viardot nicht wahrgenommen wurde. Zusätzlich wurde die Anzahl der Vorstellungen, an denen die Primadonna mitwirkte, auf wenigstens zehn beschränkt. Wiederum gereichte dies der Sängerin zum Vorteil. Schließlich erwirkte sie dadurch eine garantierte Gage von 600 Pfund, die auch im Falle eines Misserfolges des *Prophète* zur Auszahlung gekommen wäre, wodurch ihre Londoner Season in jedem Fall – zumindest jedoch finanziell – als ein Erfolg bezeichnet werden kann. Dass alle anderen Artikel des Kontrakts von 11. Dezember, abseits der hier stipulierten Änderungen, unverändert bestehen bleiben, legt schließlich Artikel 7 fest, bevor der Vertrag mit der üblichen Standardklausel sein Ende findet.

Der Vertrag der Season 1849 repräsentiert, in Verbindung mit der Revision von 10. Juli 1849, ein anschauliches Zeugnis über die vertragliche Bindung derartiger Engagements. So wurde das ursprüngliche Engagement zwar bereits lange vor Beginn der Season geschlossen, zeigt sich aber – auch was wesentliche Bestandteile wie Gage und Zeitraum betrifft – nicht bindend, sondern bietet im Gegenteil reichlich Raum für Revisionen, die dann auch auf kurze Frist eingearbeitet werden konnten. Die Verträge der Royal Italian Opera Covent Garden für die Seasons 1848 und 1849 verfügten, was die Inhalte betrifft, insgesamt über einen eher geringen Standardisierungsgrad, für den wohl die mangelnde Professionalisierung des Vertragswesens der Royal Italian Opera Covent Garden sowie die instabile personelle Situation des Opernhauses verantwortlich waren. Die den Verträgen zugrunde liegende hohe Informalität stellte daher eine notwendige Voraussetzung für die spezifische Zusammensetzung der Kontrakte dar. Ferner war man bemüht, möglichst kombinierte Vereinbarungen abzuschließen, die über ein bloßes Engagement an der Royal Italian Opera Covent Garden hinausgingen. Die Tourneen und Konzerte hätten somit eine Erweiterung des Exklusivrechts an der Sängerin ermöglicht, was zudem mit finanziellen Mehreinnahmen für das Opernhaus verbunden gewesen wäre. In beiden Fällen blieben derartige Ambitionen allerdings ohne reale Auswirkungen.

Obwohl Frederick Gye 1849 lediglich als Repräsentant Delafields handelte²⁶⁷, verfügt der Vertrag der Season 1850²⁶⁸ über teilweise massive Differenzen zu den Verträgen der Seasons 1848 und 1849, die über die Übernahme der standardisierten Artikel hinausgehen. Auffällig ist vor allem, dass Kernpunkte des Engagements eine prominenter Stellung im Vertrag selbst bekamen. So erscheinen nunmehr die Art des Engagements (Primadonna Assoluta), die Dauer (15. Juni bis 15. August 1850) und vor allem die Gage (1500 Pfund) bereits im ersten Artikel des Vertrags, unmittelbar nach der standardisierten Angabe der Vertragsparteien. In dieselbe Richtung weist auch der zweite Artikel, der eine Verlängerungsmöglichkeit des Engagements bis 28. August vorsieht, die allerdings nur schlagend würde, wenn Gye diese Verlängerung vor dem 1. Juni bekannt gäbe. Für Viardot würde diese verlängerte Season mit 1800 Pfund zu Buche schlagen, was die Sängerin letztlich auch in Anspruch nahm.²⁶⁹

Auch im Hinblick auf die in Artikel 3 festgelegten Partien lassen sich minimale Unterschiede feststellen. Viardot sollte wiederum die Partien der Fidès im *Prophète*, der Rachel in *La Juive*, der Adina in *L'Elisir d'Amore* verkörpern sowie auch in Beethovens *Fidelio* und Glucks *Iphigénie en Tauride* singen, falls diese Werke überhaupt aufgeführt würden. Diese Formulierung bezieht sich in ihrer Wortwahl vornehmlich auf *Fidelio* und *Iphigénie*, da beide Opern ohne Spezifizierung der Partie und lediglich mit ihrem Werktitel in den Vertrag aufgenommen wurden. Beim *Prophète* und der *Juive* – die im Übrigen in London unter dem Titel *L'Ebrea* aufgeführt wurde – wird die Identifikation der Sängerin mit den jeweiligen Rollen deutlich, was sich auch in der Retrospektive anhand der tatsächlich zustandekommenen Aufführungen der Season 1850 ersehen lässt. Viardot setzte nämlich den Schwerpunkt der Season auf ihre Paradedarie, Fidès, mit insgesamt zwölf Vorstellungen. Die Rachel verkörperte sie fünf Mal und die Adina lediglich zwei Mal – dies zeichnet ein eindeutiges Bild in Bezug auf die strategische Ausrichtung der Primadonna. Die übrige Besetzung des *Prophète* und der *Juive* bestand wenig überraschend – bis auf Mario – nicht aus den an der Royal Italian Opera Covent Garden aktiven Mitgliedern der „vieille

267 Dieser Sachverhalt geht allerdings nicht, wie in den Verträgen seiner Vorgänger, explizit aus dem Vertrag hervor.

268 Vgl. Anhang, 15. November 1849 [BNE, NAF 16278 ff. 11–12].

269 Vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 326.

garde“, wie Grisi oder Tamburini. Letztere traten vornehmlich in Werken des originär „italienischen“ Repertoires, wie *Norma* oder *Don Giovanni* auf.²⁷⁰ Damit wird deutlich, dass die Positionierungsentscheidung Viardots auch auf die hohe Dichte an Primedonne an der Royal Italian Opera Covent Garden²⁷¹ zurückzuführen ist. Es war folglich nicht anders möglich, als einer Sängerin jeweils ein Exklusivrecht auf bestimmte Rollen einzuräumen und sie dementsprechend auch als „italienische“ oder „französische“ Primadonna für das Publikum zu etikettieren.

Besonders deutlich wird dieser Aspekt in einem Passus des Artikels 3 in Bezug auf *L'elisir d'amore*, die einzige „italienische“ Oper in dieser Liste. Hier wird festgeschrieben, dass Viardot diese nur singen müsse, wenn sie vor ihrer Ankunft noch nicht aufgeführt worden wäre, oder die Sängerin, die die Rolle zuerst gesungen hatte, die Royal Italian Opera Covent Garden bereits verlassen hätte. Dies impliziert, dass es den Primedonne und somit auch Viardot in jedem Fall um Exklusivrechte an einzelnen Partien ging, was sich letztlich im Spielplan der Royal Italian Opera Covent Garden manifestierte. Besonders offen zur Schau getragen wurde die Rivalität zwischen Viardot und Grisi, wobei letztere nicht davor zurückschreckte, ihren Lebensgefährten Mario für ihre Zwecke zu manipulieren, wie Cox beschreibt:

With every fresh presentation the enthusiasm respecting *Les Huguenots* increased; and in like proportion grew the jealousy which was raised against the heroine, only to display itself soon afterwards [...] in a most contemptible form, that happily was defeated. The occasion was Madame Viardot's benefit, when *Les Huguenots* was, naturally enough, put up for representation. On the morning of that day Madame Viardot was waited upon by a gentleman of great influence in the theatre who had to convey to her intelligence that Mario was too ill to sing at night, but that under such untoward circumstances Madame Grisi would play the *Norma for her*, if that opera were substituted. Whilst requesting that Madame Grisi might be cordially thanked for her

²⁷⁰ Vgl. *The Musical World* 25 (1851), u.a. S. 236, 396 und 476. Viardot hatte im Vorjahr zudem die Valentine in den *Ugonotti* an Grisi abtreten müssen, die letztere in weiterer Folge aber nicht mehr aufgab (vgl. Cox, *Musical Recollections of the Last Half-Century*, Vol. 2, S. 210).

²⁷¹ Neben Viardot waren unter anderem Castellan und Grisi engagiert (vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 357).

courtesy and friendly feeling, Madame Viardot inquired whether the costumes were ready for each opera, and being assured that they were, she added, 'Do you not know that Roger is still in town! I will ask him to play Raoul; but if he cannot do so, let *Norma* be given; *only I shall play Norma!*'.²⁷²

Artikel 3 schließt wiederum mit dem Standardpassus bezüglich der Auswahl weiterer Rollen, welche die Autorisierung der Sängerin benötigen würden. Artikel 4 erweitert das Engagement auf das Auftreten in Konzerten des Theaters, wobei Viardot nicht mehr als drei Mal pro Woche singen dürfe. Wie bereits erwähnt, blieb dieser Passus, ungeachtet der Standardklauseln, als einziger in sämtlichen Verträgen Viardots unverändert bestehen. Zudem wird das Auftrittsrecht der Sängerin in Konzerten außerhalb des Theaters und ohne Erlaubnis des Managers vehement beschränkt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass diese Passage in den Verträgen der Seasons 1848 und 1849 weitaus detaillierter ausformuliert wurde. Im Vertrag der Season 1850 bilden zwar ebenfalls „concerts particuliers“ die einzige Ausnahme, werden aber nicht näher definiert, was die rechtliche Grundlage dieses Passus erheblich schwächt. Nichtsdestotrotz kann daraus keine Verschärfung des Auftrittsverbots abgeleitet werden. So fehlt beispielsweise ebenso der standardisierte Schlussartikel, der das Verhalten im Falle eines Verstoßes gegen die Vereinbarungen regelt. Vielmehr kann dies lediglich als eine Ungenauigkeit der Formulierung bezeichnet werden, die wahrscheinlich de facto ohne Konsequenzen blieb.²⁷³

Artikel 5 (unentgeltliches Zurverfügungstellen von Kostümen) entspricht inhaltlich und auch von der Formulierung her vollkommen den Standardartikeln in Bezug auf dieses Thema der Verträge aus den Vorjahren. Artikel 6 hingegen kann im Gegensatz dazu als eine neue Kreation betrachtet werden und ist wohl auf die prekäre finanzielle Situation der Royal Italian Opera Covent Garden zurückzuführen, die 1849 schließlich zum endgültigen Rücktritt Delafields aus dem Management führen sollte. So müsste die Gage Viardots ausschließlich aus der „casse du théâtre“, nämlich den Einnahmen, bezahlt werden²⁷⁴, wodurch der

²⁷² Cox, *Musical Recollections*, Vol. 2, S. 207–208.

²⁷³ Dies erweist sich insofern als stichhaltig, als diese Formulierung bzw. detailliertere Definitionen auch in den weiteren Verträgen Gyes vorhanden sind.

²⁷⁴ Vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 74.

tatsächliche Erhalt der Summe garantiert werden konnte. Die finanziell schwierige Situation des Theaters war durch den Prozess gegen Delafield öffentlich bekannt.²⁷⁵ Einen Anteil Viardots am Management des Theaters konstruieren zu wollen, ist daher vor diesem Hintergrund nicht haltbar.²⁷⁶ Bei einem Vergleich mit den Gagen der Primedonna der Royal Italian Opera Covent Garden, wie Giulia Grisi und Jeanne Castellan, wird außerdem deutlich, dass Viardot immer noch über maßgeblich höhere Bezüge als die anderen Sängerinnen verfügte.²⁷⁷ Wenn Viardot reales Interesse an einem auch erfolgreichen finanziellen Weiterbestehen der Royal Italian Opera Covent Garden gehabt hätte, dann hätte sie zumindest ihre Gage auf das Niveau der anderen Sängerinnen angeglichen – in diesem Zusammenhang ergibt sich allerdings vielmehr das Bild einer typischen Primadonna, die vordergründig ob der Aussicht auf lukrative Londoner Gagen ihre Engagements mit dem Manager der Royal Italian Opera Covent Garden abschloss. Dass eine derartig hohe Gage überhaupt an Viardot ausbezahlt wurde, lag sicherlich an der hohen Publikumswirksamkeit der Sängerin, für die Gye im Übrigen, wie der Ort der Vertragsunterzeichnung nahelegt, nicht einmal eine Reise nach Paris scheute.²⁷⁸ Schließlich musste er die Möglichkeit bedenken, dass Lumley, nach dem Rücktritt Jenny Linds von der Opernbühne 1849, eventuell ebenfalls intendierte, Viardot ein lukratives Angebot zu machen.²⁷⁹

Im Gegensatz zum Kontrakt der Season 1850, der bereits im November 1849 unterzeichnet wurde, zeigt sich der Vertrag der Season 1851²⁸⁰ mit seiner Unterzeichnung im Februar desselben Jahres als kurzfristiger und auch wesentlich standardisierter. So entsprechen sowohl die groben Inhalte der einzelnen Artikel wie auch ihre Nummerierung vollkommen denen des Vertrags von Gye für 1850 – lediglich die Details des Engagements wurden angepasst.

275 Vgl. u.a. *The Jurist* 14 (1851), Part 1, S. 216.

276 Vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 73.

277 Vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 357. Grisi erhielt 1850 demzufolge 560 Pfund p. m. und Castellan nur 200 Pfund p. m., wogegen sich Viardots Engagement auf 750 Pfund p. m. belief.

278 Die Kontrakte der Seasons 1851, 1854 und 1855 wurden ebenfalls in Paris unterzeichnet (vgl. Anhang).

279 Lumley hatte als vergleichbare Prima Donna 1850 lediglich Henriette Sontag aufzubieten (vgl. Henry Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, S. 111).

280 Vgl. Anhang, 28. Februar 1851 bzw. [BNF, NAF 16278 ff. 13–14].

In diesem Sinne sollte das Engagement Viardots als Primadonna Assoluta vom 10. Juni bis 10. August 1851 dauern, wobei sie dafür eine Gage von 1000 Pfund erhielt. Neu ist hier gegenüber der Season 1850 das Anführen der genauen Auszahlungsmodalitäten der Gage und zwar zu vier gleichen Teilen von jeweils 250 Pfund, bei der Ankunft Viardots am 10. Juni in London, am 30. Juni, am 20. Juli und am 10. August (Artikel 1).

Wie bereits 1850 verfügte Gye auch dieses Mal über eine Verlängerungsoption bis 25. August, wofür Viardot nochmals 200 Pfund bekäme, die am 24. August ausgezahlt werden müssten (Artikel 2). Anhand der detaillierten Konzeption dieses Artikels und der damit verbundenen Konkretisierung lässt sich eine deutliche Hinwendung zu einer Verbesserung der Zuverlässigkeit der vertraglichen Grundlage erkennen, die Gye in seinen Verträgen offensichtlich anstrebte.

Differenzen zu 1850 lassen sich auch in den in Artikel 3 festgelegten Rollen feststellen. Neben den gewohnten Partien der Fidès und der Rachel kam noch die der Amina in Bellinis *La Sonnambula* hinzu – wiederum unter der Prämisse, dass die genannten Opern überhaupt gespielt werden würden. Zudem hatte Viardot entweder auf die Partie der Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), oder der Adina (*L'Elisir d'Amore*) ein Exklusivrecht.²⁸¹ Exklusiv war auch Viardots Anspruch auf die Rolle der Sapho in Gounods gleichnamiger Oper, die im selben Jahr in Paris zur Uraufführung (14. April) kommen und im Anschluss daran auch ihre Londoner Premiere feiern sollte. Für das Season-Debüt Viardots kamen ferner nur die Partie der Sapho oder die der Fidès in Frage, wobei schließlich – wohl wiederum wegen Verzögerungen in der Probenarbeit – Viardot als Fidès ihr Season-Debüt gab. Gounods *Sapho* sollte sich allerdings in London als nur wenig beliebt herausstellen, was Chorley am konservativen Geschmack des Publikums festmacht, das anstelle neuer Werke eben den *Don Giovanni* präferierte, wogegen er selbst *Sapho* als die „best first opera ever written by a

281 Tatsächlich sang sie 1852 an der Royal Italian Opera Covent Garden weder die Rosina noch die Adina, sondern ausschließlich die Fidès und die Sapho (vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 326–329). Dafür kam aber die Papagena in *Il Flauto Magico* hinzu, die vertraglich zwar nicht explizit festgelegt, aber durch die standardisierte Formulierung bezüglich zusätzlicher Rollen am Ende des Artikels 3 festgeschrieben war. Weiteren Einfluss auf die Aufführung der *Flauto Magico* hatte sicherlich, dass die erste Vorstellung der Oper auf Wunsch Queen Victorias angesetzt wurde (vgl. Stier, ebda., S. 327).

composer – Beethoven's *Fidelio* (his first and last) excepted²⁸² bezeichnet. Neue Werke von noch unbekanntem Komponisten trafen folglich auch unter Aufbietung einer prominenten Sängerin wie Viardot nicht unbedingt den Nerv des Londoner Publikums.²⁸³ Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass *Sapho* auf dem Spielplan der nächsten Season fehlte.

Artikel 4 (Konzerte) und 5 (Kostüme) zeigen sich gänzlich identisch zum Vertrag des Vorjahres – erst in Artikel 6 kommt es zu einer weiteren wesentlichen Differenz, die wiederum Einblicke in die ökonomische Situation der Royal Italian Opera Covent Garden ermöglicht. Während Artikel 6 im Vertrag der Season 1850 ein Lukrieren der Gage aus den Theatereinnahmen vorsah, verschwindet dieser Passus nunmehr aus dem Artikel. Nun dient der Artikel zur Sicherung eines Exklusivitätsrechts an der Sängerin im Folgejahr 1852 – im Übrigen mit denselben Konditionen –, wobei der Ort ihres Auftritts, durch das Nennen der Royal Italian Opera Covent Garden, des Her Majesty's Theatre oder des Theatre Royal Drury Lane, vollkommen offen bleibt. Somit lässt sich einerseits eine langfristige Planung Gyes erkennen sowie andererseits ein Rückschluss auf seine Pläne ziehen. Gye machte nämlich gerade in diesem Jahr Avancen gegenüber Lumley zur Etablierung einer Management-Kooperation.²⁸⁴ Das Ende des Vertrags bildet schließlich der im Vertrag des Vorjahres fehlende Standardartikel.

Für die Season 1852 kam kein Engagement zwischen Gye und Viardot zustande, wiewohl ein Revisionskontrakt vom 27. Februar 1852²⁸⁵ nahelegt, dass ursprünglich ein solches existierte. Wie aus dieser Revision hervorgeht, hatte Viardot erhebliche Zweifel, ob sie ihr Engagement überhaupt erfüllen könnte. Verantwortlich dafür mag die in der Season 1851 ausbezahlte Gage gewesen sein, die sich gegenüber der der Season 1850 deutlich reduziert hatte. Wenn man Artikel 6 des Vertrags von 1851 Glauben schenkt, dann hätte Viardot 1852

282 Vgl. Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, S. 151–152.

283 Selbst die Uraufführung der Oper in Paris kann nicht als Erfolg bezeichnet werden (vgl. u.a. die Kritik vom 20. April 1851 in der *Revue et gazette musicale* 18 (1851), S. 21 und in der *Rheinischen Musik-Zeitung* 1 (1851), S. 385). Dadurch ergaben sich schlechte Voraussetzungen für einen Erfolg in London.

284 Vgl. Kapitel 2, Opernlandschaft.

285 Vgl. Anhang bzw. [BNF, NAF 16278 f. 16].

auch eine ähnlich geringe Gage erwarten müssen, was wahrscheinlich nicht ihren Vorstellungen entsprach. Zudem stand 1852 alles im Zeichen des Prozesses von Benjamin Lumley und Johanna Wagner²⁸⁶, was – bei einem tatsächlichen Zustandekommen eines Engagements mit Wagner – erhebliche Zugeständnisse erfordert hätte und somit eine Gagenerhöhung für Viardot außerhalb der Möglichkeiten gebracht hätte. Da Johanna Wagner zudem ein ähnliches Repertoire wie Viardot pflegte²⁸⁷, hätte dies unweigerlich zu Differenzen zwischen den Sängerinnen geführt, da Viardot ihr Exklusivrecht nicht mehr in der Art und Weise durchsetzen hätte können, in der sie es gewohnt war. Gye hatte Wagner ferner – aufgrund ihres Engagements mit Lumley – Zugeständnisse in jeglicher Hinsicht gemacht, die er nun nicht mehr zu Gunsten Viardots hätte widerrufen können.²⁸⁸

Trotzdem versuchte er, vor diesem für ein Engagement eher ungünstigen Hintergrund, Viardot zum Auftreten an der Royal Italian Opera Covent Garden zu bewegen. So reduzierte er zwar die Dauer des Engagements auf einen Monat (wahlweise vom 15./20. Juli bis 15./20. August) bei einer Gage von 500 Pfund und ermöglichte Viardot damit einen flexiblen Beginn ihres Engagements. Letztlich blieben diese Bemühungen aber unbelohnt. Obwohl Viardot während dieser Periode über keine aufrechte Verpflichtung in England verfügte, weigerte sich die Sängerin, das Engagement unter den zuvor erläuterten Prämissen anzunehmen.²⁸⁹

Nachdem 1853 kein Engagement zwischen Gye und Viardot abgeschlossen worden war – die Sängerin unternahm stattdessen eine rege Konzerttätigkeit in England –, ließ sich erst 1854 wieder ein vertraglicher Konsens finden.²⁹⁰ Wiederum geschah die Vertragsunterzeichnung für die Season 1854 erst relativ kurzfristig, nämlich im März desselben Jahres, und auch die Formulierung des Vertrags selbst passierte außerhalb des bisher von Gye festgelegten Rahmens.

286 Vgl. Kapitel 5.3, Opernprozesse.

287 Darunter unter anderem die *Fidès* (*Le Prophète*) und der *Romeo* (*I Capuleti e i Montecchi*) (vgl. *Neue Zeitschrift für Musik* 42–43 (1855), S.85).

288 Vgl. u.a. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 80 und Kapitel 5.3, Opernprozesse.

289 Vgl. ebda., S. 329. Ein Engagement am Her Majesty's Theatre kam aufgrund der finanziellen Probleme Lumleys nicht in Frage (vgl. u.a. Kapitel 5.3, Opernprozesse).

290 Vgl. Anhang, 15. März 1854 bzw. [BNE, NAF 16278 f. 17].

Dies war der Tatsache geschuldet, dass Louis Viardot für diese Season keine Pauschalgage ausgehandelt hatte, sondern 60 Pfund pro Abend ausbezahlt bekommen wollte. Gye hingegen hatte anfangs, wohl aufgrund der besseren Kalkulierbarkeit im Budget, eine Pauschalgage von 1000 Pfund, oder 1300 Pfund vom 2. Mai bis zum Ende der Season, angesetzt, womit Louis Viardot aber nicht zufrieden war.²⁹¹ Für die Sängerin ergab sich bei einer abendlichen Bezahlung der Vorteil, dass sie an keine fixen Daten gebunden war, was ihr, laut den Angaben ihres Mannes, aufgrund ihrer angeschlagenen physischen Verfassung nicht möglich war.²⁹² Um aber dennoch nicht auf lukrative Einnahmen verzichten zu müssen, wurde festgelegt, dass Viardot mindestens sechs Vorstellungen pro Monat zugesichert bekäme, was bei dem im Vertrag angenommenen frühesten Antrittsdatum, dem 1. Juni, eine maximale Gage von 1080 Pfund zur Folge gehabt hätte.²⁹³ Wenn Gye diese Anzahl an Vorstellungen nicht bewerkstelligen könnte, würde Viardot einerseits für sechs Vorstellungen bezahlt werden, auch wenn diese nicht gegeben werden könnten. Andererseits müsste Viardot aber auch diejenigen Vorstellungen nachholen, die durch ihr Verschulden ausgeblieben waren, ohne dafür extra bezahlt zu werden.

Artikel 3, der die Einschränkung der Auftritte bei Konzerten regelt, erfährt in diesem Vertrag eine detaillierte Ausführung. So werden einerseits die „concerts particuliers et gratuits“ näher durch die Inexistenz von Karteneinnahmen charakterisiert und andererseits die Konzerte der Philharmonic Society unter den Ausnahmen angeführt.

Exklusivrechte machte Viardot in der Season 1854 für die Rosina im *Barbiere di Siviglia*, als Partie ihres Season-Debüts, und selbstverständlich für die Fidès geltend, die wiederum den Schwerpunkt ihrer Auftritte bilden sollte. Ihr Debüt gab Viardot allerdings nicht als Rosina, sondern als Corilla in Francesco Gneccos *La prova d'un opera seria*.²⁹⁴ Diese Metaoper hatte sich, wie *Don Giovanni*, als ein fester Bestandteil der Londoner Spielpläne etabliert. Gerade in Bezug auf

291 Vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 81.

292 Vgl. ebda.

293 Diese Annahme basiert auf jeweils sechs Vorstellungen in den Monaten Juni, Juli und August. Tatsächlich waren es, der Übersicht von Stier zufolge, wohl nur an die 960 Pfund bei 16 Vorstellungen (Konzerte inklusive).

294 Vgl. ebda., S. 335.

diese „Repertoireopern“ kam es folglich immer wieder zu Abweichungen. Der Rest des Vertrags entspricht wiederum Gyes Standardkontrakt, ohne jedoch die Wiederaufnahme eines Engagements für die Season 1855 anzudeuten, wie dies in den Verträgen Gyes der 1860er-Jahre üblich war.²⁹⁵ Es kann vermutet werden, dass dies aufgrund des Bankrotts des Her Majesty's Theatre gegen Ende der Season 1852 nicht notwendig gewesen war, da die Royal Italian Opera Covent Garden dadurch keine Konkurrenz mehr zu befürchten hatte.

Der Kontrakt Gyes mit Viardot für 1855²⁹⁶ kann wiederum als eine völlig individuelle Vereinbarung gesehen werden. Diese Tatsache ist nun allerdings auf das Abhalten einer von Gye veranstalteten Tournee zurückzuführen und nicht auf die Extravaganzen des Ehepaares Viardots.

So legt Artikel 1 ein Engagement als „première cantatrice mezzo-soprano“ für die Periode vom 24. April bis 24. Juli fest, wobei der Terminus „mezzo-soprano“ hier nicht als synonym mit dem heutigen Terminus gelten kann.²⁹⁷ Die Gage belief sich insgesamt auf 1200 Pfund, was in Anbetracht der anfänglichen Gagen Viardots in London als eine erhebliche Reduktion ihrer Bezüge gelten kann.²⁹⁸ Zu den in Artikel 3 festgelegten üblichen Partien der Fidès, Rosina und Desdemona, kam noch die der Azucena in der englischen Erstaufführung von Verdis *Il Trovatore* sowie die der Valentine in den *Ugonotti* – allerdings nur, falls Grisi in dieser Season nicht an der Royal Italian Opera Covent Garden engagiert wäre. Schließlich hatte Grisi 1854 – erstmalig – mit einer Reihe von „Farewell-Performances“ ihren Rücktritt von der Opernbühne erklärt²⁹⁹, der sich allerdings nicht als endgültig herausstellen sollte. Zudem übte sie in der Rolle der Valentine, gemeinsam mit Mario als Raoul, auf das Londoner Publikum eine ungeheure Anziehungskraft aus, weswegen Viardot bei einer eventuellen Rückkehr Grisis die Rolle der Valentine an die italienische Sopranistin hätte

295 Vgl. Kapitel 5.5, Vertrag Mario.

296 Vgl. Anhang bzw. [BNE, NAF 16278 ff. 18–19].

297 Dieser ist lediglich als ein Indiz der stimmlichen Qualität zu sehen. Viel entscheidender ist in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „première cantatrice“, da sie einen hierarchischen Status implizierte (vgl. u.a. John Rosselli, *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1992, S. 168).

298 Angeblich war Viardots Beliebtheit beim Publikum gefallen (vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 82).

299 Vgl. *The Musical World* 32 (1854), S. 531 und Kapitel 5.5, Vertrag Mario.

abtreten müssen³⁰⁰ – zu diesem Zugeständnis kam es dann auch tatsächlich.³⁰¹ Die Popularität der Primadonna begann offenkundig zu schwinden.

Aus der Betrachtung der Season 1855 wird ferner deutlich, dass sich Viardot, wie schon in den vergangenen Seasons, vornehmlich auf eine Partie konzentrierte. In diesem Fall war das aber nicht die der Fidès, sondern jene der Azucena im *Trovatore*. Daran lässt sich ersehen, dass Viardot, aufgrund des mittlerweile rückläufigen Erfolgs des *Prophète*, versuchte in anderen, „neuen“ Werken zu reüssieren. Gerade in diesem Zusammenhang lässt sich eine Parallele zu Viardots Mitwirkung an den drei anderen Londoner Erstaufführungen, *Les Huguenots* (1848), *Le Prophète* (1849) und *Sapho* (1851), erkennen. So sang Viardot vor der Londoner Erstaufführung 1855 im selben Jahr die Azucena bereits erfolgreich in Paris³⁰² – was lag also näher, als mit dieser Rolle auch in London zu reüssieren?

Nach dem standardisierten Ende des Artikels 3 (Aufnahme weiterer Rollen) und den ebenso standardisierten Artikeln 4 (Konzerte) und 5 (Kostüme) offerierte Gye Viardot in Artikel 6 wiederum die Verlängerungsmöglichkeit ihres Engagements: und zwar vom 24. Juli bis zum Ende der Season 1855.³⁰³ Für die Verlängerung bekäme sie eine zusätzliche Gage von 400 Pfund pro Monat. Die Ausdehnung der Season geschah nicht ohne Grund. Tatsächlich plante Fre-

300 Vgl. Emile Mario Vacano, *Die Coulissenwelt ohne Lampenlicht. Theater Plaudereien*, Bd. 1, zweiter unveränderter Abdruck, Berlin 1860, S. 5. Selbst Heinrich Heine konnte sich dem Charme Marios und Grisis auf der Opernbühne nicht entziehen: „Welche Wonne, wenn Mario singt und in den Augen der Grisi die Töne des geliebten Sprossers sich gleichsam abspiegeln wie ein sichtbares Echo! Welche Lust, wenn die Grisi singt und in ihrer Stimme der zärtliche Blick und das beglückte Lächeln des Mario melodisch wiederhallt! Es ist ein liebliches Paar, und der persische Dichter, der die Nachtigall die Rose unter den Vögeln und die Rose wieder die Nachtigall unter den Blumen genannt hat, würde hier erst recht in ein Imbrogljo geraten, denn jene beiden, Mario und Grisi, sind nicht bloß durch Gesang, sondern auch durch Schönheit ausgezeichnet“ (Gottfried Wilhelm Becker (Hg.), *Heinrich Heine's Sämtliche Werke*, Bd. 6/2, Philadelphia 1865, S. 451).

301 Vgl. *The Musical World* 33 (1855), S. 519.

302 Vgl. Ausgabe vom 4. März 1855, *Revue et gazette musicale de Paris* (1855), S. 70. Dass Francesco Graziani 1855 ebenfalls in Paris den Conte di Luna verkörperte, könnte für die Aufführung des Werkes in London ein Vorteil gewesen sein. Unbekannt waren ihre jeweiligen Partien hingegen nur für Tamberlik als Manrico und Ney als Leonora (vgl. *The Musical World* 33 (1855), S. 293).

303 Ursprünglich war lediglich eine Verlängerung bis 13. August vorgesehen (vgl. Anhang, 19. März 1855).

derick Gye eine Tournee mit Viardot und anderen Sängern der Royal Italian Opera Covent Garden, um in Theatern anderer englischer Städte italienische Opernaufführungen zu geben. Dabei erhoffte man sich durch die Produktion von Werken³⁰⁴, die bereits in London Erfolge gefeiert hatten, lukrative Mehreinnahmen zu erringen.³⁰⁵ Die Planung dieser Tournee erforderte von Gye eine weitreichende terminliche Koordination, da Viardot bereits Ende August beim Birmingham Festival engagiert war (Artikel 7). Aufgrund dieses Engagements mussten die Opernaufführungen der Tournee rund um das Festival organisiert werden, was schließlich dazu führte, dass Viardot unmittelbar vor (am 27. August) sowie direkt nach dem Festival (am 31. August) jeweils Vorstellungen an der Royal Italian Opera Covent Garden gab.³⁰⁶ Aus Artikel 8 geht zudem hervor, dass der Antritt der Tournee bei Unterzeichnung des Vertrags keineswegs fixiert war. So wird bei näherer Betrachtung des Vertrags klar, dass Artikel 6, der die Dauer der Verlängerung festschreibt, erst nach dem Artikel 8, der nochmals die Tournee und ihre Dauer aufgreift, adaptiert wurde. Falls die Änderung bereits von Beginn an festgestanden hätte, wäre Artikel 8 redundant gewesen.³⁰⁷

Zudem dürfte das gesamte Engagement Viardots nicht länger als bis zum 10. September dauern, wobei Gye sämtliche Transport-, Verpflegungs- und Unterkunfts-kosten für Viardot, eine Begleitperson und das Hausmädchen über-nähme. Ein weiterer Punkt des Artikels schränkt die Rollen ein, die Viardot auch schon in der regulären Season der Royal Italian Opera Covent Garden verkörperte. Diese bereits bekannten Partien waren einerseits für die Sängerin mit keinem großen Mehraufwand für die Einstudierung verbunden und andererseits auch vom Publikum in den Provinzen explizit gewünscht. Schließlich war es dem dortigen Publikum ein Anliegen, in dieser Art und Weise an der „fashionable“ italienischen Opernseason Londons teilnehmen zu können, ohne eine Reise in die Hauptstadt auf sich nehmen zu müssen. Dementsprechend

304 In Liverpool und Manchester standen in diesem Sinne u.a. neben *Don Giovanni* noch der *Barbiere di Siviglia* und *Il Trovatore* am Programm (vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 344–345).

305 Vgl. Beale, *The Enterprising Impresario*, London 1867, S. 103.

306 Vgl. Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 345–346.

307 Dies lässt sich im Übrigen auch an der in diesem Artikel nochmals vermerkten Gage von 400 Pfund erkennen.

waren die Manager der Provinztheater bereit, für den Auftritt der Londoner italienischen Kompanie enorme Summen zu zahlen, was sich schließlich für die Londoner Opernmanager, auch im Hinblick auf die hohen Ausgaben für die Reise- und Unterbringungskosten, rechnete.³⁰⁸

Die Verträge Gyes zeigen wesentliche Differenzen im Vergleich zu denen seiner Vorgänger in den Eröffnungsjahren des Her Majesty's Theatre auf. So versuchte er, soweit dies nicht durch außerplanmäßige Ereignisse verhindert wurde, die Formulierung der Engagements weitgehend standardisiert zu gestalten. Eine vollkommene Standardisierung war aufgrund der sich kontinuierlich ändernden äußeren Situation allerdings schwer möglich. Dies mündete in eine Kompromisslösung, wie sie in den Verträgen der Jahre 1854 und 1855 zu sehen ist. Dieser Aspekt impliziert wiederum eine hohe Informalität der vertraglichen Grundlage, von der im Falle des Falles ohne große Probleme abgewichen werden konnte. Auffallend ist ferner, dass sich der Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung immer weiter in Richtung Eröffnung der Season verschob. Langfristige Engagements hatten zwar auf den ersten Blick den Vorteil, dass sie das Engagement der Sängerin zunächst sicherten, dennoch musste das Engagement aufgrund des langen Zeitraums unter Umständen mehrmals revidiert werden. Maßgeblich mag für die Hinwendung zur kurzen Frist womöglich das expandierende Eisenbahnsystem Englands gewesen sein, das das Reisen innerhalb Englands wesentlich erleichterte und somit auch von großer Bedeutung für die Tournen italienischer Kompanien durch die englischen Provinzen war.³⁰⁹

Als eine weitere wesentliche Gemeinsamkeit sämtlicher Verträge der Royal Italian Opera Covent Garden und gleichzeitig als ein eklatanter Unterschied zu den Verträgen Pierre François Laportes ist das Fehlen einer detaillierten vertraglichen Festlegung von Benefits zu identifizieren. Diese Benefits stellten zwar eine Möglichkeit zur Aufbesserung der Einnahmen der Sänger dar, brachten allerdings den Opernmanager in die Situation der Nichtkalkulierbarkeit seiner Ausgaben.³¹⁰ Dass ein derartiger Passus in den Verträgen der Royal Italian Opera Covent Garden gänzlich fehlt, kann als ein Umdenken in der Geschäftspolitik

308 Vgl. Beale, *The Enterprising Impresario*, S. 103.

309 Vgl. ebda.

310 Vgl. Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

der Londoner Opernhäuser interpretiert werden, die somit auf eine marginal solidere finanzielle Grundlage gebracht wurden. Zudem zeigen sich die Verträge der Royal Italian Opera Covent Garden gegenüber den Verträgen Laportes in ihrer Anlage kürzer und verfügen über nahezu keine detaillierten Strafrege-lungen im Falle eines Nichterfüllens von bestimmten Vertragsbestandteilen. Es kann daher vermutet werden, dass sich die alltägliche Praxis in den Londoner Opernhäusern insoweit stabilisiert hatte, dass derartig ausufernde Regelungen, die letztlich ohnehin nicht exekutiert wurden, nicht mehr notwendig waren.

Nach wie vor bestimmten die Sänger in einem hohen Maße die vertragliche Grundgestalt. Dies wird vor allem anhand der Schwerpunktsetzungen Viardots in Bezug auf die einzelnen Rollen deutlich. Nicht der Manager bestimmte die Gestaltung des Spielplans, sondern, wie bereits seit Beginn des Jahrhunderts üblich, die Primadonna. Wie am Beispiel Viardots zu ersehen ist, beschränkte sich die Sängerin während einer Season lediglich auf eine kleine Anzahl von Partien, die sie schließlich – wenn es sich nicht, wie bei *Sapho*, um einen Misserfolg handelte – über einen langen Zeitraum beibehielt. Bei der Auswahl der Partien wurden von Viardot vor allem jene bevorzugt, mit denen sie in Kontinentaleuropa bereits Erfolge gefeiert oder die sie erst kürzlich einstudiert hatte. Dabei stand für Viardot wahrscheinlich nicht ausschließlich das hehre Ziel im Vordergrund, die Werke französischer Komponisten, wie Meyerbeer oder Gounod, beim englischen Publikum bekannt zu machen und jegliches persönliche Interesse in den Hintergrund zu stellen. Es muss im Gegenteil bedacht werden, dass sie sowohl mit der *Fidès* als auch mit der *Sapho* auf zwei Partien zurückgreifen konnte, die ideal auf ihre vokalen Charakteristika und Erfordernisse abgestimmt waren, was für eine Sängerin keinen unbeträchtlichen Vorteil darstellte.

Dennoch muss in diesem Zusammenhang auch festgehalten werden, dass Meyerbeer mittlerweile zu einem äußerst populären Komponisten in Europa geworden war, was seine Opern folglich auch für das Londoner Publikum interessant machte. In Kombination mit einer renommierten Primadonna wie Viardot waren somit nahezu alle Kriterien erfüllt, um einen Opernerfolg in London zu erreichen. Anders lag der Fall allerdings bei Gounod, der nicht über den Bekanntheitsgrad Meyerbeers verfügte, aber gerade durch dieses Kriterium für das vermeintlich die Werkästhetik in den Mittelpunkt stellende Royal Italian

Opera House Covent Garden interessant wurde.³¹¹ Denn gerade im Jahr der Weltausstellung 1851 war die Abgrenzung vom unmittelbaren Konkurrenten von hoher Wichtigkeit, was die Royal Italian Opera Covent Garden durch die englische Erstaufführung von *Sapho* zu lösen versuchte.³¹² Somit wird klar, dass die englischen Erstaufführungen von Opern nicht ausschließlich auf Grundlage ästhetischer Kriterien durch Viardot bestimmt und angeleitet wurden, sondern diese auch als ein Produkt der äußeren Umstände betrachtet werden können. Man muss hier bedenken, dass auch Lumley bereits 1846 Versuche unternommen hatte Viardot zu engagieren, aber davon wegen ihrer extravaganten Repertoirewünsche Abstand nahm.³¹³ Für die Royal Italian Opera Covent Garden stellten derartige Eigenheiten aufgrund des Neueintritts auf den italienischen Opernmarkt lediglich ein wichtiges Differenzierungskriterium dar – das typische „italienische“ Repertoire bildete nach wie vor noch einen wesentlichen Bestandteil des Spielplans. Vor diesem Hintergrund muss die Rolle Viardots in der Royal Italian Opera Covent Garden, wie sie von Stier vertreten wird, wohl maßgeblich überdacht werden:

Pauline Viardot war in der für Opernsängerinnen unüblichen Situation gewesen, eine zeitlang Teil einer Direktorengemeinschaft zu sein. Sie hatte dem Opernunternehmen in einer finanziell unsicheren Zeit ihre künstlerischen und organisatorischen Dienste zur Verfügung gestellt und hatte sie genutzt, um *Sapho*, [...] ins Repertoire aufzunehmen und mit dieser sowie mit den Aufführungen von *Le Prophète*, *Les Huguenots* und *La Juive* die französische Oper in England endgültig zu etablieren.³¹⁴

Dieses Bild lässt sich auf Grundlage der Verträge, unter Einbeziehung des soziokulturellen Kontexts, der maßgeblich durch den Konkurrenten Her Majesty's Theatre geformt wurde, nicht halten. Stark pauschalisierend und auf falschen Tatsachen aufbauend zeigen sich auch Stiers Thesen, dass *Sapho* in das

³¹¹ Vgl. Gruneisen, *The Opera and the Press*, London 1869.

³¹² Im Her Majesty's Theatre wurde aus diesem Anlass unter Lumley mit Thalbergs *Florinda* ebenfalls eine Uraufführung gegeben, die im Übrigen als ein Misserfolg bezeichnet werden kann (vgl. u.a. Lumley, *Reminiscences*, S. 316 und Zechner, „... and the English buy it“, S. 8).

³¹³ Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 154–155.

³¹⁴ Stier, *Viardot-Garcia in Großbritannien*, S. 83.

„Repertoire“³¹⁵ der italienischen Oper aufgenommen worden wäre – was schon in Anbetracht der missglückten Londoner Erstaufführung paradox ist – und ferner, dass sich die französische Oper durch Viardot in England etabliert habe. Dabei verkennt Stier allerdings, dass es sich bei den in London aufgeführten Opern Meyerbeers und Halévy's lediglich um italienische Adaptionen des französischen Originals handelte, die weit mehr als eine bloße Übersetzung des Textes waren.³¹⁶

Dennoch zeichnen die Verträge Pauline Viardot-Garcías mit dem Royal Italian Opera House Covent Garden ein aufschlussreiches Bild der Vertragspraxis des Londoner Opernwesens um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Wie in weiterer Folge zu sehen sein wird, stellten besonders die Verträge Frederick Gye mit Viardot eine wesentliche Grundlage für die Standardisierung der Vertragspraxis der Royal Italian Opera Covent Garden dar und wirkten somit wegweisend für die Professionalisierung des Vertragswesens der Londoner Oper.

5.5 Die Vertragspraxis der 1860er-Jahre am Beispiel eines Vertrags zwischen Frederick Gye und Mario

Entgegen der Intention, den Werkaspekt beim Etablieren eines zweiten italienischen Opernhauses in London in den Vordergrund zu rücken, spielte dieser in den 1860er-Jahren, im Management der Royal Italian Opera Covent Garden unter Frederick Gye, nach wie vor eine geringe Rolle.³¹⁷ Insofern scheint es nicht verwunderlich, dass Gye dem Wunsch seines Publikums nach Engagements von Starsängern nachkam, wie folgender Auszug aus dem *Deutschen Museum* zeigt:

In der That dürfte man vergebens in La Scala oder irgendeinem andern Theater Italiens – von Deutschland und Frankreich ganz abgesehen – eine solche Masse an Künstlern ersten Ranges jemals zusammenfinden, wie sie sich in den verfloßenen Monaten in Coventgarden drängten. In der vorigen Saison hatten wir zwei große italienische

315 Möglicherweise verwendet Stier den Terminus „Repertoire“ synonym mit „Spielplan“, wobei ein Etablieren von *Sapho* im Spielplan ebenso wenig belegbar ist.

316 Vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 286–343 und Kapitel 6.1.1, Adaptionenpraxis französischer Opern.

317 Vgl. Charles Gruneisen, *The Opera and the Press*, London 1869, S. 69–70.

Opern hier, eine in der Majesty's Theater, die andere in Coventgarden, und diese Häuser machten einander eine solche Concurrrenz, daß beide Unternehmer große Verluste erlitten. Hr. Gye beschloß daher, dies Jahr eine Concurrrenz dadurch unmöglich zu machen, daß er fast alles, was überhaupt an Talenten existirt, mit ungeheuern Kosten für seine Bühne monopolisirte. [...] Dies Theater litt geradezu an einem *Embarras de richesses*, und viele Sänger und Sängerinnen konnten überhaupt nur ein paar mal auftreten, weil eine zu große Menge anderer da war.³¹⁸

Unter diesen Sängern, die im Jahr 1861 an der Royal Italian Opera Covent Garden engagiert waren, führte der Korrespondent des *Deutschen Museums*, neben den Primedonne Absolute Giulia Grisi, Adelina Patti, Rosa Csillag und Rosina Penco, als Tenöre Enrico Tamberlik, Mario Tiberini und eben auch Mario auf. Letzterer befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits in einem fortgeschrittenen Alter von 51 Jahren. Der Begeisterung des Publikums für ihn tat dies allerdings keinen Abbruch.³¹⁹

Aus diesem Grund kann der Vertrag zwischen Mario und Frederick Gye aus dem Jahr 1861, verfügbar in einer Transkription von Matthew Ringel³²⁰, als Beispiel für das Engagement führender Sänger an der italienischen Oper in London in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten. Bei Mario, geboren als Giovanni Matteo di Candia und von aristokratischer Herkunft, aber vornehmlich unter seinem Künstlernamen rangierend, handelte es sich um einen der renommiertesten Tenöre der Zeit. Dieser Status wirkte sich dementsprechend

³¹⁸ *Deutsches Museum* 11 (1861), Juli-Dezember, S. 518.

³¹⁹ Eine lange Tradition eines Sängers bedeutete in vielen Fällen einen in London nicht zu unterschätzenden Vorteil. Hatte man den eigenen Namen einmal etabliert, blieb der gute Ruf, ungeachtet vokaler Mängel, beim Londoner Opernpublikum bestehen (vgl. Eduard Hanslick, *Musikalisches aus London V. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, Bd. 1/6, hg. von Dietmar Strauss, u.a. Wien 2008, S. 126).

³²⁰ Vgl. Matthew Ringel, *Opera in the 'Donizettian Dark Ages'*, Dissertation, London 1996, S. 291–296. Der Original-Vertrag ist Bestandteil der Royal Opera House Collection des Royal Opera House Covent Garden in London. Während meiner Forschungsarbeit wurde mir der Zugang zum Archiv nicht ermöglicht, weshalb ich in diesem Fall auf die Transkription Ringels zurückgreifen musste. Es ist allerdings zu vermuten, dass in der ROH Collection noch relevantes Material liegt, das für die Aufarbeitung des Londoner Opernwesens wesentliche Erkenntnisse verspricht. Im Anhang findet sich aus Gründen der Vollständigkeit neben einer Reproduktion der Transkription Ringels zudem die deutsche Übersetzung des Vertrags und der damit verbundenen Vertragsversionen.

auch auf die Ausgestaltung des Vertrags und der Gage des Sängers aus. Zwischen Mario und Frederick Gye bestanden zudem, seit dem Abgang der „vieille garde“ vom Her Majesty's Theatre 1847, langjährige vertragliche Beziehungen. Daraus lässt sich eine gewisse vertragliche Konsistenz des vorliegenden Engagements implizieren. Außerdem lässt der Kontrakt, da er in insgesamt drei Versionen überliefert ist, Schlüsse auf die Verhandlungspraxis zwischen Sängern und den Londoner Opernmanagern zu. Zudem ermöglichen die Differenzen zwischen den einzelnen Versionen Erkenntnisse über die Prioritäten der Vertragsverhandlungen.

Zunächst ist zu bemerken, dass die Londoner Sängerverträge zwar in den 1830er-Jahren über einen hohen Standardisierungsgrad verfügten, sich dieser allerdings nicht unbedingt in den Verträgen der Anfangsjahre der Royal Italian Opera Covent Garden widerspiegelte. Diese verfügten über eine handschriftliche Anlage und wurden an die jeweiligen Gegebenheiten in höchst individueller Weise angepasst, wobei einige Artikel trotzdem eine Standardisierung aufwiesen. Zudem wird bei einem näheren Vergleich der Verträge Gyes mit Viardot und denen zwischen Gye und Mario deutlich, dass erstere in ihren Formulierungen, was die Standardartikel betrifft, als Grundlage für die gedruckten Standardverträge der Royal Italian Opera Covent Garden der 1860er-Jahre dienten.

In weiterer Folge soll nun – unter Beachtung der chronologischen Reihenfolge der einzelnen Revisionen – näher auf die Bestandteile des vorliegenden Kontrakts zwischen Frederick Gye und Mario eingegangen werden, um anschließend einerseits die Charakteristika des Engagements, andererseits auch die Differenzen zwischen den einzelnen Versionen ausmachen zu können.

Die erste Version des Vertrags vom 15. April 1861³²¹ umfasste zunächst elf Artikel in französischer Sprache, die sich recht standardisiert ausnehmen. Auffallend ist, dass aus der ersten Vertragsversion zunächst nicht explizit hervorgeht, dass Mario an die Royal Italian Opera Covent Garden engagiert wurde, sondern sein Engagement auch Auftritte in England, Irland und Schottland einschloss. Dass diese recht allgemeine Klausel im Laufe des Verhandlungsprozesses möglicherweise noch differenziert werden sollte, scheint sehr wahrscheinlich. In

321 Im Vertrag selbst wird der 15. August 1861 als Datum angeführt, was Ringel allerdings, in Bezug auf die Aufzeichnungen Gyes, als Schreibfehler identifiziert (vgl. Ringel, *Opera in the Donizettian Dark Ages*; S. 292).

ihrer Allgemeinheit eröffnet sie allerdings dem Opernmanager schon von Beginn an eine Bandbreite an Möglichkeiten – die Auftrittsorte bereits am Beginn der Vertragsverhandlungen einzuschränken, hätte schließlich eine wesentlich schlechtere Verhandlungsbasis des Managers zur Folge gehabt. Gye vereinbarte nämlich mit Beale, der maßgeblich für Tourneen mit Opernsängern der italienischen Oper Londons verantwortlich zeichnete, des Öfteren kombinierte Engagements, die dazu dienten, die Bindung eines Sängers an das Opernhaus zu erhöhen.³²² Vor diesem Hintergrund scheint eine derartige allgemeine Festlegung des Vertragsorts nicht überraschend.

Im zweiten und dritten Artikel des Vertrags sind die Dauer von Marios Engagement mit zwei Monaten, nämlich vom 1. Juni bis zum 3. August 1861³²³, sowie die Gage für die gesamte Periode mit 1400 Pfund angegeben. Dass dieser Betrag für die gesamte Season galt, geht allerdings erst explizit aus den Änderungen in der zweiten Vertragsversion hervor. In der ersten Version des Vertrags hingegen heißt es lediglich: „Les appointements de M *Mario pour cette période* seront £ 1400 par mois, être payés par mois *en parties égales*“.³²⁴ Diese Formulierung lässt aufgrund der Ambivalenz der Eintragung keinen eindeutigen Schluss zu. Es ist nicht klar, worauf sich der Ausdruck „par mois“ bezieht. Aufgrund der für einen Monat enormen Summe von 1400 Pfund lässt sich vermuten, dass es sich hierbei um keine Monatsgage handelt. Anzunehmen ist, dass ein Streichen des gedruckten Passus „par mois“ in der ersten Version einfach vergessen wurde, da aufgrund der allgemeinen Anlage der einzelnen Artikel ohnehin Nachverhandlungen zu erwarten waren. Zudem veranschaulicht diese Formulierung, dass die Londoner Sängergagen der Zeit nicht zwingend pro Monat bemessen waren, sondern dass sie je nach Festlegung im Vertrag differierten, was einen absoluten Vergleich der Gagen, auch unter Berücksichtigung allfälliger Währungsumrechnungen, erschwert. Das trifft im Besonderen dann zu, wenn die Gagen pro Abend ausbezahlt wurden, wie es unter anderem bei den führenden

322 Vgl. Beale, *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, Vol. 1, London 1890, S. 352.

323 Ringel gibt an, dass sich dieses späte Startdatum durch die Tatsache ergab, dass Gye bereits den Tenor Mario Tiberini engagiert hatte (vgl. Matthew Ringel, *Opera in the ‚Donizettian Dark Ages‘*, S. 201).

324 Die handschriftlich ergänzten Vertragsbestandteile wurden jeweils kursiv gesetzt.

Primedonne der Royal Italian Opera Covent Garden, wie Adelina Patti oder Christine Nilsson, der Fall war.³²⁵

Im vierten Artikel des Vertrags finden sich Beschränkungen der Auftrittsmöglichkeiten des Tenors, die der Royal Italian Opera Covent Garden eine gewisse Exklusivität an seiner Person zugestehen. Ohne schriftliche Erlaubnis von Gye waren Mario nämlich sämtliche Auftritte im Umkreis von 50 Meilen um London untersagt. Interessant ist, dass dieser Passus nur auf einer Erweiterung rekurriert. Die Distanz von 50 Meilen wurde nämlich erst nachträglich handschriftlich ergänzt. Wenn man lediglich die Klausel des Standardvertrags betrachtet, ergibt sich im Jahr 1861 ein vollkommenes Auftrittsverbot für ganz England und Irland, das sich nur durch die schriftliche Zustimmung Gyes aufheben ließ. Man kann daraus schließen, dass es auch oder gerade im Fall eines bekannten Tenors wie Mario schwer möglich war, Exklusivrechte an der Person des Sängers geltend zu machen, da dieser ansonsten, im Wissen um seinen Ausnahmestatus, nicht in das Engagement eingewilligt hätte. Denn gerade Tourneen bzw. Konzertauftritte in den englischen Provinzen stellten oft ein lukratives Zubrot zu den fixen Engagements dar. Aufgrund der engen vertraglichen Zusammenarbeit zwischen Beale und Gye kann eine derartige Klausel auch als notwendige Bedingung für derartige Arrangements gesehen werden.³²⁶ Der Aufwand für den Sänger blieb, abgesehen von den Strapazen der Reise³²⁷, dabei eher gering, da es nicht notwendig war, sich ein gesondertes Konzertrepertoire zu erarbeiten. Das Publikum war schließlich vorrangig daran interessiert, die bereits bekannten Highlights der italienischen Oper in London aus der Kehle eines berühmten Tenors oder einer berühmten Sopranistin zu hören.

In Artikel 5 findet sich eine Klausel, die Gye dazu verpflichtet, Mario die Kostüme für seine Partien zur Verfügung zu stellen. Dieser Artikel ist – auch aufgrund seiner gedruckten Ausführung – als Standardartikel erkennbar, der

325 Vgl. Matthew Ringel, *Opera in the ‚Donizettian Dark Ages‘*, S. 178–181.

326 Thomas Beale, der Sohn Frederick Beales, unternahm regelmäßig mit Sängern der Royal Italian Opera Covent Garden, darunter auch Mario und Grisi, Tourneen in England (vgl. u.a. Thomas Willert Beale, *The Enterprising Impresario*, London 1867, S. 368).

327 Die Reisedauern hatten sich durch den Ausbau des englischen Eisenbahnnetzes bis in die 1860er-Jahre erheblich verkürzt. Dennoch bedeuteten derartige Tourneen für die Sänger, aufgrund des sehr knapp bemessenen Zeitplanes, oft erhebliche Strapazen (vgl. Beale, *The Light of Other Days*, Vol 2., S. 124–125).

bereits seit Anfang des Jahrhunderts als fixer Bestandteil der Londoner Sängerverträge gelten kann. Die Tatsache, dass hier, wie für diese erste Version des Vertrags charakteristisch, kaum spezifische Angaben gemacht werden, bestärkt die These, dass es sich hierbei lediglich um eine Verhandlungsgrundlage handelte, die dementsprechend noch detaillierter ausgeführt werden sollte.

Artikel 6 regelt das Verhalten im Krankheitsfall und die Probenordnung, was allerdings mit den Worten „*M Mario se conformera aux règles ordinaires du théâtre en cas de maladie, d'incendie, répétitions, etc.*“ recht offen bleibt und somit erheblichen Interpretationsspielraum und wohl auch diverse Freiheiten für den Sänger bot. Dass es gerade bei diesem für die tägliche Praxis nicht unerheblichen Artikel zu einer mangelnden Spezifizierung kam, ist ein Zeugnis der in vielen Opernhäusern der Zeit vorherrschenden Informalität, die vor allem den führenden Sängern große Freiheiten zugestand. Natürlich unterschieden sich diese in den 1860er-Jahren bereits maßgeblich von denen, die den Sängern zu Beginn des Jahrhunderts, beispielsweise während des Managements von John Ebers am damaligen King's Theatre³²⁸, ermöglicht wurden. Nichtsdestotrotz fehlt diesem Passus eine notwendige Reglementierung. Eine zu strikte Ausformulierung des Paragraphen hätte womöglich den gegenteiligen Effekt gehabt. Das betrifft im Besonderen die Probenzeiten, die in London in ihrer Dauer stark variierten und im Allgemeinen auch relativ kurz waren.³²⁹ Käme es während des Probenprozesses zum Ausfall eines führenden Sängers, so hätte dies wohl eine Neuprogrammierung der Season und einen veränderten Probenverlauf zur Folge gehabt. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass Proben in den Verträgen nicht exakt reglementiert wurden – die Vielzahl an daraus entstehen-

328 Vgl. Kapitel 5.1, Londoner Ausnahmeverträge.

329 Die Proben zur englischen Erstaufführung von Meyerbeers *Dinorah* an der Royal Italian Opera Covent Garden im Jahr 1859 dauerten immerhin vom 23. Juni bis 25. Juli, also etwas mehr als einen Monat (vgl. Robert Ignatius Letellier (Hg.), *The Diaries of Giacomo Meyerbeer 1857–1864. The Last Years*, Vol. 4, u.a. Madison 2004, S. 124–128). Diese Probendauer kann aber angesichts einer Erstaufführung und der Proben unter Leitung des Komponisten für London als ungewöhnlich lange gelten. In den meisten Fällen erstreckten sich die üblichen Probendauern auf wenige Tage. Eduard Hanslick zufolge setzte der Manager des Her Majesty's Theatre, James Henry Mapleson, die Premiere von Meyerbeers *Robert le Diable* nach nur zwei Proben an (vgl. Eduard Hanslick, *Musikalisches aus London IV. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, Bd. I/6, hg. von Dietmar Strauss, u.a. Wien 2008, S. 120).

den Ausnahmen hätte somit die Standardisierung wieder ad absurdum geführt. Das explizite Erwähnen der Möglichkeit eines Brandes („incendie“) geht auf die Tatsache zurück, dass die Londoner Opernhäuser immer wieder ein Opfer der Flammen wurden und eine völlige Neukonstruktion, aufgrund der damit einhergehenden starken Zerstörung, oft unumgänglich war.³³⁰

In den folgenden Artikeln 7, 8 und 9 wurden die detaillierteren Rahmenbedingungen für das Engagement selbst festgelegt. Im Falle Marios hatte sich dieser sechs Tage vor Beginn des Engagements zu den Proben in London einzufinden. Des Weiteren verpflichtete er sich, auch in von Gye veranstalteten Konzerten außerhalb Londons zu singen, wobei Gye hier ab einer Entfernung von zehn Meilen für die dadurch entstehenden Reisekosten aufkäme. Wiederum lässt sich diese Regelung höchstwahrscheinlich auf die kombinierten Engagements mit Beale zurückführen, die hier als Teil des Standardvertrags erscheinen. Artikel 9 hingegen, der festschreibt, dass Mario nicht mehr als drei Mal pro Woche – unter Berücksichtigung der Konzerte – singen müsse, wurde handschriftlich hinzugefügt, was zunächst auf die Sonderstellung Marios hinweist, allerdings in Bezug auf die führenden Sänger des Hauses wiederum als standardisiert zu erkennen ist. Zudem erforderte eine derartige Klausel vor dem Hintergrund des großen Ensembles an Starsängern, das der Korrespondent des *Deutschen Museums* anspricht, von Gye wohl keine allzu großen Zugeständnisse. Schließlich hatte er neben Mario mit Tamberlik und Tiberini noch zwei weitere Primi Tenori zu seiner Verfügung, die er ohne Schwierigkeiten alternierend einsetzen konnte.

Die letzten beiden Artikel (10 und 11) dienten hauptsächlich der Absicherung Gyes, da sie bereits die Option von Folgeengagements mit dem Sänger ansprechen. Diese müssten allerdings von Gye bis Ende August 1861 bekanntgegeben werden (Artikel 10) und stellen in dieser Art und Weise ein Novum in der Londoner Vertragsgestaltung dar. In Artikel 11 der ersten Vertragsversion wird dieser Sachverhalt noch weiter präzisiert. Die genauen Konditionen wurden hier allerdings handschriftlich ergänzt – nur die erste, sehr allgemein gehaltene Zeile, welche die prinzipielle Möglichkeit eines Wiederengagements festschreibt, ist standardisiert.

330 Als Beispiele seien hier die Brände im Royal Italian Opera House Covent Garden 1856 sowie im King's Theatre 1789 und im Her Majesty's Theatre 1867 genannt, bei dem die Opernhäuser jeweils völlig zerstört wurden.

Daraus ist die Bedeutung für Gye ersichtlich, sich bereits im Vorhinein die Möglichkeit eines Wiederengagements zu sichern und den Tenor somit für andere Engagements in dieser Periode zu blockieren. Dabei ging die Gefahr hauptsächlich vom Londoner Konkurrenten, dem Her Majesty's Theatre, aus, das ebenfalls auf dem viel zitierten „star system“ basierte.³³¹ Zudem bestand auch die Möglichkeit von geringfügigen Überschneidungen mit der Pariser Opernsaison, die üblicherweise bis Anfang April dauerte. Von den Details, die bereits in der ersten Version über die Erneuerung von Marios Engagement bekannt sind, ist neben der im Gegensatz zu 1861 längeren Dauer des Folgeengagements (drei Monate, gegenüber zwei Monaten im Jahr 1861) auch die Gage zu nennen, die mit insgesamt 2500 Pfund (d. h. ca. 833 Pfund pro Monat), um einiges höher als die Gage von 1861 liegt. Damit bestand für den Sänger ein überzeugender Anreiz, die vorzeitige Bindung einzugehen und damit gleichzeitig zu riskieren, etwaige andere Engagements nicht mehr annehmen zu können. Für den Manager bedeutete diese Fixierung der Gage eine bessere Kalkulationsgrundlage und somit auch das Entstehen einer gewissen Planbarkeit für seine Ausgaben in den Folgeseasons – aufgrund der prekären finanziellen Situation des englischen Opernbetriebs ein nicht zu verachtender Vorteil. Anhand dessen lässt sich erkennen, dass Gye mit einem großen Bewusstsein für die ökonomische Situation seines Hauses ausgestattet war, was sich dementsprechend auch auf seine Vertragsgestaltung niederschlug.

Überraschenderweise fehlt im Vertrag Marios ebenfalls, wie bereits in Gyes Verträgen mit Pauline Viardot Ende der 1840er- bzw. Anfang der 1850er-Jahre, der Artikel bezüglich der Benefit-Vorstellungen. Möglicherweise wurden sämtliche Benefits von Gye aus Gründen mangelnder Kalkulierbarkeit gestrichen, da somit die endgültigen Ausgaben für die Sängergagen bis zum Ende der Season nicht abschätzbar waren.³³² Für Gye stand offenbar ein ökonomisches Interesse im Vordergrund, von dem er viele Dinge abhängig machte. Im Gegensatz zu ihm veranstaltete Mapleson am Her Majesty's Theatre noch im selben Jahr ein Benefit für Tietjens,³³³ was die Vermutung nahelegt, dass Mapleson ein völlig

331 Vgl. Gruneisen, *The Opera and the Press*, S. 9–10. Gruneisen bezieht den Terminus hier hauptsächlich auf die Direktionszeit Benjamin Lumleys.

332 Vgl. Kapitel 5.1, Londoner Ausnahmeverträge und Kapitel 5.2, Laporte-Verträge.

333 Vgl. James Henry Mapleson, *The Mapleson Memoirs 1848–1888*, Vol. 1, London 1888 u.a.

anderes Verständnis vom Führen eines Opernhauses hatte als Frederick Gye. Gleichmaßen stellte das Fehlen des Benefit-Artikels eine Verschiebung der Verhandlungsmacht von den Sängern zum Opernmanager dar, dessen Ausgaben sich damit in einem kalkulierbaren Bereich befanden.

Aus der Anlage des ersten Vertragsentwurfs wird daher klar, dass dieser noch sehr allgemein gehalten war und damit unweigerlich einer weiteren Spezifizierung bedurfte. Zudem handelte es sich bei den Artikeln der ersten Vertragsversion zu einem Großteil um nicht veränderte Bestandteile eines Standardvertrags von Gye. Bis auf die üblichen Ergänzungen in Bezug auf Name und Rollenfach finden sich lediglich in Artikel 4 (Einschränkung der Auftrittsmöglichkeiten), im zur Gänze handschriftlich hinzugefügten Artikel 9 (Reglementierung der Auftritte pro Woche) sowie in den Artikeln 10 und 11 (Möglichkeit des Wiederengagements) Abweichungen vom gedruckten Standardvertrag.

Die zweite Version des Vertrags wurde mittels Marios Agenten, John Woodford, am 17. April nach Paris gesandt und ging daraufhin, unter Einarbeitung zahlreicher Änderungen, am 20. April wieder zurück an Gye, der dann auf dieser Grundlage den endgültigen Vertrag anfertigte, der von Woodford am 23. April unterzeichnet wurde. Dieses durchaus plausible Bild, in das auch die in der damaligen Zeit üblichen Versanddauern der Post passen³³⁴, wird lediglich durch die Anmerkung auf der zweiten Version des Vertrags gestört, die wie folgt lautet: „A copy of this was sent to Mario on April 17 1861 but returned on the 20th with many alterations – F. G. then made out another engagement & sent it by Woodford on the 20th.“³³⁵ Matthew Ringel geht, unter Einbeziehung der Aufzeichnungen in den Tagebüchern Frederick Gyes³³⁶, davon aus, dass diese Anmerkung eigentlich auf die dritte Version des Vertrags bezogen war, was mit der zeitlichen Dimension sehr gut vereinbar und auch plausibel wäre, wenn man die Möglichkeit bedenkt, dass derartige

S. 103 und S. 159. Mapleson schien von der Praxis, Benefits für seine Starsänger zu geben, während seiner Direktionszeit nie abgekommen zu sein.

334 Vgl. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 443.

335 Anmerkung auf dem Vertrag zwischen Frederick Gye und Mario, zitiert nach: Ringel, *Dark Ages*, S. 293.

336 Die Tagebücher von Frederick Gye sind ebenfalls Bestandteil der ROH Collection, die während der Entstehung dieser Arbeit nicht zugänglich war.

Anmerkungen zu Archivierungszwecken erst nachträglich hinzugefügt hätten sein können.³³⁷

Bei Betrachtung der Änderungen von der ersten auf die zweite Version des Vertrags wird klar, dass hier bereits die Änderungsvorschläge Marios bzw. seines Agenten Woodford eingearbeitet wurden und der Vertrag dementsprechend nicht mehr rein die Interessen Gyes widerspiegelt. Im allgemein gefassten ersten Artikel wurden Irland und Schottland nunmehr aus der Liste der Auftrittsorte entfernt – gleichermaßen wird hier die Royal Italian Opera Covent Garden als Ort des Engagements nicht explizit angeführt. Eine weitere Änderung gegenüber der ersten Version ergibt sich in der Festlegung der Zahlungsmodalitäten: Die angeführte Gage in der Höhe von 1400 Pfund wurde nun explizit pro Monat ausgewiesen.³³⁸ Die Zahlungen selbst hätten zudem jeweils zur Hälfte in der ersten Juli- bzw. in der ersten Augustwoche zu erfolgen. Interessant ist dennoch, dass Mario in keiner der beiden Versionen auf eine Vorauszahlung eines Teils der Gage bestand, wie es noch bis in die 1850er-Jahre üblich war.³³⁹ Vermutlich war, aufgrund der mittlerweile relativ stabilen finanziellen Situation der Royal Italian Opera Covent Garden, kaum ein Zahlungsausfall zu befürchten, was einen derartigen Passus nicht mehr notwendig machte.

Auch in Bezug auf die Reglementierung der Auftrittsmöglichkeiten ohne die schriftliche Erlaubnis Gyes – geregelt in Artikel 4 –, geschah von der ersten auf die zweite Version eine Erweiterung: Mario wurde von Gye auch das unbezahlte Auftreten in privaten Konzerten gestattet. Diese Änderung ist wohl auf das Faktum zurückzuführen, dass Mario – wie auch seine Lebensgefährtin Grisi – im Laufe ihrer Karriere immer wieder an derartigen Veranstaltungen mitwirkten.³⁴⁰ Zudem lässt sich diese Erlaubnis auch zu den Verträgen Pauline Viardots zurückverfolgen und stellt daher weniger eine Ausnahme als eine Notwendigkeit dar. Die Tatsache, dass diese minimale Änderung überhaupt in den

³³⁷ Vgl. Ringel, *Dark Ages*, S. 192.

³³⁸ Die mangelnde Adaption des Standardvertrags wurde hier somit richtig gestellt.

³³⁹ Es sei an dieser Stelle beispielsweise der Rechtsstreit zwischen Benjamin Lumley und Frederick Gye um Johanna Wagner erwähnt, der sich um eine zu spät beglichene, allerdings vertraglich festgelegte Vorauszahlung Lumleys drehte (vgl. Kapitel 5.3, Opernprozesse).

³⁴⁰ Vgl. Beale, *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, Vol. 2, London 1890, S. 6.

Vertrag eingearbeitet wurde, lässt den Schluss zu, dass es sich bei den Verträgen Gyes nicht mehr um unverbindliche Richtlinien, sondern tatsächlich um bindende Vertragsbestandteile handelte, deren Bruch auch Konsequenzen nach sich zog. Vor einem anderen Hintergrund wäre diese Ergänzung um den Auftritt bei privaten Konzerten vollkommen redundant.

Eine weitere Änderung in der zweiten Version des Vertrags bezog sich auf den Standardartikel 7, in dem festgelegt wurde, wie viele Tage vor dem Beginn des Engagements sich der Sänger in London einzufinden habe. Hier wurde die standardmäßige Dauer von sechs Tagen auf nunmehr drei Tage reduziert. Dies gibt einerseits einen Hinweis auf die Bedeutung Marios, andererseits kann die Reduktion auch als ein Zeugnis der kurzen Londoner Probendauer gelten. Ausgedehnte Proben waren oftmals nicht notwendig, da in vielen Fällen Werke des internationalen Repertoires bzw. Opern aufgeführt wurden, die von den Sängern bereits erfolgreich in Paris gegeben wurden und die somit Bestandteil ihres persönlichen Repertoires waren. Mehrwöchige oder gar mehrmonatige Probenphasen schienen, auch in Anbetracht der Abstimmungen zwischen den italienischen Spielzeiten in Paris und London, außerhalb der Möglichkeiten zu liegen. Schließlich endete die Pariser Saison in den meisten Fällen erst wenige Tage vor dem Beginn der Londoner Season, was zur Folge hatte, dass die Sänger direkt, ohne zeitliche Verzögerung von Paris nach London reisten.

Die wohl erheblichste Änderung lässt sich in Artikel 11 feststellen, in dem Gye das Wiederengagement Marios für die Folgeseasons reglementiert. Neben der Spezifikation der Beginndaten der Folgeengagements wurde hier explizit festgeschrieben, dass Gye im Falle eines Karriereendes von Mario auf die Vereinbarung bezüglich eines Wiederengagements verzichten müsste. Die Entscheidung über den Rücktritt von der Opernbühne hätte Mario Gye spätestens im Januar der Jahre 1862 bzw. 1863 – je nachdem welche Season betroffen wäre – bekannt zu geben.

Im Vertrag erscheint diese Tatsache in einer neutralen Formulierung, wobei man bedenken muss, was eine solche Entscheidung für Gye bedeutet hätte: Im Januar, bis zum Start der Londoner Season, noch einen gleichwertigen, publikumswirksamen Tenor zu finden, wäre ein schweres Unterfangen gewesen. Die Anzahl an Tenören, die diese Kriterien erfüllten und zu diesem Zeitpunkt noch nicht durch andere Engagements gebunden waren, kann als verschwindend gering angesehen werden.

Die Möglichkeit eines Rücktritts von Mario wurde vermutlich vom Sänger selbst, wegen seines fortgeschrittenen Alters, in den Vertrag eingearbeitet. Zudem sollte seine Lebensgefährtin Giulia Grisi noch im selben Jahr endgültig ihre Sängerkarriere beenden.³⁴¹ Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, dass diese Formulierung hier Aufnahme fand: Vielleicht spielte auch Mario mit ähnlichen Gedanken und wollte dadurch nicht in vertragliche Schwierigkeiten geraten.

Die dritte und endgültige Version des Vertrags zeigt sich in vielen Dingen noch spezifischer als die zweite, wobei hier augenscheinlich wird, dass die Verträge der Zeit – zumindest in Bezug auf die führenden Sänger – nicht in dem Maße standardisiert waren, wie aufgrund der immer internationaler werdenden Engagements vermutet werden kann. Nahezu alle der hier eingearbeiteten Änderungen dienten dazu, den Spielraum des Sängers gegenüber dem Manager auszuweiten.

Gleich am Beginn des Kontrakts erfährt die erste Klausel die notwendige Einschränkung bezüglich des Orts des Engagements, wobei hier neben dem erwarteten „Théâtre de Covent Garden“ auch der Crystal Palace genannt wird. Letzteres mag verwundern, da Frederick Gye normalerweise keine Konzerte im Crystal Palace veranstaltete, wird aber verständlich, wenn man sich die für Mario wichtigen Ereignisse des Jahres 1861 vor Augen führt: In dieses Jahr fällt auch der Rücktritt seiner Frau Giulia Grisi von der Opernbühne. Ein derartiges Ereignis musste, gerade wenn man die Prominenz der Sopranistin betrachtet, aus finanziellen Gründen mit einem „Farewell-Festival“³⁴² begangen werden – der Veranstaltungsort desselben war der Crystal Palace. Dabei kam es zur Mitwirkung aller bekannten Sänger der Zeit – darunter selbstverständlich auch Mario –, um die Einnahmen des Abends möglichst zu maximieren. Da das Konzert am 31. Juli 1861 stattfand, also während seines Engagements an der Royal Italian Opera Covent Garden, musste der Crystal Place auch im Vertrag Erwähnung finden.³⁴³

341 Vgl. Cecilia Maria Godfrey Pearse, *The Romance of a Great Singer. A Memoir of Mario*, London 1910, S. 216–217. Schon seit 1854 gab Grisi in unregelmäßigen Abständen immer wieder ihr bevorstehendes Karriereende bekannt, das sie selbstverständlich jedes Mal mit lukrativen Farewell-Aufführungen beging (vgl. *The Musical World* 39 (1861), S. 168).

342 *The Athenaeum* 1761 (1861), S. 97.

343 Vgl., ebda.

Artikel 4, der die Auftrittsmöglichkeiten Marios außerhalb seines Engagements an der Royal Italian Opera Covent Garden regelt, wird um einen Zusatz, als dessen Autor Matthew Ringel Marios Agenten Woodford identifiziert, erweitert: Mario dürfe während der fraglichen Season seinen Namen nicht selbst oder mittels anderer Personen, die nicht in das Management der Royal Italian Opera Covent Garden involviert wären, als Werbemaßnahme zur Ankündigung von Veranstaltungen verwenden. Bei dieser Änderung handelte es sich höchstwahrscheinlich um eine Regelung, die von Gye angestrebt wurde. Dadurch verfügte er über sämtliche Marketingmaßnahmen des Tenors und konnte aus diesem Grund weitaus gezielter und effektiver vorgehen.³⁴⁴

Eine weitere Änderung erscheint im Artikel 5 in Bezug auf die Kostüme, die – den ersten beiden Versionen zufolge – die Royal Italian Opera Covent Garden zu stellen habe. Wiederum wurde der Artikel um ein weiteres Detail präzisiert: Marios Kostüme hätten nämlich zusätzlich „*expressément confectionné pour lui*“ zu sein. Hierbei handelt es sich offenkundig um eine Ausnahmeregelung, die auf Marios große Affinität für historische Kostüme zurückgeht:

Apart from his matchless singing and splendid acting, Mario's impersonations were remarkable for the historical fidelity of his costumes [...]. He insisted that every detail of a dress should be correct, and to obtain this correctness he himself studied for hours at the British Museum, when in London, and at the Bibliothèque Nationale when in Paris. He made collections of old drawings of costume, and it was from his own sketches that his dresses were made.³⁴⁵

Daran lässt sich erkennen, dass sängerischen Extravaganzen auch in standardisierten Verträgen im Ausnahmefall immer noch Raum gewährt wurde. In Marios Fall war Gye, durch seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Tenor, dessen Vorliebe für außergewöhnliche Kostüme wohlweislich bekannt. Dass

³⁴⁴ Matthew Ringel gibt in seiner Transkription des Vertrages an, dass dieser Passus in der Handschrift Woodfords eingefügt worden sei (vgl. Ringel, S. 295). Eine Überprüfung desselben ist aufgrund des verweigerten Zugangs zum Quellenmaterial nicht möglich. Sollte dies jedoch tatsächlich der Fall gewesen sein, lässt sich daraus schließen, dass derartige Entscheidungen wohl im gegenseitigen Einverständnis getroffen wurden. Wer die Änderung schließlich in den Vertrag eintrug, war folglich unerheblich.

³⁴⁵ Godfrey Pearse, *The Romance of a Great Singer*, London 1910, S. 5.

diese Tatsache, die nicht notwendigerweise in den Vertrag aufgenommen hätte werden müssen³⁴⁶, hier dennoch explizit ausgeführt wurde, beweist die Gültigkeit von vertraglichen Regelungen der Zeit.

Eine interessante Änderung in Bezug auf die zwei Vorgängerversionen tritt in Artikel 8 des finalen Vertrags zutage. Ursprünglich hätte dieser Artikel die Erstattung der Reisekosten durch Gye bei einem Engagement Marios außerhalb Londons zum Inhalt gehabt. Dies wurde in der endgültigen Version aber völlig gestrichen. An dieser Stelle findet sich nun eine detaillierte Festlegung der Opern, in denen Mario während seines Engagements an der Royal Italian Opera Covent Garden zu singen habe: Nämlich in Meyerbeers *Les Huguenots*, Verdis *Il Trovatore*, *Rigoletto* und *Il ballo di maschera*, Flotows *Martha*, Rossinis *Il barbiere di Siviglia* sowie Mozarts *Don Giovanni*. Mozarts Oper fand offenbar auf Anraten Gyes Eingang in den Vertrag³⁴⁷, der sich die langjährige Beliebtheit des Werks seit der englischen Erstaufführung zu Nutzen machen wollte.³⁴⁸ Der Auftritt Marios in Partien, die nicht den genannten Werken entstammten, wurde durch die Änderung allerdings nicht vollkommen ausgeschlossen. Sofern gegenseitiges Einverständnis bestehe, sei dies laut des handschriftlichen Zusatzes auch im Rahmen der Möglichkeiten. Gegenüber den Verträgen der 1830er-Jahre, in denen mögliche Partien nicht angegeben wurden, stellten die Verträge Gyes eine deutliche Konkretisierung dar³⁴⁹, die eine tatsächliche Planung der Season möglich erscheinen ließ. Gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oblag die Spielplangestaltung, durch die Gestattung von exzessiven Wahlrechten, indirekt den Sängern, was die Gefahr von zahlreichen Vorstellungsänderungen wegen kurzfristiger Absagen mit sich brachte. Für die Sänger bedeutete eine derartige Festlegung, im Sinne einer vertraglich festgeschriebenen Verbindung mit gewissen Partien, eine Möglichkeit, Maßstäbe in ihrer Interpretation zu setzen. Diese Art von Rollenbindung war zwar bereits seit Beginn des Jahrhunderts ein

346 Man hätte eine derartige Zusatzregelung beispielsweise im gegenseitigen Einvernehmen treffen können, ohne es explizit in den Vertrag aufzunehmen.

347 Der Zusatz „s'il convient a Mr Gye de lui faire jouer“ weist darauf hin. (Zitiert nach: Ringel, *Dark Ages*, S. 295.)

348 Vgl. u.a. *The Musical World* 39 (1861), S. 313 und Lumley, *Reminiscences*, S. 308.

349 Der Vertrag Pastas aus dem Jahr 1829 stellt hierbei eine Ausnahme dar (vgl. Kapitel 5.1, Londoner Ausnahmeverträge).

wesentlicher Bestandteil des Londoner Opernwesens, erfuhr allerdings kaum eine vertragliche Ausformung.³⁵⁰ Höchstwahrscheinlich wurde das Privileg, die sängerische Tätigkeit auf wenige Opern zu beschränken, nur den führenden Sängern eines Hauses zugestanden. Dadurch vermochte der Manager bereits eine grobe Planung der Season zu erreichen, die er anschließend mit den ohnehin ständig zur Verfügung stehenden Ensemblemitgliedern besetzen konnte.

Als ein Zugeständnis an Mario kann die Erweiterung des Artikels 9 gelten, der nun nicht nur die Auftritte des Tenors auf drei pro Woche einschränkt, sondern auch festlegt, dass diese nicht an zwei aufeinanderfolgenden Tagen zu erfolgen hätten. Dass Gye dieser Regelung zustimmte, verweist einmal mehr auf den Ausnahmestatus, den Mario in der Royal Italian Opera Covent Garden genoss. Schließlich führte diese Regelung dazu, dass er für Gye nicht jederzeit verfügbar war. In den Verträgen weniger renommierter Sängerpersönlichkeiten war eine derartige Regelung schon aus pragmatischen Gründen wohl eher nicht zu finden – schließlich hatten diese im Falle von Umbesetzungen dem Manager jederzeit zur Verfügung zu stehen.

Die extensivste Änderung in der endgültigen Version des Vertrags betrifft allerdings den Artikel 11 sowie einen von Woodford handschriftlich hinzugefügten zwölften Zusatzartikel. Die im elften Artikel festgelegte Ausformung des Folgeengagements von Mario für die Jahre 1862 und 1863 wird sowohl geändert als auch konkretisiert: War in der zweiten Version des Vertrags noch von einem Antritt des Engagements am 22. April 1862 die Rede, wurde der Beginn nun auf den 1. Mai verschoben, wobei Mario erst am selben Tag in London eintreffen sollte. Offenbar waren von der zweiten auf die dritte Version andere vertragliche Verpflichtungen Marios schlagend geworden, die einen früheren Beginn der Season verhinderten. Gleichermäßen war man bemüht, immer langfristige Verträge zu lancieren, um die Sänger an das eigene Haus binden zu können. Dass die Folgeengagements in Bezug auf Details, wie die Anreise des Sängers, bereits über ein Jahr im Voraus spezifiziert wurden, spricht für eine Professionalisierung des Vertragswesens im Londoner Opernbetrieb. Zudem legt Woodford in einem Zusatz zu diesem elften Artikel die Auszahlungsmodalitäten der Gage

350 Berühmte Interpretationen waren beispielweise die Alice von Lind oder die Norma von Pasta bzw. Grisi. In den Londoner Kritiken waren Vergleiche zwischen derartigen „Standardinterpretationen“ und aktuellen Aufführungen besonders beliebt.

für die Folgeengagements fest, die in drei Teilen, beginnend mit dem fünften Tag nach Antritt des Engagements, zu erfolgen hätten. Frederick Gye hätte sich den ersten beiden Vertragsversionen zufolge, lediglich mit der Festlegung der Höhe der Gage im Vertrag zufrieden gegeben, wobei die Auszahlungsmodalitäten für ihn zunächst offenbar unerheblich waren. Gerade die Fixierung der Eckdaten zukünftiger Engagements in bestehenden Kontrakten vergrößerte den Spielraum für den Opernmanager. Wie sich an den häufigen Vertragsrevisionen der Verträge Viardots ersehen lässt, lag es kaum im Rahmen der Möglichkeiten eines kurzfristig und flexibel reagierenden Opernbetriebs, sämtliche vertragliche Details bereits ein Jahr vorher zu bestimmen. Durch die Festlegung auf die Kerndaten war das zukünftige Engagement seiner Sache nach zumindest abgesichert. Vertragsdetails in Bezug auf die Anreise und Partien konnten anschließend mit geringem Aufwand und in relativer Zeitnähe zur Season bestimmt werden. Diese Änderung wird auch anhand der Vertragsversionen des Kontrakts von Mario deutlich.³⁵¹

Überraschend scheint die weitere Änderung in Artikel 11 bezüglich der Rücktrittsmöglichkeit Marios vom Vertrag. In der zweiten Version wurde explizit auf ein mögliches Karriereende Bezug genommen, das Mario von allen vertraglichen Verpflichtungen entbände – diese Möglichkeit ist in der dritten Version nicht mehr vorhanden. Anstatt dessen könnte Mario jederzeit von seinem Engagement zurücktreten, wenn er gleichzeitig auf jegliche Auftritte in „les trois Royaumes Unis de la Grand Bretagne“ verzichte. Die Benachrichtigung über die Nichtigkeit des Engagements aufgrund dieses Passus hätte – von beiden Vertragsparteien, je nachdem wer sich auf das Recht beriefe – jeweils zum Ende der Jahre 1861 und 1862 zu erfolgen. Diese im Vergleich zur zweiten Version substantielle Änderung liegt wahrscheinlich in der intensiven Konkurrenz der beiden italienischen Opernhäuser Londons begründet.

So gab es gerade im Jahr 1861 erhebliche Kontroversen in Bezug auf die Engagements von Mario und Grisi zwischen James Henry Mapleson und Frederick Gye. E. T. Smith, der Pächter des Her Majesty's Theatre, kündigte bereits am 2. Februar des Jahres 1861 an, dass neben der Sopranistin Therese Tietjens und

351 Tatsächlich blieben die Eckdaten des Engagements für 1861, nämlich Gage und Datum, in allen Vertragsversionen unverändert bestehen, was nahelegt, dass diese Punkte während des Revisionsprozesses im April 1861 kein Verhandlungsbestandteil mehr waren.

dem Tenor Antonio Giuglini auch Mario und Grisi an das Her Majesty's Theatre engagiert worden waren.³⁵² Da letztere viele Jahre eng mit der Royal Italian Opera Covent Garden verbunden waren, kam diese Meldung einer Sensation gleich. Daraufhin erschien am 2. März eine weitere Meldung in der *Musical World*, die das Gerücht streute, dass Gye, als Kompensation für den Abgang Marios und Grisis, Jenny Lind zu einer Wiederaufnahme ihrer Karriere überzeugen konnte und sie an die Royal Italian Opera Covent Garden engagiert habe.³⁵³ Diese Meldung war selbst für das staraffine Londoner Opernpublikum angesichts des zwölf Jahre zurückliegenden Karriereendes von Lind auf der Opernbühne vermutlich leicht als Marketingag zu entlarven. Am 16. März veröffentlichte die *Musical World* folgende Meldung, die nun plötzlich von Komplikationen im Engagement von Mario und Grisi an das Her Majesty's Theatre sprach:

That Grisi and Mario retire from the Covent Garden establishment, is incontestable. The great *prima donna* and great tenor not only secede, but go over to the rival house. Signor Mario, nevertheless, must not appear this year at Her Majesty's Theatre, in consequence of some stipulation in his agreement with the director of the Royal Italian Opera, which we cannot quite understand.³⁵⁴

Anschließend wurde am 20. April die unbestätigte Neuigkeit veröffentlicht, dass Mario und Grisi wahrscheinlich doch an die Royal Italian Opera Covent Garden engagiert worden waren³⁵⁵ – die Bestätigung der Meldung erfolgte schließlich am 27. April.³⁵⁶ Die Berichterstattung in der *Musical World* weist erstaunliche Parallelen zu den Änderungen in den Vertragsentwürfen Frederick Gyes auf, obwohl der erste Entwurf erst mit 15. April datiert ist, was in Anbetracht der langfristigen Planung, die Gye offensichtlich in seinen Verträgen anstrebte,

352 Vgl. *The Musical World* 39 (1861), S. 74. Mapleson erwähnt sogar in seinen Memoiren das Zustandekommen eines Engagements mit Mario und Grisi in der fraglichen Season, da die Engagements der Sänger mit der Royal Italian Opera Covent Garden bereits ausgelaufen seien (vgl. Mapleson, Vol 1, S. 33).

353 Vgl. *The Musical World* 39 (1861), S. 139.

354 *The Musical World* 39 (1861), S. 168.

355 Vgl. ebda., S. 247.

356 Vgl. ebda., S. 266.

ungewöhnlich erscheint. Außerdem spricht auch Mapleson in seinen Memoiren bereits von einem Engagement von Mario an das Her Majesty's Theatre, das allerdings nie zustande kam.³⁵⁷ Mapleson und Gye schienen bezüglich des Engagements von Sängern bereits mehrfach intensive Konkurrenzkämpfe ausgefochten zu haben. Mapleson berichtet beispielsweise über ein unverschämtes Angebot Gyes gegenüber seiner Stamm-Primadonna Therese Tietjens:

The subscriptions began pouring in, and all appeared *couleur de rose*, when Mr. Gye's envoy, the late Augustus Harris, again appeared, Tietjens not having yet signed her contract with me; and he produced a contract signed by Mr. Gye with the amount she was to receive in blank. She was to fill in anything she chose.³⁵⁸

Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, dass Mapleson 1861 eine ähnliche Taktik bei Mario versucht hatte. Nachdem er wusste, dass dessen Engagement mit Gye gerade ausgelaufen war, machte er Mario vermutlich ein äußerst lukratives Angebot, dem dieser – zumindest Mapleson zufolge – nicht abgeneigt war. Mario, oder vielmehr dessen Agent Woodford, war sich des großen finanziellen Potentials bewusst, das diese Situation barg. Dadurch bestand nämlich die Möglichkeit, Marios Gage bei Gye in die Höhe zu treiben, da dieser einen derartigen Affront von Mapleson nicht dulden konnte. Dies erklärt auch die mit 2500 Pfund deutlich höhere Gage Marios für die Seasons 1862 und 1863, die als Zugeständnis Gyes an Mario interpretiert werden kann, um überhaupt dessen Einwilligung in ein derart langfristiges Engagement zu bekommen. Ferner wird vor diesem Hintergrund auch die Änderung in der endgültigen Version des Vertrags in Artikel 4, bezüglich der Verwendung von Marios Namen für Werbezwecke, plausibel. Gye war selbstverständlich viel daran gelegen sich, aufgrund des Vorstoßes von Mapleson, die Exklusivrechte am Sänger zu sichern. Schließlich hatte Mapleson vor kurzem Marios Namen in den Ankündigungen der *Musical World* zu genau den angesprochenen Werbezwecken verwendet, obwohl er offenbar zu diesem Zeitpunkt über noch kein gültiges Engagement mit dem Sänger verfügte.

Ein weiterer Bezug zur Querele zwischen Gye und Mapleson lässt sich durch Änderungen in Artikel 11 (Auftritte des Sängers in London im Falle eines Rück-

³⁵⁷ Vgl. Mapleson, *Mapleson Memoirs*, Vol. 1, S. 33.

³⁵⁸ Vgl. ebda., S. 42.

tritts vom Vertrag) herstellen: Hätte Mario Gyes Engagement abgelehnt, weil Mapleson ihm unter Umständen im Nachhinein bessere Konditionen geboten hätte, hätte der Tenor, aufgrund der üblichen vertraglichen Regelung, gar nicht unter Mapleson singen dürfen – das Konkurrenzverhältnis zwischen den beiden Londoner Opernmanagern in Bezug auf die engagierten Sänger wäre somit neutral geblieben. Gyes Intention zielte folglich auf eine Elimination aller möglichen Eventualitäten ab, die das ordnungsgemäße Engagement des prominenten Tenors erschwert hätten. Schließlich erfolgte die endgültige Unterzeichnung des Vertrags von Woodford im Auftrag Marios am 23. April. Wieder lassen sich hier unlegbar Analogien zur Verifikation des Engagements gegenüber der Öffentlichkeit am 27. April erkennen.

Zusätzlich zu den extensiven Änderungen des elften Artikels wurde von Woodford in der endgültigen Vertragsversion noch ein zwölfter Artikel hinzugefügt³⁵⁹, der die Nichtigkeit des Engagements erklärt, falls eine der beiden Parteien die festgelegten Vertragsbestandteile nicht erfüllen sollte. Dieser Zusatz diente, in Anbetracht der Änderungen von der zweiten auf die dritte und endgültige Version des Vertrags, dazu, die ausverhandelten Sonderregelungen zu sichern, wobei die größte Priorität hier wohl auf der Gage lag.³⁶⁰

Der Vertrag zwischen Mario und Federick Gye zeichnet ein präzises Bild über den Fortgang von Vertragsverhandlungen zwischen den Opernmanagern der italienischen Oper Londons und einem renommierten Tenor. Die Engagements wurden in den meisten Fällen für einen längeren Zeitraum – in diesem Fall drei Seasons – geschlossen, wobei die Eckdaten neuer Engagements erst nach Auslaufen des aktuellen Vertrags wieder neu verhandelt wurden. Nicht umsonst trat Mapleson gerade zu diesem Zeitpunkt mit einem Angebot an Mario heran. Dabei ging man von einer rudimentären Standardversion des Vertrags aus, die anschließend schrittweise abgeändert wurde. Das Beispiel des Vertrags von Mario zeigt, dass die spezifische Ausformung des Engagements sehr stark von der persönlichen Situation des Sängers abhing. Auch fanden Spezifikationen

³⁵⁹ Vgl. Ringel, *Dark Ages*, S. 296.

³⁶⁰ Wie wichtig für Gye das Engagement Grisis und Marios aus finanzieller Sicht war, zeigt die Tatsache, dass die Vorstellungen mit den beiden Sängern ausschließlich außerhalb der Subskription stattfanden. Dahinter stand sicherlich die Intention zur Sanierung seines Budgets (vgl. *The Musical World* 39 (1861), S. 285).

wie Rücktrittsgedanken, die Konzerte im Crystal Palace oder Exklusivrechte am Sänger nicht ohne Hintergrund Eingang in den Vertrag. Daran lässt sich auch ersehen, wie groß der Druck auf einen Opernmanager in Bezug auf die starke Konkurrenz in London war, was dementsprechend auch von den Agenten der Sänger zu deren Vorteil genutzt wurde. Die Medien wurden in diesem Zusammenhang als wirkungsvolles Kommunikationsmittel gebraucht, durch das man strategisch wichtige (Falsch-)meldungen an die Öffentlichkeit bringen konnte.

Außerdem verfügten die Verträge Gyes wohl über eine wesentlich höhere Bindung als die Laportes, was primär auf Benjamin Lumley zurückgeht, der durch seine zahlreichen Prozesse zur Verbesserung der Rechtsgrundlage im Opernwesen Londons beitrug. Dies lässt sich vor allem aus dem vollständigen Fehlen von Artikeln ersehen, die Geldstrafen für die Sänger bei Verstößen gegen Regelungen des alltäglichen Betriebs vorsahen. Dass diese bei Laporte wohl kaum wirksam waren, wurde bereits erläutert. Mittlerweile hatten sich diese hausinternen Regelungen dergestalt etabliert, dass sie nicht mehr zwingend Bestandteil von Sängerverträgen sein mussten.

Für Gye stand bei der Konzeption eines Engagements zudem die Möglichkeit der langfristigen Planbarkeit und der finanziellen Kalkulierbarkeit im Vordergrund. Als Indiz dafür kann der Ausweis von Pauschalgehältern gelten. Durch die bis in die 1850er-Jahre üblichen Benefits, die eine Teilung der Einnahmen zwischen Manager und Sänger vorsahen, war eine derartige Vorgehensweise nicht möglich. Aus diesem Grund bildeten die Verträge Frederick Gyes einen wichtigen Baustein im Hinblick auf die vertragliche wie ökonomische Professionalisierung des Londoner Opernbetriebs.

6 Italienische Opern für London

Womöglich noch entsetzlicher haben sie die Partitur des Propheten zugerichtet. Im ersten Act kommen die drei Wiederläufer nur einmal vor; statt ihres zweiten Erscheinens folgt ganz unmotiviert und ohne Fallen des Vorhangs der zweite Act. Das Finalerzett des zweiten Actes ist barbarisch gekürzt, unter anderm wird auch die schönste, dankbarste Cantilene der ganzen Partie: Leb wohl, o Mutter! weggelassen. Es würde uns zu weit führen, dem Rothstift der Herren Costa und Arditi weiter zu folgen; spasseshalber sei nur erwähnt, daß man in Her Majesty's Theatre den zweiten Act des Robert mit der Bravour-Arie der Prinzessin *schließt*!¹

Eine schauerhafte Verstümmelung² von Werken bemerkt Eduard Hanslick in seinem Bericht über seinen London-Besuch im Jahr 1862. Tatsächlich basierte das Londoner Opernwesen auf einer vordergründig recht eigentümlichen Praxis, die die Adaption von Opern an die Londoner Aufführungssituation vorsah. Dabei bestanden diese Adaptionen nicht ausschließlich in einer Übersetzung fremdsprachiger Werke in die italienische Sprache, sondern hatten teilweise eine völlige Neukonzeption des Werks zur Folge. Kurioserweise erstreckte sich die Übersetzungs- und Adaptionstätigkeit auch auf die Werke englischer Komponisten, wie beispielsweise anhand von Kompositionen von Michael William Balfe zu sehen ist. Dessen *Bohemian Girl* feierte am Her Majesty's Theatre 1858, unter dem Titel *La Zingara* und mit hinzukomponierten Rezitativen statt der ursprünglichen Dialoge, seine italienische Londoner Premiere.³ Das Italienische war offenbar eine notwendige Bedingung, um es auf die „fashionablen“ und prestigeträchtigen Londoner Bühnen zu schaffen, wobei hier sämtlicher englischer Nationalstolz in den Hintergrund trat. Die Mode diktierte offensichtlich den Londoner Operngeschmack. Sie sah auch bis in die Mitte des 19. Jahr-

1 Eduard Hanslick, *Musikalisches aus London V. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, hg. von Dietmar Strauss, Bd. 1/6, u.a Wien 2008, S. 126–127.

2 Vgl. ebda., S. 126.

3 Balfes Oper wurde unter anderem bereits 1854 in Bologna in italienischer Sprache aufgeführt (vgl. Michael William Balfe, *La Zingara*, Libretto, Bologna 1854).

hundreds die regelmäßige Aufführung von Pasticcio-Abenden vor, bei denen einzelne Akte verschiedener Opern gegeben wurden, meist gefolgt von einem Ballett, wobei diese Praxis nicht auf Benefits beschränkt blieb.⁴

Maßgeblich für diese Art der Adaptionen waren selbstverständlich die Sänger, die für das Londoner Publikum die Hauptattraktion eines Opernbesuchs darstellten. Da eine Attraktion selbstverständlich nur bei einer prominenten und sichtbaren Positionierung im Werkkontext zur Geltung kommt, sind viele der Adaptionen vor diesem Hintergrund zu verstehen.⁵ Ein Beispiel hierfür bildet die Adaption des zweiten Akts von Donizettis *La figlia del reggimento* für eine Aufführung des Her Majesty's Theatre 1847. Hier kommt es zu einer Verschiebung des musikalisch-dramaturgischen Schwerpunkts auf die Arie der Maria „Le ricchezze e il grado fastoso“, wobei die Partie der Maria in dieser Season von der „Swedish Nightingale“ Jenny Lind verkörpert wurde.⁶ Ursprünglich wäre die Arie am Beginn des zweiten Akts, unmittelbar nach dem Terzett „Sorgeva il di“ zwischen Maria, der Marchesa und Sulpizio positioniert gewesen. Danach würden normalerweise ein zweites Terzett zwischen Maria, Tonio und Sulpizio („Stretti insiem tutti tre“), eine instrumentale Tirolese und gleich darauf das Finale der Oper folgen.⁷ In der Produktion des Her Majesty's Theatre wird die Tirolese allerdings direkt vor das Highlight „Le ricchezze e il grado fastoso“ gesetzt. Damit wird ein dramaturgischer Ruhepunkt vor den mit Spannung erwarteten Höhepunkt des Akts, nämlich den Auftritt Jenny Linds, gesetzt.

Ein ähnlicher Maßstab lässt sich 1851 bei einer Aufführung des *Fidelio* erkennen, in der nicht nur die Dialoge durch Rezitative ersetzt wurden, sondern in der auch der Gefangenenchor durch solistische Beteiligung sämtlicher Sänger des Theaters, wie Gardoni, Calzolari, Pardini, Poultier, Ferranti oder Massol, „veredelt“ wurde.⁸ Diese eigenartige Londoner Praxis wurde von den kontinen-

4 Vgl. Saisonübersichten im Anhang und Hilary Poriss, ‚*To the ear of the amateur*‘. *Performing ottocento opera piecemeal*, in: *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, hgg. von Roberta Montemorra Marvin und Hilary Poriss, S. 111–131.

5 Vgl. Kapitel 6.1.1, Adaptionspraxis französischer Opern.

6 Als Grundlage dient hier eine Aufführungspartitur des zweiten Akts [BL, MS.Mus 1715/14].

7 Vgl. Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento*, Klavierauszug, Rom 2000.

8 *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 2 (1851), S. 431. In dieser Rezension schwingt sicherlich auch ein Unterton mit, der offensichtlich auf eine Weigerung von Chorsängern abzielt, solistische Passagen zu übernehmen.

taleuropäischen Medien meist als Kuriosum und Unsitte abgetan, was den Londoner Opernbetrieb allerdings nicht von derartigen Adaptionen abhielt.

Ihren Einfluss auf die gegebenen Werke übten die in London engagierten Sänger auch durch die Interpolation von werkfremden Arien aus. Die Einlagearienpraxis erfreute sich vor allem am Beginn des Jahrhunderts bei Starsängerinnen, wie Angelica Catalani und Giuditta Pasta, großer Beliebtheit.⁹ Besonders bei Catalani diente die Substitution hauptsächlich als Zurschaustellung ihrer vokalen Einzigartigkeit, die sich beispielsweise in den ursprünglich für Violine komponierten Rode-Variationen manifestierte, mit denen sie für Furore sorgte und ihre Zeitgenossen zu folgendem Vergleich veranlasste: „Spohr is the greatest singer on the violin, Catalani the greatest instrumental performer with her voice.“¹⁰ Catalanis vokale Extravaganzen beschränkten sich allerdings nicht nur auf die vokale Darbietung von Instrumentalstücken, sondern ufernten in Aufführungen aus, in denen die Sängerin den Mittelpunkt der Oper bildete, ungeachtet „the general effect of an opera, and the general cast of all the other characters.“¹¹

Dennoch erfreute sich diese Art von Substitutionen, wie Hilary Poriss zeigt, das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in ganz Europa großer Beliebtheit. Natürlich gab es Werke, die durch ihre dramatische Anlage die Interpolation von Arien naturgemäß begünstigten. Das war immer dann der Fall, wenn die interpolierte Arie über keinen unmittelbaren dramatischen Zusammenhang verfügte, wie beispielsweise in der so genannten „Unterrichtsszene“ in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*. An dieser Stelle wurden von verschiedenen Primedonne jeweils unterschiedliche Arien interpoliert, die hauptsächlich zur Darstellung vokaler Extravaganz gebraucht wurden.¹²

Zu diesem Zweck kam es immer wieder zur Komposition von Einlagearien für bestimmte Sänger, wodurch deutlich wird, dass viele Komponisten diese Praxis nicht nur akzeptierten sondern sogar unterstützten.¹³ Derartige Arien

9 Vgl. dazu Hilary Poriss, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford 2009 (AMS Studies in Music), S. 67 und S. 150–153.

10 Vgl. u.a. *The Quarterly Musical Magazine and Review* 1 (1818), S. 261.

11 Richard Edgcombe, *Musical Reminiscences of an Old Amateur*, 2. Aufl., London 1827, S. 103.

12 Vgl. Poriss, *Changing the Score*, S. 135.

13 Vgl. ebda., S. 10.

waren meist in hohem Maße auf die vokalen Charakteristika des jeweiligen Sängers abgestimmt, was die Voraussetzung für eine effektvolle – und beim Londoner Publikum meist erfolgreiche – Interpretation bot.

Sowohl die Adaptionenpraxis als auch die in London vorherrschende Einlagearienpraxis werden daher im Mittelpunkt der folgenden Kapitel stehen. Dabei soll ein möglichst umfassendes und vielfältiges Bild der Aufführungstradition italienischer Opern in London gegeben werden. Die Charakterisierung des Publikums am Beginn dieser Monographie stellt hierfür die notwendige Basis dar und soll aus diesem Grunde eine Art Angelpunkt bilden, vor dem schließlich die Spezifika der musikalischen Praxis untersucht werden.

6.1 Adaptionen

In den folgenden beiden Kapiteln soll die Frage im Vordergrund stehen, welche Mechanismen bei der Adaption von fremdsprachigen Opern für die italienischen Bühnen Londons wirkten. Am Beispiel von Aubers *Lenfant prodigue* sollen der Prozess der Adaption rekonstruiert sowie gleichermaßen Faktoren aufgefunden gemacht werden, die bestimmend für diesen Prozess wirkten. Das zweite hier herangezogene Beispiel analysiert, anhand der italienischen Umarbeitung von Carl Maria von Webers *Oberon*, Maßnahmen, die eine nur mäßig erfolgreiche englische Oper zum italienischen Publikumserfolg machten. In diesem Zusammenhang wird die Frage nach der Werkidentität und der Wahrnehmung durch das Londoner Opernpublikum gestellt.

6.1.1 Die Adaptionenpraxis französischer Opern für die italienische Bühne Londons am Beispiel von Aubers *Lenfant prodigue*

Nach der Eröffnung des Royal Italian Opera House Covent Garden als zweites italienisches Opernhaus Londons kam es dort im Zuge von Positionierungsmaßnahmen zur Ergänzung des Spielplans um die Werke französischer Komponisten, wie Auber oder Meyerbeer. So waren es in den Jahren 1847 und 1848 *Robert le Diable* und *Les Huguenots* von Meyerbeer, die ein erweitertes „französisches Repertoire“ in das Londoner Opernwesen einführten – die beträchtliche

Zeitspanne von zwölf Jahren seit der Uraufführung der *Huguenots* 1836 kann als Zeugnis für den Konservativismus des Opernpublikums gegenüber originär „italienischen“ Produktionen gelten. Nichtsdestotrotz hält sich hartnäckig die Meinung, dass sich die französische Oper aufgrund der vermehrten und erfolgreichen Aufführung von Meyerbeers Opern schließlich auf den Londoner Opernbühnen etabliert habe.¹⁴ Allerdings wird hier die Tatsache negiert, dass es sich bei den in London aufgeführten Werken in keiner Weise um originär französische Opern handelte, sondern um italienische Bearbeitungen derselben. Gleichermäßen waren selbstverständlich auch deutschsprachige Werke von der modischen Londoner Adaptionstradition für die italienische Opernbühne betroffen. Opern, die der gängigen Bezeichnung „französisch“ entsprachen (also die Werke der Grand Opéra bzw. der Opéra Comique) kamen in London unbearbeitet kaum zur Aufführung, da das Opernpublikum vornehmlich an der modischen italienischen Oper interessiert war. Somit wäre es verfehlt im Londoner Kontext, in Bezug auf die Werke französischer Komponisten, von „französischer Oper“ zu sprechen.

Gabriella Dideriksen hat dieses Phänomen bereits in ihrer 1997 erschienenen Dissertation *Repertory and Rivalry* anhand des Theatre Royal Covent Garden identifiziert und beschrieben. Ihre Ausführungen beschränken sich allerdings nicht nur auf Covent Garden als italienisches Opernhaus, sondern beschäftigen sich auch mit der Adaptionenpraxis fremdsprachiger Werke für die „englische“ Opernbühne. Dadurch entsteht eine mangelnde Differenzierung zwischen den italienischen Opernhäusern und den englischen, die über erhebliche Statusunterschiede verfügten.¹⁵ Gleichermäßen veranschaulicht Dideriksen anhand der Aufführungen von *L'etoile du Nord (La stella del Nord)* und *Les Huguenots (Gli Ugonotti)* vor allem die durch die Bearbeitungen und Kürzungen entstandenen dramaturgischen Schwerpunktverschiebungen innerhalb der Werke, die teilweise unter der Aufsicht des Komponisten Meyerbeer vonstatten gingen.¹⁶ Be-

14 Vgl. Melanie Stier, *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Formen kulturellen Handelns*, u.a. Hildesheim 2012 (Viardot-Garcia Studien 3), S. 83.

15 Vgl. Kapitel 2, Opernlandschaft.

16 Vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 301. Bei der Londoner Premiere der *Ugonotti* beauftragte Meyerbeer den Musical Director Michael Costa mit der Einarbeitung seiner Adaptionenvorschläge für London.

sonders eklatant zeigt sich dies am Beispiel *Gli Ugonotti*: Die vorgenommenen massiven Reduktionen des Balletts stammten direkt von Meyerbeer, der demzufolge seiner Oper ein italienisches Kolorit verleihen wollte, um den Vorlieben des Publikums entsprechen zu können. Zudem kam es neben der Transposition der Arien des Urbano für die Mezzosopranistin Marietta Alboni und einer Kürzung der Aktzahl von fünf auf vier Akte zu einer Fokussierung auf die Solisten. Eine Tatsache, die dem Londoner Geschmack entsprach.¹⁷

Der Fokus von Dideriksens Betrachtungen liegt somit auf den mit der Adaption einhergehenden, strukturellen Veränderungen, wobei der Adaptionsprozess selbst wenig Beachtung findet. Aus diesem Grunde soll eben jener Bearbeitungsprozess im Mittelpunkt der nachfolgenden Ausführungen stehen, wobei bei Aubers *L'enfant prodigue* Fragen in Bezug auf die Auswahl des italienischen Textes im Vordergrund stehen. Als Grundlage hierfür dienen einerseits ein französischer Klavierauszug mit handschriftlich hinzugefügtem italienischen Text, der sich im Besitz des Her Majesty's Theatre befand¹⁸, sowie das Libretto der Uraufführung. Diese Quellen sollen anschließend in zeitgenössische Rezeptionszeugnisse des Werks eingebettet werden.

1851, das Jahr der Weltausstellung in London, sollte gleichzeitig das Jahr der englischen Erstaufführung von Aubers *L'enfant prodigue* werden, wobei die Pariser Uraufführung der Grand Opéra, am 6. Dezember 1850, gerade einmal ein halbes Jahr zurücklag. Wie sich aus einem Korrespondentenbericht aus dem Januar 1851 der *Musical World* ersehen lässt, war die englische Öffentlichkeit sowohl über das Vorhandensein einer neuen Oper Aubers, des „universal favourite“, als auch über deren Erfolg informiert, wodurch sich der Wunsch regte, die Oper auch in der Londoner Season zu geben.¹⁹ Dementsprechend bemühten sich sowohl Gye als auch Lumley, die Oper an ihrem Haus zu produzieren und sich die Aufführungsrechte zu sichern, was zunächst Gye gelang.²⁰ Die Auf-

17 Vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 327. Eine anschauliche Übersicht über die szenischen Veränderungen zwischen der Pariser Uraufführung 1836 und der Produktion an der Royal Italian Opera Covent Garden 1848 gibt Dideriksen in ihrer Dissertation auf S. 328–329.

18 [BL, MS Mus 1715 2/2].

19 Vgl. *The Musical World* 29 (1851), S. 20.

20 Gye sollte dem französischen Verleger Brandus 300 Pfund für die Rechte am *Enfant prodigue* zahlen: 150 Pfund nach Lieferung der Partitur und die restlichen 150 nach der zweiten Vor-

führung des *Enfant prodigue* an der Royal Italian Opera Covent Garden wurde durch mehrfache Ankündigungen in englischen²¹ wie auch internationalen Zeitungen²² bestätigt, was keine Zweifel an den uneingeschränkten Aufführungsrechten für Gye aufkommen ließ. Allerdings war es nicht Gye, sondern Lumley, der schließlich die Oper am Her Majesty's Theatre zur Aufführung brachte, obwohl er offenbar zunächst nicht über die Aufführungsrechte verfügt hatte. Diese Praxis lässt den Schluss zu, dass die Urheberrechte im Londoner Opernbetrieb der damaligen Zeit äußerst locker geregelt waren, da anscheinend selbst vertragliche Vereinbarungen in Bezug auf Aufführungsrechte nur bedingt galten bzw. keine rechtlichen Konsequenzen nach sich zogen.²³ Ein weiterer Grund für einen Verzicht Gyes auf einen neuen Prozess gegen Lumley mag auch ein Brief Giulia Grisi gewesen sein, in dem sie Gye mitteilte ihre Partie in *Il Prodigio* unter keinen Umständen singen zu können.²⁴ Damit hätte Gye im Falle eines gewonnenen Prozesses, wovon in Anbetracht der Sachlage auszugehen war, eine seiner zugkräftigsten Primedonne nicht zur Verfügung gehabt. Dies hätte wahrscheinlich ohnehin eine Absage der Produktion nach sich gezogen.

Die Besetzung der englischen Premiere von *Il Prodigio* im Her Majesty's Theatre kann als äußerst glanzvoll bezeichnet werden: Henriette Sontag sang die Jefeite, Italo Gardoni den Azael, Filippo Coletti den Bocchoris, Jean-Etienne August Massol den Reuben und Delphine Ugalde die Nefte, als ihr Debüt auf der italienischen Bühne. Ugalde hatte bis zu diesem Zeitpunkt lediglich in der Opéra Comique reüssiert, weshalb ein derartiges Engagement ein Novum in ihrer Kar-

stellung (vgl. Gabriella Dideriksen; Matthew Ringel, *Frederick Gye and the 'Dreadful Business of Opera Management'*, in: *19th-Century Music* 19 (1995), S. 20).

21 Die *Musical World* kündigte beispielsweise im April 1851 in einer Anzeige der Royal Italian Opera Covent Garden an, dass die Proben der Oper bereits laufen würden (vgl. *The Musical World* 29 (1851), S. 272).

22 Vgl. *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 1 (1850), S. 343.

23 Gye drohte Lumley in einem in der *Musical World* abgedruckten Brief mit rechtlichen Schritten, sollte er *Il prodigo* tatsächlich zur Aufführung bringen. Tatsächlich kam es wohl zu keinem Prozess in dieser Sache (vgl. *The Musical World* 29 (1851), S. 387). Das *Athenaeum* spekuliert zudem, ob Brandus die Rechte möglicherweise doppelt verkauft hätte, zeigt sich allerdings schließlich erleichtert, dass eine Produktion „musically so insufficient and so little adapted to the resources of its company“ nicht an der Royal Italian Opera Covent Garden zur Aufführung gelangte (vgl. *The Athenaeum* (1851), S. 692).

24 Vgl. Harold Rosenthal, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London 1958, S. 93–94.

riere darstellte.²⁵ Die Strategie, die Lumley mit dem Engagement einer französischen Sängerin in einer „französischen“ Oper verfolgte, ist offensichtlich: Da die *Musical Times* Ugaldes Stimme als „decidedly French“²⁶ lobt, kann die Intention Lumleys nur das Kreieren eines französischen Kolorits in der italienischen Adaption von Aubers Oper gewesen sein. Dafür spricht auch die Besetzung des Reuben mit Massol, der die Partie bereits in der Uraufführung verkörperte. Dieser kam nach seinem Londoner Debüt 1849 in Aubers *Masaniello*²⁷ in der Royal Italian Opera Covent Garden vornehmlich in Produktionen „französischer“ Opern zum Einsatz²⁸, bevor er 1851 von Lumley für *Il Prodigio* engagiert wurde.

Interessanterweise nennt die englische Musikkritik Aubers Oper immer mit dem französischen Originaltitel *L'enfant prodigue*, obwohl dieser im Libretto des Her Majesty's Theatre keine Erwähnung findet.²⁹ Dies lässt möglicherweise eine gewisse Ambivalenz in der Aufnahme derartiger Adaptionen erkennen: Die französischen Ursprünge besaßen offenbar, trotz der italienischen Adaption und des bewussten Besuchs eines italienischen Opernhauses, eine gewisse Relevanz, auf die implizit in den Rezensionen immer wieder hingewiesen wurde. In diese Wahrnehmung fügt sich zudem auch die Besetzung mit französischen Sängern gut ein. Die Adaption als solche wurde kaum bewusst wahrgenommen. So findet sich in Kritiken der englischen Aufführung zwar auch der italienische Titel *Il Prodigio*, aber lediglich mit dem Hinweis auf eine „Italian version“³⁰ oder auf eine Aufführung „under its Italian title“³¹ – beide Bezeichnungen unterschreiten die Spannweite einer Adaption um einiges. Daraus lässt sich ersehen, dass das Londoner Publikum des 19. Jahrhunderts eine geringe Sensibilität für derartige Dinge an den Tag legte.

Die Adaption des *Enfant Prodigue* für das Her Majesty's Theatre ging wohl in mehreren Schritten vonstatten: Zunächst wurde auf Basis des französischen

25 *The Musical World* 29 (1851), S. 378.

26 Ebda.

27 Dabei handelte es sich um eine italienische Adaption von Aubers *La Muette di Portici*, die in England vornehmlich unter dem Titel *Masaniello* aufgeführt wurde.

28 Vgl. Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, London 1862, S. 85 und 120.

29 Vgl. Daniel François Esprit Auber, *Il prodigo*, Libretto, London 1851 (online verfügbar: <http://www.archive.org/details/ilprodigooenglgoog>, 30.06.2016; Bestand in der HL).

30 *The Athenaeum* (1851), S. 641.

31 *The Musical World* 29 (1851), S. 376.

Librettos eine italienische Übersetzung angefertigt. Wer für die Übersetzung im Her Majesty's Theatre verantwortlich war, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die *Musical World* spricht im Februar 1850 von einem gewissen „Gianone“, „a poet of merit and distinction“³², der von Lumley beauftragt worden sei, eine italienische Übersetzung vorzunehmen. Damit könnte der italienische Librettist Pietro Giannone gemeint sein, der zu Beginn der 1850er-Jahre vermehrt Libretto-Übersetzungen für das Her Majesty's Theatre anfertigte.³³ An der Royal Italian Opera Covent Garden war beispielsweise der in London lebende, italienische Librettist Manfredo Maggioni unter anderem für die Übersetzungen französischer Opern in die italienische Sprache³⁴ zuständig. Da beide Theater eine Aufführung des Werks in der Season 1851 planten, wäre es denkbar, dass beide Übersetzungen aus derselben Feder stammten, wofür sich allerdings kein Beleg finden ließ.

Die angefertigte italienische Übersetzung wurde anschließend ohne das Einarbeiten von Kürzungen in den französischen Klavierauszug übertragen, der sich im Her Majesty's Theatre im Besitz des Musical Directors Michael William Balfe befand.³⁵ Bei der italienischen Übersetzung selbst ist auffällig, dass sie sich stark am französischen Text orientierte. Und zwar nicht nur in einem dramaturgischen Gesamtzusammenhang, sondern auch in Bezug auf den Wortlaut. Besonders augenscheinlich tritt dies in den Rezitativen zutage, wie folgender Auszug aus dem ersten Akt veranschaulicht:

32 *The Musical World* 25 (1850), S. 95.

33 Darunter unter anderem zu Thalbergs *Florinda* (1851; HM), Halévy's *La Juive* (1850; RIO) und *La tempesta* (1850; HM). Als Librettist zeichnete er unter anderem für die Libretti zu Marlianis *Ildegonda* (UA 1837) oder Carlo Coccias *Maria Stuart* (1827; KT) verantwortlich. Alle hier angeführten Libretti der Londoner Produktionen befinden sich im Bestand der HL.

34 Vgl. Dideriksen, *Repertory and Rivalry*, S. 306.

35 Dies geht aus einem Vermerk auf dem Titelblatt hervor.

JEF: Attendez! Le voilà! Le voilà!
 Azaël! Mon fils!
 C'est toi que je revois! Qui t'avait retardé?
 AZA: Vous le voyez, mon père!
 Ces voyageurs, à qui j'offris
 l'abri de votre tente hospitalière!
 RUB: Soyez les bien venus!
 Un hôte est un ami

JEF: Aspettiam! Aspettiam! E la sua voce!
 Azael mio figlio!
 al fine ti riveggo chi ritardato t'ha?
 AZA: Voila vedete o padre
 Quei viaggiatori a cui offerti
 Il vostro tetto ospitale!
 RUB: Siate il ben venuti!
 Un ospite e un amico!

Die Ähnlichkeiten in der Struktur des französischen und italienischen Textes wie auch in der Wortwahl erscheinen tatsächlich frappierend, was teilweise auch durch die gemeinsame etymologische Grundlage der Sprachen begründet ist. Dennoch geht diese Übersetzung über eine bloße Sprachverwandtschaft hinaus, da auch die Struktur der französischen Sprache auf die italienische übertragen wurde. Besonders eklatant tritt dies in dem den Worten des Azael hinzugefügten „voilà“ im italienischen Libretto zutage, das lediglich im Sinne einer strukturellen Anpassung notwendig ist. Zusätzlich ist hier auch bei den einzelnen Silben der Wörter „voilà“ und „vous le“ eine gewisse Gemeinsamkeit erkennbar. Beide bestehen aus zwei Silben und bringen auch bei der Aussprache einen ähnlichen Klang zustande. Offenbar wurde neben einer inhaltlichen auch eine phonetische Annäherung angestrebt. Dies brachte den Vorteil mit sich, dass die Melodielinien der einzelnen Partien unter Umständen nur eine marginale Anpassung, beispielsweise um rhythmische Verschiebungen, erfuhren.³⁶

Im zweiten Schritt wurden, nach einer vollständigen Übersetzung des französischen Textes, der im Übrigen auch in den Klavierauszug Eingang fand, von Balfe erste musikalische Kürzungen vorgenommen, die sich vor allem auf textliche Wiederholungen in Chören, oder auf zu lange Rezitative beschränkten. Die Arie des Bocchoris im zweiten Akt („*Quel ciel de pourpre et d'azur*“) in F-Dur erhält zudem die Anmerkung „*One note higher for Coletti in g*“³⁷, was den Schluss zulässt, dass der Klavierauszug bereits für Sängerproben verwendet wurde und auf eine musikalisch bereits weitgehend fixierte Version hinweist. Insgesamt bleibt das Ausmaß dieser Änderungen jedoch sehr überschaubar, was

36 Das Einfügen von Noten aufgrund einer unterschiedlichen Silbenzahl ist an mehreren Stellen des Klavierauszugs ersichtlich.

37 Vgl. [BL, MS MUS 1715 2/2, f. 90].

darauf hindeutet, dass Balfe sich tatsächlich nahe am Original orientierte und nicht intendierte, ganze Akte, wie es in London durchaus üblich war, zu streichen. Davor waren auch Erstaufführungen nicht gefeiert.³⁸

Bei einem Vergleich mit dem Libretto-Text der Aufführung wird allerdings augenscheinlich, dass es sich bei dem in den Klavierauszug eingetragenen Text noch nicht um die endgültige Fassung des Werks handelte. Zunächst sind in der Arie des Reuben „Toi qui versas la lumiere“ textliche Differenzen zwischen dem Klavierauszug und dem Libretto feststellbar.

Italienischer Text Klavierauszug	Französischer Text Klavierauszug	Text Libretto (HM 1851)
Tu che spandevi la luce su Mosè e il popol fido Signor Signor nostro duce, d'un padre calma il dolor!	Toi qui versas la lumière Sur Moïse et ses enfants Seigneur, Seigneur Notre père, d'un père Vois les tourments!	Tu che dovunque spandi La luce tua celeste, O mente onnipotente! D'un padre calma il dolor
Qual vaga inquietudine Di mio figlio turba il cor Perché [sic] nella solitudine Erra in preda a cupo orror?	Quelle vague inquiétude De mon fils trouble le cœur Pourquoi dans la solitude Erre t'il, sombre et rêveur.	Qual vaga inquietudine Di mio figlio turba il cor Perché nella solitudine Erra in preda a cupo orror?

Tabelle 1: Gegenüberstellung der Texte des Klavierauszugs mit dem italienischen Text des Librettos

Wie aus Tabelle 1 zu ersehen ist, wurde erneut auf eine wortgetreue und phonetisch ähnliche Übersetzung geachtet, die auch Eingang in das Libretto fand. Allerdings wurden die ersten Verse, in denen von Gott und Moses die Rede ist, durch für die englische Zensur unverfänglichere Worte ersetzt. Der offensichtliche Gottesbezug wurde durch ein „mente onnipotente“ („almighty mind“ in der englischen Übersetzung) substituiert. Die Zensurpraxis entsprach durchaus den üblichen Konventionen der Zeit, wobei diese, wie Roberta Montemorra Marvin anhand der Opern Giuseppe Verdis zeigt³⁹, be-

38 Man denke hier beispielsweise an die bereits erwähnte Londoner Premiere der *Ugonotti*.

39 Roberta Montemorra Marvin, *The Censorship of Verdi's Operas in Victorian London*, in: *Music and Letters* 82 (2001), S. 582–610.

sonders im Hinblick auf unmoralische und religiöse Anspielungen ausschlaggebend war. Der Eingriff der Zensoren beschränkte sich, neben rudimentären Eingriffen in den italienischen Text⁴⁰, hauptsächlich auf Änderungen des englischen Librettos, da, wie Marvin argumentiert und auch noch gezeigt werden wird, das Verständnis der italienischen Sprache beim Publikum eher gering ausgeprägt war und somit hauptsächlich der englische Text rezipiert wurde. In diesem Sinn stellt Marvin unter anderem fest, dass das Wort „Dio“ in der englischen Übersetzung der Opern Verdis fast ausschließlich als „Heaven“ übersetzt wurde⁴¹, und zieht daraus Schlüsse auf die Zensurpraxis. Im Libretto von *Il Prodigio* ist eine derartige Änderung allerdings nicht feststellbar: Sämtliche Gottesbezüge bleiben auch im englischen Text erhalten und es geschieht eine direkte Übersetzung von „Dio“ zu „God“. Daraus lässt sich möglicherweise ableiten, dass die Zensoren, aufgrund des ohnehin schon religiösen Stoffs, gewisse Freiheiten gewährt hatten. Bei einer vollkommenen Elimination der religiösen Grundlage wäre Aubers Oper schlichtweg nicht aufführbar gewesen. Offenbar verfügte die Londoner Opernzensur in diesem Bereich über einen gewissen Spielraum. Deshalb lässt sich vermuten, dass die Zensur religiöser Elemente in der italienischen Oper nur selten mit voller Härte ausgeführt wurde.

Eine andere von Marvin aufgestellte Hypothese lässt sich anhand des vorliegenden Quellenmaterials allerdings plausibilisieren: So schreibt sie, dass für die Zensur bedenkliche Passagen schon bereits vor dem endgültigen Libretto-Druck Eingang in den Text der Oper gefunden hätten. Als Basis für ihre These führt sie einerseits die relativ geringen Änderungen in den Libretti an, die in Lord Chamberlain's Office eingereicht wurden, und andererseits die kurzen Zensurzeiten.⁴² Wie sich anhand der Differenzen zwischen dem Libretto des Her Majesty's Theatre⁴³ und dem Klavierauszug zeigen lässt, wurde das Libretto

40 Die Änderungen der Namen der Protagonisten und des Kontexts in Verdis *Nabucco* (in London unter dem Titel *Nino* aufgeführt) können hierbei als Beispiele genannt werden.

41 Vgl. Marvin, *The Censorship of Verdi's Operas in Victorian London*, S. 590.

42 Vgl. ebda., S. 585.

43 Ob es sich dabei um das Libretto der Uraufführung handelte, ist insofern unerheblich, da die Libretti üblicherweise unverändert über mehrere Jahre hinweg reproduziert wurden. Das Libretto aus dem Jahr 1851 entsprach folglich mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Libretto, das Lord Chamberlain's Office vorgelegt wurde.

höchstwahrscheinlich nach einer ersten Übersetzungsversion im Hinblick auf verfängliche Termini abgeändert.

Eine weitere umfangreiche Änderung – diesmal musikalischer Art – betrifft die Arie der Nefte („Laurora étincelante“), die als „Laurora risplendente“ Eingang in das italienische Libretto des Her Majesty's Theatre fand. Die französische Original-Arie beginnt mit einem Allegretto in B-Dur im 4/4-Takt, in dem Nefte ihre Gefühle bei der Betrachtung des im Morgenlicht erstrahlenden Memphis kundtut. Darauf folgt das Andante im 6/8-Takt in F-Dur, das von der inhaltlichen Grundstimmung identisch ist, musikalisch allerdings Raum für vokale Verzierungen lässt. Interessanterweise wurde der Schlussteil dieses Abschnitts im Klavierauszug, und damit eine virtuose Kadenz der Sängerin, gestrichen.⁴⁴ Anschließend folgt auf einen kurzen melodischen Einwurf Azaels mit Taktwechsel (2/4) („O piacer che m'inebbria“), eine die Stimmung Neftes unterstützende Chorpassage („Del piacer che l'inebbria“) unter Mitwirkung von Azael, Amenophis und Reuben, bevor Nefte mit neuem melodischen Material („Su questa spaggia“), durchbrochen von Choreinwürfen, schließlich zum Text und Material des Beginns zurückkehrt, wobei dieses durch Verzierungen variiert wird. Strukturell unterbrechen hier sowohl Azael als auch der Chor den Vortrag der Sängerin. Wenn man nun den Text des Klavierauszugs mit jenem des Librettos vergleicht, lassen sich wesentliche dramaturgische Differenzen erkennen (vgl. Tabelle 2).

Besonders auffällig ist, dass durch die Zusammenfügung der durch den Chor durchbrochenen Teile eine einzige lange Szene für Nefte entsteht. Die Ensemblestelle mit Chor bildet hier nunmehr den Abschluss. Diese Änderung war im Hinblick auf Ugalde, mit ihrem Debüt in der italienischen Oper, als „novelty of the evening“⁴⁵ sicherlich gewollt, da die Sängerin bei ihrem ersten Auftritt in den Mittelpunkt gerückt wurde. Somit wird aus einer Arie mit Ensemble eine typische Auftrittsarie, die allerdings weitgehend in den dramaturgischen

44 Vgl. Klavierauszug HM, S. 28, T.1–5. In Tabelle 2 ist dies durch den kursiv und in Klammer gesetzten Text ersichtlich.

45 *The Musical World* 29 (1851), S. 378. *The Spectator* kündigt Ugalde mit folgenden Worten an: „This great Artiste, has been engaged for a Limited Number of Representations, and will appear for the first time in this country on THURSDAY NEXT, JUNE 12th, in Auber's new Grand Opera IL PRODIGIO“ (*The Spectator* 24 (1851), S. 550).

Text auf Basis des Klavierauszugs des HM

NEF: L'aurora risplendente
 Di fulgidi color
 E' meno rilucente,
 Di Menfi in sul mattin!

Terra ove brilla
 L'orrore e l'amore.
 E trova il core
 Gioja e piacer!
 Qui l'occhio ammira,
 il cor desira
 e tutto spira
 gioja ed amor.
 O Menfi qui sol vivae
 Possente la cantatrice ardente
 Sulla lira fulgente
 rapisce il cor.
 [*allor che delle almee*
La danza inebbriante,
nel vostro sen festante.
Accende un nuovo ardor]

AZA: O piacer che m'inebbria
 O voluttà del ciel

NEF: Sì la solo io
 Potrò vivere
 Solo là sarò felice ognor.

CORO: Del piacer che l'inebbria
 lo dobbiamo allontanar

NEF: Su questa spiaggia
 Si puro è il ciel,
 che ogni alma saggia
 Ripete ognor
 Per sol ministro
 Prendi il piacer
 Al suon del sistro
 Si dei goder.
 Sì la solo io
 Potrò vivere

Text des Librettos des HM, 1851

NEF: L'aurora risplendente
 Di fulgidi color
 E' meno rilucente,
 Di Menfi in sul mattin!

Terra ove brilla
 L'orrore e l'amore.
 E trova il core
 Gioja e piacer!
 Qui l'occhio ammira,
 il cor desira
 e tutto spira
 dolci pensier.

Su questa spiaggia
 Si puro è il ciel,
 che ogni alma saggia
 ripete ognor
 Per sol ministro
 Prendi il piacer,
 al suon del sistro
 si dei goder.
 Sol qui viva e possente
 La cantatrice ardente
 Sulla lira fulgente
 Rapisce il vostro cor.
 Allor che delle almee
 La danza inebbriante,
 nel vostro sen festante.
 Accende un nuovo ardor.

AME e NEF: Piacer che vi seduce
 O voluttà del ciel!
 Sia sempre vostro duce
 Sarai felice ognor.

AZA: O piacer che m'inebbria
 O voluttà del ciel!
 Là solo potrò vivere
 Esser felice ognor.

Solo là saro felice ognor
 L'aurora risplendente
 Di fulgidi color
 E' meno rilucente,
 Di Menfi in sul mattin!

RUB, JEF, CORO: Dal piacer che l'inebbria
 Lo debbo allontanar.
 Qui solo deve vivere,
 Felice qui sarà.

CORO: Del piacer che l'inebbia
 lo dobbiamo allontanar
 a qui sol deve vivere
 esser felice ognor.

Tabelle 2: Gegenüberstellung des italienischen Texts im Klavierauszug mit dem italienischen Libretto-Text

Kontext eingefügt wurde. Dies ist nur deshalb möglich, da der Chor in diesem Fall inhaltlich keine unmittelbar kontrastierende Funktion innehat, sondern lediglich die Szene kommentiert. Um auch einen musikalischen Schlusspunkt zu setzen, endet die Auftrittsarie Neftes mit der im Klavierauszug gestrichenen Kadenz auf die Worte „accende un nuovo ardor“. Tatsächlich wurde die Arie als ein Höhepunkt des ersten Aktes gesehen, der ansonsten musikalisch über zahlreiche Schwächen verfügt haben soll, wie das *New Monthly Magazine* kommentiert: „Between the ‘Aurora risplendente’ of Ugalde, and the ‘Ah! Va secondo!’ of Sontag, we pity and forgive his weakness.“⁴⁶

Interessant ist, dass sich diese Änderung noch nicht im Klavierauszug findet, was den Eindruck verstärkt, dass es sich dabei nur um vorläufiges Arbeitsmaterial gehandelt hatte, auf dessen Basis dann eine tatsächliche Aufführungspartitur angefertigt wurde. Erst im Laufe der Sängersproben – darauf weist beispielsweise die Anmerkung bezüglich der Transposition Colettis hin – ergab sich auch strukturell eine endgültige Fassung, die dann Eingang in das Libretto fand. Diese These wird von der Tatsache gestützt, dass für Adaptionen von Opern nahezu immer neues Aufführungsmaterial – d.h. Stimmen, Particells und Partituren – angefertigt wurde.⁴⁷

⁴⁶ *The New Monthly Magazine* 92 (1851), S. 377.

⁴⁷ So sind unter anderem für die italienischen Adaptionen der Opern *Casilda* von Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg (BL) und des *Oberon* von Carl Maria von Weber autographe Aufführungsmaterialien vorhanden (vgl. Kapitel 6.1.2, *Oberon*).

Die Premiere von *Il Prodigio* fand eine recht unterschiedliche Aufnahme, wobei das Bühnenbild, das Ballett, die Sängerbesetzung und die szenischen Effekte der Oper einhellig gelobt, Aubers Musik allerdings, im Gegensatz dazu, eher zwiespältig aufgenommen wurde – in manchen Rezensionen fiel das Urteil gar vernichtend aus:

The scenery, decorations, properties and costumes, too, are of oriental liberality and magnificence. But let 'Il Prodigio' be dressed even in cloth of gold and wear the Koh-i-noor on his head, or – in plainer English – let the opera be ever so strongly cast, ever so sumptuously put upon the stage, – it is musically too weak to prove attractive to any such musical audience as our English opera-public now is. All that seems rightfully belonging to M. Auber in 'Il Prodigio' is a faded grace in some of its turns of melody and combinations of orchestra.⁴⁸

Auffallend ist, dass das *Athenaeum* von einem „musical audience“ spricht, was zunächst als musikalisch gebildetes Publikum verstanden werden kann. Da aber vor einer Besprechung der Musik Aubers das große Lob für Bühnenbild und Besetzung stehen und die Musik in weiterer Folge ebenfalls nicht bedacht wird, lässt dies den Schluss zu, dass eine gewisse Diskrepanz in der Wahrnehmung zwischen Kritiker und Publikum bestand. Der hier verwendete Begriff der „musical audience“ ist daher eher als „musikinteressiertes Publikum“ zu übersetzen. Unterstützend hierfür wirkt die Kritik der *Musical World*, die *Il Prodigio* einen Publikumserfolg bestätigt, der allerdings vordergründig der szenischen Umsetzung und dem eindrucksvollen Bühnenbild zuzurechnen ist. Die Musik wird, in Analogie zur Rezension des *Athenaeums*, gegenüber Aubers anderen Werken *Masaniello* und *Gustave*, als ungleich schlechter eingeschätzt, wobei dies wiederum lediglich in einer äußerst prägnanten Weise geschieht. Zudem wird gegen Ende der Kritik noch angemerkt, dass der Erfolg wohl noch größer ausgefallen wäre, wenn „there were less delays between the acts“⁴⁹ wegen der für das enorme Bühnenbild erforderlichen Umbauten.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass in der *Musical World* auch

48 *The Athenaeum* (1851), S. 641.

49 Vgl. *The Musical World* 29 (1851), S. 376–378. Die Kritik konzentrierte sich wie gewöhnlich auf das Bühnenbild und die Sänger.

über die zweite Vorstellung des *Il Prodigio* eine ausführliche Kritik zu finden ist, die genau diese Problematik thematisiert:

Il Prodigio was repeated on Saturday for the second time and proved infinitely more attractive than on Thursday, inasmuch as the long delays between the acts were considerably reduced, and the fourth and fifth acts were merged into one, thereby effecting a great saving of time. [...] The *Enfant Prodigue* is a very long work, and although it is in no part tedious or trivial, to keep attention alive for five hours is perhaps beyond the power of any opera. That the *Enfant Prodigue* is the longest work ever produced at Her Majesty's Theatre is proved by the unusual fact that no ballet or divertissement is given after the opera, the ballets in the second and third acts being found sufficiently long and important to preclude any subsequent entertainment of the kind.⁵⁰

Tatsächlich war das Londoner Publikum 1851 noch kaum an die Aufführung einer ganzen Oper in dieser Länge gewöhnt. Vielmehr beschränkte sich die übliche Rezeptionsspanne auf die Akte einzelner Opern, die in einer Art Pasticcio-Manier aufgeführt wurden.⁵¹ Insofern war die notwendige Konsequenz aus dieser Kritik eine Kürzung der Oper. Diese Tatsache geht allerdings nicht aus dem Libretto hervor. Aufgrund der kurzen Zeitspanne zwischen der ersten und der zweiten Aufführung kann ausgeschlossen werden, dass es zu einem Neudruck des Librettos kam – wahrscheinlich wurde einfach die fünftaktige Librettoversion weiterverwendet, ohne auf die Änderungen einzugehen.

Anhand dieser Kürzung lässt sich ersehen, dass auch während des Aufführungsprozesses selbst noch Änderungen am Stück vorgenommen wurden, die weit über das Interpolieren von Einlagearien hinausgingen. Vielmehr wurden, im Falle einer nicht entsprechenden Publikumsreaktion, in begründeten Fällen weitere Änderungen vorgenommen, wie in diesem Fall eben die Zusammenlegung der Akte vier und fünf. Eine Kürzung des Balletts wäre für das Londoner Publikum der Zeit wohl nicht in Frage gekommen, da dieses als „indispensable element of the grand opera“⁵² zu den beliebtesten und damit integralen Bestandteilen der Oper gehörte.

⁵⁰ *The Musical World* 29 (1851), S. 392.

⁵¹ Vgl. u.a. ebda., S. 566. In der Season 1851 wurden derartige Pasticci vor allem an Abenden mit reduzierten Preisen gegeben.

⁵² Ebda., S. 392.

Die Verkürzung des *Prodigo* durch die Synthese von viertem und fünftem Akt in Kombination mit der mittlerweile immer besser funktionierenden Bühnenmaschinerie traf, wie der Auszug aus der Kritik der *Musical World* ersehen lässt, schließlich anhaltend den Geschmack des Publikums. Die dritte Vorstellung wurde gar von der königlichen Familie besucht, wobei die Queen „testified her approbation of the performance not to be mistaken“⁵³ – für das „fashionable“ Londoner Publikum ein untrügliches Zeichen für die Qualität der Oper, deren Musik zunächst nicht sonderlich gelobt worden war.⁵⁴ Im Allgemeinen schien der Fokus eher auf den Sängern der Oper zu liegen, wie folgende Beschreibung der Highlights der Oper ersehen lässt und auch explizit macht:

In addition to the ballet music, the pieces which continue to obtain the most share of public applause are, Jefelete's first song, exquisitely sung by Madame Sontag; the two romanzas of Nefte, in the first and fourth acts, warbled with infinite volubility and surprising brilliancy by Madame Ugalde – who has already become an immense favourite with the *habitués* of the theatre; Massol's appeal song in the second act, which nightly produces an overpowering effect; Azaël's aria in the last act, charmingly sung by Gardoni; and the arietta of Boccoris, given by Coletti with great power and expression. To these *morceaux* the public attention is especially drawn by the admirable singing of the principal artists.⁵⁵

Die Adaption von „L'aurora risplendente“ geschah offenbar genau unter den Prämissen der Rezeption des Publikums, das offenbar nur an effektvollen Arien, Balletteinlagen wie Bühneneffekten interessiert war und für das daher kein Grund bestand, das Werk ganzheitlich zu rezipieren. Auf die Spitze gebracht bedeutet dies, dass auch eine von Musikkritikern als musikalisch inferior beschriebene Oper durch eine gute oder zumindest beliebte Besetzung und eine effektvolle Szenerie zum Londoner Publikumserfolg werden konnte.⁵⁶

53 *The Musical World* 29 (1851), S. 392.

54 Die Begeisterung schien neben der besser funktionierenden Bühnenmaschinerie – wodurch immerhin eine Stunde eingespart werden konnte – auch durch die Tatsache begründet zu sein, dass „the singers get better acquainted with their parts“, was in beiden Fällen als Indiz für die kurzen Probenzeiten in London gelten kann (ebda.).

55 Ebda.

56 Ähnlich liegt der Fall auch in der italienischen Adaption von Webers *Oberon* (vgl. Kapitel 6.1.2).

Schließlich bildet *Il Prodigio* ein Beispiel für die Reihenfolge der für den Adaptionprozess notwendigen Maßnahmen, die wie folgt zusammengefasst werden können: Zunächst erfolgte vom Librettisten eine vollständige Übersetzung des Originallibrettos in die italienische Sprache, wobei in diesem Fall das gesamte Libretto ohne Rücksicht auf eventuelle musikalische Kürzungen übersetzt und dann in den Klavierauszug übertragen wurde. Dieser fand in der Folge in ersten Proben Anwendung, woraus sich Änderungen im Libretto sowie in der musikalischen Anlage der Nummern ergaben, die dann in eigens angefertigte Aufführungsmaterialien eingearbeitet wurden. Gleichzeitig eliminierte man zensurkritische Signalwörter aus dem Text, bevor das endgültige Libretto in Druck ging. Dass die Uraufführung selbst noch Kürzungen nach sich zog, die vor allem durch die Bühnenmaschinerie verursacht waren, kann einerseits als Hinweis auf mangelnde Proben und andererseits als ein Indiz für die Flexibilität des Londoner Opernbetriebs gesehen werden. Nicht zuletzt wird anhand dieser Betrachtungen klar, dass nicht ausnahmslos alle Änderungen in ein Libretto einfließen und es sich daher anbietet, diese Quelle im rezeptionsgeschichtlichen Kontext zu betrachten.

6.1.2 Webers *Oberon* und sein Weg zum italienischen Opernerfolg

Carl Maria Webers Oper *Oberon* war als Auftragskomposition des Theatre Royal Covent Garden⁵⁷ als „englische Oper“ konzipiert: mit Dialogen und einem englischen Libretto, oder in Webers Worten „more a drama with songs“.⁵⁸ Charles Kemble, der damalige Manager des Covent Garden, reagierte mit der Vergabe des Kompositionsauftrags an Weber auf die große Popularität seines *Freischütz*.⁵⁹ Wer also wäre besser für die Komposition einer „englischen Oper“ geeignet als ein ohnehin schon renommierter Komponist, der gerade einen beachtlichen internationalen Erfolg gelandet hatte?

57 Covent Garden war zu dieser Zeit noch kein originäres Opernhaus, sondern hatte hauptsächlich Theater und englische Oper auf dem Spielplan. Das Monopol auf dem Gebiet der italienischen Oper hatte bis 1847 das King's Theatre bzw. das Her Majesty's Theatre inne.

58 Brief von Carl Maria von Weber an Planché, 6. Januar 1825, zitiert nach: James Robinson Planché, *The Recollections and Reflections of J. R. Planché*, Vol. 1, London 1872, S. 75.

59 Vgl. James Robinson Planché, *The Recollections and Reflections of J. R. Planché*, Vol. 1, London 1872, S. 74.

Die Stimmen der Uraufführung 1826 zum Werk selbst sind dennoch eher ambivalent: Webers Oper wird in allen Rezensionen wegen ihrer fantastischen Szenerie⁶⁰ („splendour of the scenery“⁶¹) gelobt. Die Musik, die in direktem Vergleich zum *Freischütz* gesehen wird, kann in der Presse der Zeit hingegen auf keine großen Lobeshymnen verweisen:

But while we give the highest credit to deep thought which the composer has bestowed upon his work [...] we cannot conceal from ourselves that there is not enough of melody to render it popular, or even greatly pleasing. It is for the few. There is also a small quantity of mannerism.⁶²

Besondere Kritik erregte auch eine fehlende Sensibilität Webers bei der Behandlung der Singstimmen, die aufgrund des exzessiven Einsatzes von Orchestereffekten in den Hintergrund gedrängt wurden.⁶³ Andere Rezensenten zeigen sich relativierend:

The music has been said to below Weber's general productions; but it will [...] be found, that though differing from his usual style, it is by no means inferior. There is more fancy – less depth; and that arises from the subject.⁶⁴

Im *Harmonicon* sagt Ayrton Webers *Oberon*, sogar in der bei Weitem positivsten Kritik, Erfolge in Deutschland voraus, da „M. von Weber outstripped the period in which he lived; he will be better understood thereafter.“⁶⁵

Der allgemeine Tenor der Kritiken konstatiert der Uraufführung keinen überragenden Erfolg, was in weiterer Folge auch dazu führte, dass das Werk weitgehend von den Spielplänen der Londoner Theater verschwand. Hierbei spielte sicherlich eine Rolle, dass das Faible des Londoner Publikums der Zeit der italienischen Oper galt, weshalb auch an den Londoner Theatern englische

60 Vgl. *The Quaterly Musical Magazine and Review* 8 (1826), S. 91.

61 *Oxberry's Dramatic Biography and Histrionic Anecdotes* 5 (1826), S. 17.

62 *Quaterly Musical Magazine and Review* 8 (1826), S. 100.

63 Vgl. ebda.

64 *Oxberry's Dramatic Biography and Histrionic Anecdotes* 5 (1826), S. 17.

65 *The Harmonicon* 4 (1826), S. 146.

Adaptionen so genannter „italienischer Opern“ aufgeführt wurden.⁶⁶ Das Phänomen einer vermeintlichen „fashionable Italian opera“ im weitesten Sinne war also nicht ausschließlich auf die gesellschaftlichen Eliten beschränkt, die noch im 19. Jahrhundert das Publikum der italienischen Opernhäuser bildeten.⁶⁷

Im Jahr 1860 entschloss sich der damalige Manager des Her Majesty's Theatre, James Henry Mapleson, Webers *Oberon* wieder aufleben zu lassen: allerdings in einer italienischen Version, mit italienischem Text und Rezitativen – notwendige Prämissen für die Aufführung an einem italienischen Opernhaus. Schließlich erwartete das Publikum eine italienische Oper, weshalb der *Oberon* erhebliche Umarbeitungen über sich ergehen lassen musste.

Aus diesem Grund soll diese italienische Version von Webers *Oberon* im Mittelpunkt der weiteren Betrachtungen zur Adaption von Opern für die italienische Bühne Londons stehen. Die Analyse des Librettos aus dem Jahr 1863 und die Einbeziehung zeitgenössischer Pressezeugnisse lassen Schlüsse auf die Art der Adaption und die dabei wirkenden Faktoren erwarten. Außerdem wird auch eine vorläufige Version der Partitur des Werks aus dem Jahr 1860 herangezogen, um etwaige Auswirkungen der Adaption auf die Musik festmachen zu können. Dass die Partitur durch das Fehlen des vierten Akts unvollständig ist, ist für die Argumentation unerheblich, da besonders den aus *Euryanthe* entlehnten Nummern, wie beispielsweise dem Duett zwischen Reiza und Huon⁶⁸, ein Hauptaugenmerk zukommen soll. Das erwähnte Duett ist im Besonderen interessant, als dass es in der Partitur noch mit dem französischen Text unterlegt ist und sich deshalb Erkenntnisse in Bezug auf die Erstellung eines italienischen Librettos erwarten lassen.

Für die Einrichtung eines Werks als italienische Oper stellte sich zunächst die Problematik der Rezitative. Schließlich mussten diese, um eine passende Version herzustellen, neu komponiert werden, wie es der Adaptionspraxis der Zeit

66 Vgl. Leanne Langley, 'Our Thing Called Opera'. Some Covent Garden Productions of the 1820s through Contemporary Eyes, in: *The Musical Times* 123 (1982), S. 836–838 und Roberta Montemorra Marvin, *Verdian Opera Burlesqued. A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture*, in: *Cambridge Opera Journal* 15/1 (2003), S. 33–66.

67 Vgl. Kapitel 3, Publikum.

68 In diesem Kapitel werden die in London gebräuchlichen Namen der Operncharaktere verwendet.

entsprach. Im Falle des *Oberon* galt allerdings die Prämisse eine gewisse Werkauthentizität herzustellen, die dem bereits 1826 verstorbenen Weber gerecht wurde. Aus diesem Grund entschied man sich gegen die Neukomposition von passenden Rezitativen, sondern substituierte sie vollständig aus Webers Opernschaffen, vornehmlich aus dessen Oper *Euryanthe*. Dass gerade *Euryanthe* in Frage kam, ist möglicherweise auf die enge zeitliche Verbindung zwischen beiden Werken zurückzuführen. Die Uraufführung von *Euryanthe* fand im Jahr 1823 statt – die kompositorischen Arbeiten an *Oberon* begannen bereits im Jahr 1824. Zudem stellten die beiden Werke die letzten des Komponisten dar, weshalb sie, zumindest in den Augen der Engländer, aufgrund ihres kompositorischen Materials ohne Probleme miteinander verknüpft werden konnten. Den Prozess selbst übernahm, um der angestrebten kompositorischen Authentizität gerecht zu werden, der ehemalige Schüler Webers Julius Benedict, wie aus dem Vorwort des Librettisten beider Versionen des *Oberon*, James Robinson Planché, ersichtlich wird:

Deeply as it is to be regretted that the gifted composer has not lived to superintend the revival of his work in England, – the country for which it was originally composed, and in which it was produced under his personal direction, – the musical world will admit that the task could not have been confided to a more competent substitute than Jules Benedict, his favourite pupil and affectionate friend. By such hands it was sure to be performed as reverently as efficiently.⁶⁹

Ähnlich liest sich die Einschätzung allerdings auch in deutschen Quellen der Zeit. Der Weber Biograph Friedrich Wilhelm Jähns schreibt 1871 darüber:

Wie bedenklich alle Uebearbeitungen und Umgestaltungen von Meisterwerken durch Andere jederzeit gelten müssen, so war doch hier dergleichen eher zu wagen, da der Organismus des Gedichts von Grund aus als ein mustergültiger leider nicht vorlag, und hier die Neugestaltung mit der grossen Liebe und demjenigen feinen Sinne für den Geist der musikalischen Composition unternommen wurde, die in den meisten derartigen Fällen zu fehlen pflegen.⁷⁰

69 J. R. Planché, „Advertisment“ zu Webers *Oberon*, Libretto, London 1863, o. S. [HL, 98TW-6.1 (693)].

70 Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871, S. 404.

Der wesentliche Unterschied zwischen diesen zwei, auf den ersten Blick in eine ähnliche Richtung weisenden Äußerungen liegt hier in der Argumentation Jähns. Für ihn ist eine derartige Bearbeitung nur deshalb legitim, da *Oberon* an sich schon grobe Mängel aufwies, und dementsprechend durch eine Adaption zumindest keine Verschlechterung mehr möglich war.⁷¹ Fehlende Qualität konstatiert auch Herman Gehrman, wobei er einwirft, dass Weber nur „die Kürze der Zeit und die Rücksicht auf das englische Publikum [zu dieser Art von Komposition] genöthigt [hätten].“⁷²

Die ursprüngliche englische Fassung des Werks sah eine dreiaktige Anlage vor, die in der italienischen Bearbeitung auf vier Akte ausgedehnt wurde, um „facilitate the scenic arrangements at Her Majesty’s Theatre“.⁷³ Zusätzlich wurde auch die Anzahl der Szenen innerhalb der einzelnen Akte verringert, was dem Stück vermutlich eine einfachere dramatische Struktur geben sollte. Planché führt hier als Beispiel an, dass die Szenenanzahl des letzten Akts von sieben auf drei reduziert worden sei, was sich beim Vergleich mit dem Libretto von 1863, in dem dieses Vorwort erschienen ist, als falsch herausstellt. Der vierte Akt verfügt hier nämlich über 13 Szenen. Die von Planché angegebene Zahl wird somit deutlich überschritten.⁷⁴ Planchés Vermerk könnte sich aber auf Aufführungen der italienischen Fassung im Jahr 1860 beziehen, die im Rahmen zweier „benefits“ für Therese Tietjens und den Manager E. T. Smith gegeben wurden⁷⁵ und dementsprechend durch den Potpourri-Charakter derartiger Veranstaltungen Kürzungen erforderten.⁷⁶ Interessant ist, dass ein Kritiker der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* die Aktanzahl einer Aufführung des *Oberon* des Jahres 1863 mit fünf Akten angibt, was allerdings weder aus den zeitgenössischen Rezensionen noch aus dem Libretto hervorgeht – beide Quellen sprechen von einer vieraktigen Anlage. Die fünftaktige Form wäre, so die *Niederrheinische Musik-Zeitung*, nur dadurch erzielt worden, dass das Finale der *Euryanthe* als fünfter Akt des

71 Ayrton sollte folglich in Bezug auf einen Erfolg in Deutschland nicht Recht behalten.

72 Hermann Gehrman, *Carl Maria von Weber*, Berlin 1899, S. 96.

73 J. R. Planché, „Advertisment“ zu Webers *Oberon*, Libretto, London 1863, o. S.

74 Vgl. ebda.

75 Vgl. *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 8 (1860), S. 281.

76 Die *Musical World* spricht von einem solchen Benefit am Ende der Season, bei dem vor *Oberon* noch Versatzstücke aus Opern Meyerbeers, Donizzettis und Balletten gegeben wurden (vgl. *The Musical World* 38 (1860), S. 488).

Oberon fungiert hätte – was den Opernabend auf „bis nach Mitternacht“ verlängert hätte.⁷⁷ Welche Folgen das für die dramatische Struktur der Oper hatte, muss an dieser Stelle nicht näher ausgeführt werden. Offenbar wurde die Zahl der Akte und damit die Länge der Oper flexibel gehandhabt, was unter Umständen auf die Darbietung des Werks im Rahmen eines Pasticcios hinweist.

Der Eindruck der untergeordneten Bedeutung der dramatischen Struktur manifestiert sich bei einem Blick auf die Szeneneinteilung des Librettos, wobei der Charakter des italienischen Operntexts als Übersetzung deutlich wird. So bestehen manche Szenen lediglich aus kurzen dreisätzigen Monologen, die eine szenische Eigenständigkeit nicht unbedingt rechtfertigen. Als Beispiel sei hier die neunte Szene des vierten Akts erwähnt, die lediglich aus folgenden Worten Almazors besteht:

ALM. Maledizione! Un uomo in queste stanze!
 Entro il corso d'un ora
 Nel cortil del palazzo arso egli sia.

Ein ähnliches Prinzip tritt auch in der zweiten Szene des zweiten Akts im Gespräch zwischen Fatima, Reiza und dem Kalifen zutage – der dramaturgische Hintergrund bleibt erneut fragwürdig. Die vollständige Szene besteht nur aus den folgenden Sätzen:

REI. (*guardando intorno con grande agitazione*)
 Ei non è qui, m'abbandonasse adesso.
 FAT. Ma più, mia principessa. Ah non temere.
 CAL. Figlia t'appressa. (*s'ode srepito d'armi.*)
 D'armi suon! Per gli avi miei!
 Quai disperati schiavi.

In beiden Beispielen zeigt sich die Szene aus dem inhaltlich-dramatischen Zusammenhang gelöst. Dieser Eindruck ist höchstwahrscheinlich auf die Tatsache zurückzuführen, dass die englische Ursprungsversion von 1826 zwischen den

⁷⁷ Vgl. *Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* 11 (1863), S. 239–240.

musikalischen Nummern Dialoge für das Weitertreiben der Handlung vorsah. Durch die Ergänzung von Rezitativen bleibt dieser Charakter notwendigerweise erhalten, da eine Anpassung an die italienische Operntradition der Zeit auch Änderungen in den Musiknummern nach sich gezogen hätte. Folglich bleibt der Fokus der Rezeption auf den Arien bestehen, was wohl ganz nach dem Geschmack des Publikums des Her Majesty's Theatre war. Diese These stützt die Tatsache, dass Benedict bei der Umarbeitung der Oper auch eine Reihe an neuen Musiknummern hinzufügte, die den Wunsch des Publikums nach melodisch eingängigen Arien treffen sollten – dies geschah Planché zufolge wiederum ganz im Sinne Webers:

The absence of a duet between *Huon* and *Reiza* was greatly lamented by Weber; and in one of his charming letters to me, he says. My musical heart sighs that the first moment when the loving pair find each other passes without music. His wishes are now as far as possible fulfilled.⁷⁸

Bei dem angesprochenen Duett (Szene 4/II) handelte es sich ursprünglich um ein Duett zwischen Euryanthe und Adolar („Hin nimm die Seele mein“) aus Webers *Euryanthe*, das hier „im Sinne Webers“ zur musikalischen Vielfalt des *Oberon* beitragen sollte. Im Aufführungsmaterial des Her Majesty's Theatre wird auf den ersten Blick klar, dass es sich bei dem Duett um eine Einlage handelte: Anstatt in den Notentext mittels einer Kopistenabschrift integriert zu sein, sind die Noten des Duetts im wahrsten Sinne des Wortes in die Partitur eingelegt und weisen sogar ein Titelblatt auf, das die Herkunft des Duetts erläutert. Der Text des Duetts ist zudem auf Französisch („Ah pour nous quel bonheur“), jedoch ohne eine italienische Übersetzung. Offenbar handelt es sich bei der vorliegenden Dirigierpartitur noch nicht um endgültiges Aufführungsmaterial, sondern um Vorarbeiten zu diesem. In diese Richtung weisen auch die feststellbaren Diskrepanzen zwischen dem italienischen Text der Partitur und dem Text des Librettos, die zwar Ähnlichkeiten aufweisen, im Wortlaut aber bei Weitem nicht übereinstimmen. Aus diesem Grund bildet die Dirigierpartitur, zusammen mit dem italienischen Libretto des Duetts von 1863, legitimes Anschauungsmate-

78 J. R. Planché, „Advertisment“ zu Webers *Oberon*, Libretto, London 1863, o. S.

rial im Hinblick auf die Adaptionenpraxis eines fremdsprachigen Duetts für die italienische Oper Londons. Es ist anzunehmen, dass bei Verfassen und Hinterlegung des italienischen Textes vor allem auf die Singbarkeit desselben geachtet wurde, wobei sich möglicherweise folgende Variante ergab:

Sir U.
REI.

Ah pour nous quel bon-heur à mo - ment en - chan-teur
A mia bel a - ni - ma mio dol - ce prim - o a - mor
Per te spa - ris - co - no tu - tti i mar - tir dal sen

viens ô mon ange ai - mé viens sur mon cœur char - mé.
tu di dol - ci - ssi - mi sen - si m'inn - an - di il cor.
tu sei qual i - ri - de che ann - un - zia il ciel se - ren.

Notenbeispiel 1: Auszug aus dem eingelegten Duett aus Euryanthe mit französischer und italienischer Textunterlegung⁷⁹

Die Spitzentöne der einzelnen musikalischen Phrasen fallen bei dieser Variante bevorzugt auf offene Vokale, wie „a“ und „e“, deren natürliche Resonanzen die Tonproduktion in der Höhe erleichtern. Eine verbesserte Singbarkeit hat auch die Zusammenziehung von Silben (sinalefe) – beispielsweise bei Reizas „annunzia il“ – zur Folge, was gerade in der Höhe zu einem Vokalausgleich führt. Im französischen Text ergibt sich die Zusammenziehung von Vokalen aufgrund der Sprachstruktur nicht. Die Spitzentöne fallen hier immer auf eine Silbe, wie zum Beispiel bei „quel“ oder „cœur“. An der Aufteilung des italienischen Texts lässt sich folglich erkennen, dass bei der Konstruktion der senari-Verse primär die Kantabilität im Vordergrund stand (vgl. Notenbeispiel 1). Verstärkt wird der Eindruck durch die englische Übersetzung des Texts, die nur marginale Bezüge zum italienischen Text aufweist:

79 Es handelt sich hier um eine Transkription der Sopranstimme der Einlage in der handschriftlichen Dirigierpartitur. Da beide Stimmen parallel geführt werden, ist für die Betrachtung der Textbehandlung die Transkription einer Stimme ausreichend.

Sir H. & REI.

Mine! Mine! For ever mine!
 Thine! Thine for ever thine!
 Constant through storm and shine!
 Fearing no star malign
 While love's own light divine
 Beams on our way!
 Heart thus exchanges for heart,
 Now of my being, part!
 Hush'd be each care to rest,
 Here on this faithful breast.
 Lock'd in these loving arms
 Shelter'd from all alarms.
 Mine! mine! &c.

Die Struktur des italienischen Texts mit den jeweils vier *senari*, lässt sich in der englischen Übersetzung kaum erahnen, wobei diese durch die Anwendung von Endreimen bewusst dichterisch gestaltet wurde. Zudem ist in der italienischen Version das in der Übersetzung angezeigte *à due* („Mine bzw. thine“) zwischen Reiza und Huon nicht ersichtlich, was auf den ersten Blick das Fehlen eines solchen nahelegt. Dies ist aber insofern wenig wahrscheinlich, als dass der italienische Text in der Partitur noch nicht eingerichtet wurde und an die hier transkribierten Anfangsverse in der französischen Version noch eine verzierte musikalische wie textliche Variation des einfachen melodischen Anfangsmaterials anschließt. Diese Passage könnte im Libretto aufgrund der textlichen Wiederholung weggelassen worden sein und hätte somit die Möglichkeit als *à deux* zu fungieren. Anzunehmen ist auch, dass die Verse zuerst von Huon und dann von Reiza gesungen wurden – wiederum ist dieser Sachverhalt aus der Textaufteilung des englischen Texts nicht ersichtlich. Selbst die Partitur sieht eine Parallelbewegung der Gesangsstimmen vor, wobei allerdings von beiden Protagonisten derselbe Text gesungen wurde. Die italienische Version hingegen enthält für jeden Protagonisten einen unterschiedlichen Text, wodurch die Möglichkeit einer Parallelbewegung wesentlich eingeschränkt wird und diesen Fall als unwahrscheinlich erscheinen lässt.

Eine weitere vokale Anreicherung der Aufführung des *Oberon* 1860 findet sich in der Wiederaufnahme der Arie „From boyhood trained in the battle-field“

(hier: „Appena in lui uscia ragion“) in die Oper.⁸⁰ Diese Arie war, auf Wunsch des Sängers des Huon der Uraufführung, John Braham, ursprünglich gestrichen worden und dementsprechend aus der Oper verschwunden. Bei der Restaurierung der Arie für die italienische Wiederaufnahme der Oper 1860 durch den spanischen Tenor Buenaventura Belart wurde sie allerdings in die von ihm verkörperte Partie des Oberon interpoliert, wie folgender Auszug aus der *Musical World* veranschaulicht:⁸¹

The song 'From boyhood trained in the battle-field' in the original score belonged to Sir Huon, but was objected by Braham, and 'O, 'tis a glorious sight to see,' substituted in its place. The original song is now restored, but assigned to Oberon in place of Sir Huon, by merely an alteration of the words from the first to the second person singular, whereby, as Mr. Planché observes, 'the feeling of the composition is perfectly preserved, and the character of Oberon rendered of more musical importance without loss to that of Huon.' To our thinking, this song is much more striking and beautiful than the bellicose *scena* written expressly for Braham, and which we have always considered to be so much overrated.⁸²

Im Fokus der Kritik steht ganz eindeutig die Schönheit der Arie, die durch ihre vokale Anlage hervorgerufen wird, wodurch die Oper im Allgemeinen an Qualität gewinnt – zumindest der Kritik nach zu urteilen. Tatsächlich bietet die Nummer für einen Sänger zahlreiche Möglichkeiten seine stimmlichen Vorzüge zu zeigen: Weber sieht für die Partie durch die vielen Koloraturen der Arie, die meist aus Tonrepetitionen im Ganzton- oder Halbtonabstand sowie Skalenläufen in beide Richtungen bestehen, offenbar einen Sänger mit großer vokaler Flexibilität vor. Dazu kommen weite kantable Passagen, die einen Kontrast zu den virtuosen Verzierungen bilden sowie hinreichende Möglichkeiten des Sängers für Kadenzen. Der Schwierigkeitsgrad derselben kann somit als hoch an-

80 Vgl. Carl Maria von Weber, *Oberon*, handschriftl. Dirigierpartitur HM, London 1860 [online verfügbar: <https://archive.org/details/oberonromanticop1webe;30.06.2016>].

81 Zusätzlich findet sich die Arie auch im Manuskript der Dirigierpartitur am Beginn es dritten Akts. Der Name Huon ist durchgestrichen und durch Oberon ersetzt.

82 *The Musical World* 38 (1860), S. 426. Bei der Arie, die „expressly for Braham“ komponiert wurde, handelte es sich um „O 'tis a glorious sight“ („O di qual fuaco ardente ha il cor“), die sich im Libretto von 1863 in der 10. Szene des ersten Akts findet.

gesehen werden, wodurch sich ein gewisses Risiko für den Sänger ergab. Durch eine gelungene Darbietung der Arie war dem Sänger allerdings, wenn man die Affinität des damaligen Publikums für vokale Ornamente betrachtet, wohl die Begeisterung der Zuhörer sicher.

Das Wiedereinbeziehen der Arie in die Produktion von 1860 wurde höchstwahrscheinlich von Belart selbst herbeigeführt, da er im Vergleich zu den anderen Sängern der Hauptpartien, wie Reiza (vier Arien) und Huon (drei Arien)⁸³ – um zwei, bzw. eine Arie weniger zu singen hatte. Den endgültigen Ausschlag gab wohl der Vergleich mit der Partie des Huon, die ebenfalls für Tenor konzipiert war und mit einer Arie mehr eine wesentliche Aufwertung erfahren hätte, die Belart selbstverständlich nicht hinnehmen wollte. Mit der Restauration von „From boyhood trained in the battlefield“ war das Gleichgewicht zwischen den beiden Tenorpartien Huons und Oberons, aus Belarts Sicht, wieder hergestellt.

Belarts Änderung, die zu der bereits beschriebenen Aufwertung der Partie des Oberon führte, findet sich, trotz der Besetzung der Rolle 1863 mit Bettini, auch in der späteren Version des Librettos. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass sich das Libretto auf die Aufführung des Jahres 1860 bezog und für die Aufführungen der Folgejahre daher aus pragmatischen Gründen einfach nachgedruckt worden war – eine durchaus übliche Praxis der Zeit.⁸⁴ Dafür spricht auch, dass sich in der 6. Szene des 4. Akts statt der Arie des Huon („E ancor ti stringerò sovra il mio core“/„I revel in hope and joy again“) eine auf Sims Reeves zurückgehende Einlage mit dem Titel „Tutto è ridente e bel“ findet. Der Text dieser Einlage befindet sich auf einem einzelnen, zwischen dem italienischen Text und der englischen Übersetzung eingeklebtten Blatt, auf dem zudem explizit ausgewiesen wird, dass die Musik dieser Arie ebenfalls von Weber stamme („Music by Weber“). Wertvolle Hinweise für die Identifikation der Arie gibt eine Rezension der *Niederrheinischen Musik-Zeitung*, die in einem Nebensatz erwähnt, dass eine Arie für Huon im 4. Akt durch eine aus *Euryanthe* substituiert wurde. Nach einem Blick in ein deutsches Libretto der *Euryanthe* aus dem Jahr 1824 wird

83 Die Anzahl der Arien ergibt sich aus dem Libretto des Jahres 1863. Das Heranziehen dieser Quelle ist insofern legitim, da sich bei einem Vergleich der Partitur mit dem Klavierauszug aus 1860 eindeutig ersehen lässt, dass zwischen den beiden Versionen in den ersten drei Akten keine weiteren Substitutionen vorgenommen wurden.

84 Vgl. Kapitel 6.2.1, Gnecco.

klar, dass hier eigentlich nur Adolars Cavatina „Wehen mir Lüfte Ruh“ aus der dritten Szene des zweiten Akts gemeint sein kann.⁸⁵ Einerseits handelt es sich bei Huon und Adolar um Tenorpartien, andererseits ergibt sich auch inhaltlich ein enger Zusammenhang. Bei Betrachtung der Musik von „Wehen mir Lüfte Ruh“⁸⁶ wird ferner klar, dass der italienische Text der Melodie ohne große Probleme unterlegt werden kann. Dass Reeves' Einlage in der englischen Presse nicht besprochen wird, ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass man die Arie, durch ihren Ursprung aus einer weiteren Weber-Oper, als Teil des Werkes akzeptiert hatte – Reeves' Handeln stand somit mit dem des Komponisten im Einklang.

Ebenfalls völlig neu in die Oper aufgenommen wurde eine Arie in der Partie der Roschana, was insofern erstaunlich ist, als Roschana in der englischen Version von 1826 lediglich eine Sprechrolle innehatte. Wiederum handelt es sich um eine Einlage aus *Euryanthe*⁸⁷, nämlich „O mein Leid“ gesungen von Eglantine, hier italianisiert als „Odi, o prode cavaliere“. Dadurch bekommt die Rolle der Roschana, die überdies nur im vierten Akt des italienischen *Oberon* auftritt und in der Oper selbst über keine dramatische Bedeutung verfügt, eine vokale, wenn auch nicht unbedingt dramatische Aufwertung. Für das Publikum der Zeit spielte ersteres sicherlich eine größere Rolle, was der Sängerin der Partie zugute kam, der sich somit die Möglichkeit eröffnete an einem italienischen Opernhaus zu reüssieren. Das dürfte auch der Grund für diese Einlage gewesen sein: Bei der Sängerin dieser Rolle handelte es sich 1860 nämlich um eine gewisse Pauline Vaneri⁸⁸, die bis jetzt noch nicht auf der italienischen Opernbühne Londons in Erscheinung getreten war, aber sehr wohl in den Jahren 1858 und 1859 zur Harrison-Pyne Opera Company gehörte und daher als Mitglied an Aufführungen der englischen Oper am Theatre Royal Drury Lane unter der Leitung E. T. Smiths mitwirkte.⁸⁹ Gut möglich also, dass sie über ihre Verbindungen zu Smith, dem Pächter des Her Majesty's Theatre, an die Partie der Roschana und die damit verbundene Einlagearie kam. Schließlich versuchte Smith

85 Vgl. Carl Maria von Weber, *Oberon*, Libretto Kärntnertortheater, Wien 1824, S. 23–24.

86 Vgl. Carl Maria von Weber, *Oberon*, Klavierauszug, Leipzig 1871, S. 77–81.

87 Jähns, *Carl Maria von Weber*, S. 403–404.

88 *The Musical World* 38 (1860), S. 426.

89 Vgl. *The Musical World* 36 (1858), S. 612 und *Dwight's Journal of Music* 13 und 14 (1859), S. 224.

in dieser Zeit auch italienische Opernvorstellungen am Theatre Royal Drury Lane zu etablieren, in denen auch Vaneri mitwirkte, wenngleich sie „hardly [...] be entitled to the epithet ‘celebrated’“⁹⁰ werden konnte. Folglich war vermutlich Smith daran interessiert, eine Sängerin auf der prestigeträchtigen italienischen Bühne reüssieren zu lassen. Im Falle eines Erfolgs konnte Smith Vaneri möglicherweise als seine eigene Primadonna positionieren und dementsprechend seiner italienischen Opernseason Auftrieb geben. Für Vaneri selbst bot sich die Gelegenheit an einer prestigeträchtigen italienischen Bühne zu reüssieren – somit ergab sich für beide Interessensgruppen, durch die Einlage der Arie in die Partie der Roschana, wohl eine wichtige Karrieremöglichkeit.⁹¹ Die Intention Smiths mit Vaneri einen bemerkenswerten Erfolg zu kreieren, verfehlte das Ziel knapp: Für die Partie der Roschana wurde sie zumindest in der Kritik der *Musical World* erwähnt („entitled to honourable mention“⁹²) – wenn auch sehr neutral. Zudem verschwand Vaneri sehr bald danach von der Bühne des Her Majesty’s Theatre. Im Jahr 1861 ist lediglich zu lesen, dass sie als Donna Elvira durch eine gewisse Mlle. Sedlatzek substituiert werden musste – im Folgejahr schien sie schließlich gar nicht mehr zum Ensemble zu gehören.⁹³

Im Gegensatz zur Rezeption der Uraufführung zeigten sich die Kritiken der Erstaufführung der italienischen Version des *Oberon* 1860 überschwänglich. *Oberon* war ein „immense success“⁹⁴, der sogar Zusatzvorstellungen erforderte. Neben dem Sängersenemble, bestehend aus Therese Tietjens als Reiza, Pietro Mongini als Huon, Belart als Oberon, Camille Everardi als Scherasmin und vor allem Marietta Alboni als Fatima, fand vor allem das Bühnenbild großen Anklang:

Since the production of Auber’s *Il Prodigio*, some ten or twelve years since, no spectacle either in ballet or opera at Her Majesty’s Theatre can be compared with *Oberon*. The eye indeed is dazzled by a series of pictorial illusions, changes, and transformations, such as we look for our Christmas entertainments only. It would take more room than we

90 *The Musical World* 36 (1858), S. 612.

91 Smith positionierte Vaneri in der Season 1860 noch in weiteren Produktionen des Her Majesty’s Theatre, wie zum Beispiel als Donna Elvira in *Don Giovanni*.

92 *The Musical World* 38 (1860), S. 427.

93 Vgl. *The Musical World* 39 (1861), S. 426 und *The Musical World* 40 (1862).

94 *The Musical World* 38 (1860), S. 477.

can well spare, after all we have written, to describe the splendour and novelty of the *tableaux*, the richness and variety of the dresses, and the magnificence of the appointments, and the brilliant assemblage of fairies, water-nymphs, dancing-girls, &c.⁹⁵

Die Intensität, mit der hier das Bühnenbild beschrieben wird, lässt die Maßstäbe des Publikums erkennen, das offenbar gerade an eindrucksvollen szenischen Effekten interessiert war. Deshalb verfügte das Bühnenbild wohl auch über eine große Bedeutung im Produktionsprozess, der die Bühnenbildner, aufgrund der relativ kleinen Bühne des Her Majesty's Theatre, vor Herausforderungen stellte:

The limited space behind the curtain in the old Opera House, where the stage was nearly all proscenium, prevented many of the mechanical effects so tastefully designed and accomplished by Messrs. Grieve and Bradwell at Covent Garden from being reproduced by Mr. Beverly at Her Majesty's Theatre; but all that painting could do, I need scarcely say, was done for it, and, unlimited power having been given me by Mr. Smith in the wardrobes, the piece was put upon the stage with as much splendour, and, in many points, with more correctness, as regarded the costumes and appointments, thanks to the kind information afforded me by Mr. Lane, the erudite Orientalist and translator of the 'The Arabian Night's Entertainments'.⁹⁶

An der Beschreibung Planchés lässt sich des Weiteren ersehen, dass das Publikum der Zeit offenbar an jeglicher Form von Authentizität, wenn auch nur subjektiver, interessiert war, wofür die Einlage von Nummern aus Weber-Opern durch dessen Schüler Benedict sowie die historisch korrekte – worauf auch immer sich diese Bezeichnung in einer Märchenoper bezieht – Gestaltung von Kostümen ein Zeugnis bilden. Smith wusste natürlich um das Faible des zeitgenössischen Publikums für visuelle Effekte, weshalb er dafür, trotz der im Her Majesty's Theatre nicht idealen Voraussetzungen, keine Kosten und Mühen scheute. Ein Erfolg der Oper rückte so selbstverständlich in greifbare Nähe.

Ein Abflachen der Begeisterung für Webers *Oberon* war auch im Jahr 1863, diesmal mit anderer Sängerbesetzung nicht zu beobachten. Tietjens und Alboni

95 *The Musical World* 38 (1860), S. 427.

96 Planché, *Recollections and Reflections*, Vol. 2, S. 194.

blieben in den Rollen der Reiza und der Fatima erhalten, Huon und Scherasmin wurden allerdings mit den beiden englischen Sängern Sims Reeves und Charles Santley besetzt.⁹⁷ Eine Tatsache, die aufgrund des Konservatismus, den das Londoner Opernpublikum bezüglich englischer Sänger auf den italienischen Bühnen Londons an den Tag legte, verwunderlich scheint, aber in diesem Fall durch den Charakter der Oper begründet werden kann.⁹⁸ Vermutlich wurde *Oberon*, trotz seiner italienischen Adaption, als englische Oper gesehen, die Weber explizit für London komponiert hatte und die inhaltliche Bezüge zu Shakespeares *Midsummernight's Dream* aufweist. Für diese Wahrnehmung spricht die Tatsache, dass in den Kritiken sämtlicher Aufführungen Arien ausschließlich mit ihrem englischen Titel bezeichnet wurden, wie beispielsweise aus folgendem Auszug aus 1860 ersichtlich wird:

Mad. Alboni (Fatima) obtained the only encore of the evening (except one) in the romance, A lonely Arab maid, which she gave with incomparable grace, expression, and finish. Mlle. Tietiens never sang more superbly, both in the air, Haste, gallant knight! and in the grand scena, Ocean, thou mighty monster, creating a powerful sensation.⁹⁹

Dabei handelt es sich jedoch keinesfalls um ein temporäres Phänomen. Das Festhalten an den englischen Titeln ist selbst bei einer Produktion des Royal Italian Oper House Covent Garden im Jahr 1870 zu beobachten, was darauf schließen lässt, dass sich die englischen Titel, trotz der vermehrt in italienischer Sprache stattfindenden Aufführungen, etabliert hatten.¹⁰⁰ Falls die englische Uraufführung 1826 ein Erfolg gewesen wäre, scheint diese Praxis durchaus plausibel. Da es sich tatsächlich um einen Misserfolg handelte, mutet diese Vorgehensweise umso kurioser an.

Offenbar verfolgte man während der Aufführung, um das Verständnis des Stücks zu erleichtern, hauptsächlich das englische Libretto, weshalb auch die englischen Arientitel leichter im Gedächtnis blieben – das galt auch für die

97 Beide Namen erscheinen in der Besetzungsangabe des Librettos aus 1863 an den ersten beiden Stellen. Alboni und Tietjens finden sich hingegen am Schluss der Aufstellung.

98 Vgl. Kapitel 4.1, Englische Sänger.

99 *The Musical World* 38 (1860), S. 426.

100 *The Musical World* 48 (1870), S. 767.

Kritiker der Presse, die nicht umsonst die englischen Titel in ihren Besprechungen anführten. Die italienische Adaption war dennoch notwendig, um die bisher verschmähte Oper als Gegenstand der aktuellen Mode zu positionieren und so den Grundstein für den Erfolg der italianisierten Fassung zu legen. Dazu kommt die Besetzung der ersten Aufführung 1860 mit internationalen Sängerstars der italienischen Oper, die dementsprechend dem Werk wiederum eine für die Wahrnehmung der Zeit moderne und qualitativ hochwertige Aufladung gaben, die sich durch das Prestige der italienischen Oper begründete. Das Publikum konnte somit eine für englische Maßstäbe „fashionable“ italienische Opernproduktion genießen, die noch dazu den Anschein hatte „authentisch“ zu sein und über einen imaginären englischen Nationalcharakter verfügte. Das Interesse an der Oper selbst begann – nachdem man vergeblich versucht hatte die Royal Italian Opera Covent Garden 1847 bei ihrer Eröffnung als italienisches Opernhaus in dieser Richtung zu positionieren – zumindest bei der musikinteressierten Minderheit des Publikums immer weiter zu wachsen. Daher sind in den 1860er-Jahren vermehrt Aufführungen von „klassischen“ Werken wie zum Beispiel Glucks *Orfeo* oder dessen *Iphigenia in Tauris* zu beobachten, die gezielt diese musikinteressierte Öffentlichkeit ansprechen sollten.¹⁰¹

Im Falle des *Oberon* löste man die Problematik der vermehrt geforderten Werkauthentizität durch Interpolationen aus anderen Werken des Komponisten und stellte die Praxis letztlich sogar als Willen des Komponisten selbst dar, der auch die vokalen Schwachstellen seines Werks erkannt hätte. Durch diese Interpolationen ergaben sich auch für die Sänger zahlreiche Möglichkeiten, die vokalen Schwerpunktsetzungen des Stücks zu ihren Gunsten zu verändern und sich dementsprechend Repräsentationsraum zu verschaffen. Vorteilhaft dafür war sicherlich die dramaturgisch widersinnige Szeneneinteilung, die die Rezipienten zwischen den Musiknummern offensichtlich zu Nebenschauplätzen degradierte und lediglich dazu diente, den Charakter einer italienischen Oper zu kreieren. Dass die Erstellung des italienischen Textes selbst hauptsächlich auf eine gute Singbarkeit und eine damit einhergehende inhaltliche Oberflächlich-

¹⁰¹ Vgl. John Hullah, *Glucks „Iphigenia in Tauris“*, in: *The Fortnightly Review* 5 (1866), S. 212–220 und *The Musical World* 40 (1862), S. 488.

keit bedacht war, beweist das Beispiel der Arie „Ah pour nous quel bonheur“ oder „A mia bel anima“.

Überhaupt spielte die Sängerbesetzung eine tragende Rolle bei der Bearbeitung der Opern, die über eine reine Modifikation der Partien hinausgeht. Das Bekanntgeben des Sängersenmbles bedeutete gleichzeitig eine Positionierung des Opernhauses und auch der aufgeführten Oper. 1860 stand das Bestreben einen möglichst italienisch-modischen Charakter zu kreieren im Vordergrund, wogegen man sich 1863 bewusst für die Besetzung zweier tragender Partien mit englischen Sängern entschied, um *Oberon* als „englisches Werk“ positionieren zu können – die italienische Sprache tat dem offenbar keinen Abbruch.

Insofern stellte die italienische Adaption von Webers *Oberon* 1860 eine beachtenswerte Marketingleistung dar, die alle Erfolgskriterien für eine Oper im London der damaligen Zeit vereinte. Der italienische Text, die Aufführung an einem italienischen Opernhaus, die Besetzung mit renommierten italienischen Opernsängern und schließlich die Präsentation von aufwendigen Bühneneffekten – und ein Londoner Erfolg rückte in greifbare Nähe.

6.2 Einlagearien

Wie Hilary Poriss bereits veranschaulichte¹⁰², existierte im Opernwesen des 19. Jahrhunderts eine rege Einlagearienpraxis, die auch einen wesentlichen Bestandteil in vielen Produktionen der italienischen Oper Londons bildete. In den folgenden Kapiteln sollen nun unterschiedliche Aspekte dieser Praxis betrachtet werden und im Anschluss ein Überblick über die spezifischen Ausformungen von Einlagen in London gegeben werden.

Das erste Beispiel bildet Francesco Gneccos Metaoper *La prova d'un opera seria*, die sich aufgrund ihrer dramatischen Anlage gut für Einlagen und Substitutionen eignet. Anschließend sollen die Charakteristika einer eigens von Michael Costa für Giulia Grisi komponierten Einlagearie in Rossinis *L'assedio di Corinto* betrachtet werden, bevor ein Vergleich zwischen zwei Libretti von Produktionen des Her Majesty's Theatre und des Royal Italian Opera House

102 Vgl. Hilary Poriss, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford 2009 (AMS Studies in Music).

Covent Garden am Beginn der 1850er-Jahre Differenzen und Gemeinsamkeiten in Bezug auf Donizettis *Maria di Rohan* aufzeigen soll. Dabei liegt das Augenmerk nicht vordergründig auf Arien-Interpolationen von Primedonne, sondern auch auf denen von Tenören und Baritonem, die von dieser Praxis ebenfalls in großem Maße Gebrauch machten.

6.2.1 Gneccos *La prova d'un opera seria* – eine Substitution als Highlight

Für die Untersuchung der Einlagearienpraxis in Francesco Gneccos *La prova d'un opera seria* wurden als Quellen die Libretti von Aufführungen des King's Theatre aus den Jahren 1835 bzw. 1836 herangezogen, die im Übrigen, bis auf minimale Unterschiede in der Besetzung, identisch sind. Das Libretto des King's Theatre soll nun in weiterer Folge, um Schlüsse auf die Art der Einlagen und die Adaption der Oper für die italienische Opernbühne Londons ziehen zu können, mit einer italienischen Libretto-Version verglichen werden. Aus methodischer Sicht eignet sich dafür ein italienisches Libretto einer Aufführung, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Aufführungen im King's Theatre stattfand, wie beispielsweise eine Produktion am Teatro Canobbiana im Jahre 1837. Durch die relative zeitliche Nähe der jeweiligen Produktionen und die gleichzeitige geographische Distanz lassen sich die jeweiligen Libretti im Hinblick auf aufführungspraktische und dramaturgische Aspekte analysieren. Die dabei auftretenden Differenzen können folglich in einen breiteren rezeptionsorientierten Kontext eingebettet werden, wodurch Schlüsse auf die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werks auf den italienischen Bühnen Londons gezogen werden können.

Gneccos Oper *La prova d'un opera seria* eignet sich in vielerlei Hinsicht für diese Art von Untersuchung. Schließlich zählte das Werk bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Standardrepertoire der italienischen Opernhäuser Londons und kann dementsprechend auf eine lange Erfolgsgeschichte verweisen, an der nahezu alle Sängergrößen der Londoner Opernszene beteiligt waren.¹⁰³ Die Londoner Erstaufführung des Werks fand 1831 am King's Theatre mit Giuditta Pasta in der Rolle der Primadonna seria, Corilla Tortorini,

¹⁰³ Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 89 und 148.

statt. Die Tatsache, dass eine Primadonna seria wie Pasta erstmals in einer komischen Rolle – und somit gleichzeitig als eine Parodie ihrer selbst – zu sehen war, machte die Erstaufführung zu einem großen Erfolg.¹⁰⁴

Bei Gneccos Oper handelt es sich um eine so genannte Metaoper – eine Oper über eine Oper –, welche die Ereignisse und Schwierigkeiten einer Opernprobe parodistisch verquickt. Aufgrund dieser inhaltlichen Anlage kann man davon ausgehen, dass die Handlung des Werkes selbst für das Londoner Publikum, das meistens nur an der Primadonna und an den vokalen Highlights einer Oper interessiert war, eine tragende Rolle spielte – der Einsatz von prominenten Sängern tat dieser Tatsache selbstverständlich keinen Abbruch. Bei der Rezeption des Werks hätte die bloße Fokussierung auf bestimmte Arien zur Folge gehabt, dass der komisch-parodistische Aspekt weitgehend verschwinden würde. Wie sich aus der Rezeption der Erstaufführung ergibt, wurde die Oper vom Londoner Publikum allerdings als komisch rezipiert, was gegen eine sängerzentrierte Wahrnehmung des Werks spricht. Deshalb kann vermutet werden, dass inhaltliche Aspekte auch bei der Einlage von Arien mitbedacht wurden. Nichtsdestotrotz eignen sich, wie auch Hilary Poriss anhand Mayrs *I virtuosi* veranschaulicht, gerade Metaopern hervorragend für die Interpolation von Arien. Schließlich können in diesem Fall Einlagearien, als Arien der fiktiven Opern, ohne Rücksicht auf die Handlungsdramaturgie des Stückes interpoliert werden.¹⁰⁵ In welcher Art und Weise diese zwei vornehmlich konträren Aspekte in *La prova d'un opera seria* eine Rolle spielen, soll anhand des folgenden Librettovergleichs veranschaulicht werden.

Der zunächst auffälligste Unterschied zwischen der Version des King's Theatre und der Version des Teatro Canobbiana ist die Länge der opera buffa: Gegenüber der zweiaktigen Mailänder Version zeigt sich die des King's Theatre „compressed into One Act“. Dies kann auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass in London üblicherweise noch ein Ballett auf eine Opernvorstellung folgte und eine zweiaktige Oper daher die Dauer eines Opernabends noch wesentlich verlängert hätte. Dazu kommt, dass Gneccos Oper als ein beliebter Bestandteil Londoner wie auch internationaler „benefit-performances“ und Konzerte fun-

¹⁰⁴ Vgl. *The Monthly Magazine and Literary Journal* 3 (1831), S. 360.

¹⁰⁵ Vgl. Poriss, *Changing the Score*, S. 75.

gierte, die meist als Pasticcio konzipiert waren.¹⁰⁶ Durch den Vergleich mit dem Libretto aus Mailand, das die zweiaktige Standardanlage beibehält¹⁰⁷, lassen sich folglich auch Erkenntnisse in Bezug auf die dramaturgischen und inhaltlichen Prioritäten der Londoner Version gewinnen, aufgrund derer auch auf Maßstäbe und Erwartungen des Publikums geschlossen werden kann.

Zwei weitere augenscheinliche Unterschiede zwischen den Libretti liegen außerdem in der Anzahl der Charaktere und im Druckbild. In der Version des King's Theatre wurden die Partien der beiden Contadini, Pipetto und Checchina, gestrichen. Für ein „star system“ kam eine Besetzung von derartig sekundären Partien, die keine Arie zu singen hatten, nicht in Frage, da schlicht die dafür notwendigen Sänger zweiten Ranges fehlten. Zudem ermöglichte das Streichen der Contadino-Partien ein einfacheres Kürzen der Oper auf einen Akt, wie noch erläutert werden wird. Die Besetzung der Aufführung im King's Theatre 1836 bestand aus Grisi (Corilla Tortorini, Primadonna), dem Tenor Rubini (Federico Mordente), Castelli (Violante Pescarelli, Seconda Donna), Lablache (Campanone), De Angeli (Grilletto Pasticci, Librettist) und Galli (Fastidio Frivella, Impresario).¹⁰⁸ Der Name des Sängers des Souffleurs Fischetto ist nicht im Libretto vermerkt.

Bei Betrachtung des Druckbilds fällt nicht nur auf, dass das Libretto des King's Theatre Ungenauigkeiten in der Satzweise der einzelnen italienischen Verse in Bezug auf das zugrunde liegende Versmaß aufweist, sondern dass drucktechnisch kaum zwischen den Szenen der fiktiven Oper und der Bühnenhandlung unterschieden wurde. Das Vorhandensein einer fiktiven Passage wird lediglich durch Anführungszeichen am Beginn derselben kenntlich gemacht. Das Mailänder Libretto zeigt sich hier deutlicher, indem die Teile der fiktiven Oper durch Kursivsetzung hervorgehoben werden. Diese Tatsache trägt Wesentliches zur Übersicht und zur Orientierung für das Publikum bei. Dass diese Übersichtlichkeit im Londoner Libretto kaum vorhanden ist, könnte man als

106 Vgl. *The Athenaeum*, January to June 1860, S. 861.

107 Die ursprüngliche Version der Oper mit dem Titel *La prima prova dell'opera „Gli orazi e curiazi“*, komponiert 1803, wurde 1805 von Gnecco selbst in die zweiaktige Version umgearbeitet. Die einaktige Version des King's Theatre basiert auf der Version von 1805.

108 Im Libretto des King's Theatre ist der Name des Impresario (übrigens fälschlicherweise mit „ss“) als Fastidio Trivella vermerkt. Offenbar handelt es sich hier um einen Druckfehler.

einen Hinweis darauf deuten, dass für das Londoner Publikum keine Unterscheidung gemacht werden musste, da ein detailliertes Verfolgen des Inhalts einer Oper nur sekundäre Bedeutung hatte. Offenbar war es ausreichend, einen groben Handlungszusammenhang begreifen zu können und zu wissen, welcher Sänger welche Rolle verkörperte. Für ein derartig oberflächliches Verständnis reichte die englische Übersetzung, die sich im Librettodruck gegenüberliegend des italienischen Texts befindet, vollkommen aus. Die Vermutung, dass ein Detailverständnis des Inhalts nicht angestrebt wurde, erhärtet sich, wenn man die Szenenfolge der einzelnen Libretti im Detail analysiert.

Die erste Szene – eine Chorprobe – erweist sich in beiden Libretti bei Vergleich der italienischen Texte als identisch. Jedoch bestätigt sich bei einer genaueren Untersuchung der Verdacht, dass es dem Publikum eben nicht um die parodistischen Details des Textes ging. Der folgende Ausschnitt aus dem Part des Librettisten Grilletto, inklusive der englischen Übersetzung, veranschaulicht dies:

Italienischer Text

Signori miei, perdonino;
 Fermate un momento:
 Sentite questi sdrucchioli,
 Sentite che portento;
 Gli ho fatti ad una giovane
 Che devesi sposar.
 “O tu, bellissima
 “Bellezza mia,
 “Che splendidissima
 “Splendida splendi
 “Se un amatissimo
 “Amante prendi,
 “O felicissima
 “Felicità!

Englische Übersetzung

Gentlemen I beg your pardon
 Stop a moment
 Listen to these verses
 Listen to a very prodigy;
 I made them upon a young lady
 Who is about to be married.
 “Oh thou most beautiful
 “Of beauties.
 “In splendour most
 “Splendidly splendid
 “Should you but get the
 “Most loving of lovers,
 “O what most happy
 “Of happiness will be thine!

Die humoristische Anmerkung bezüglich der Sdruccioli wurde hier im englischen Text einfach mit „verses“ übersetzt, was dem italienischen Original nur bedingt entspricht. Schließlich rezitiert Grilletto in der Folge dessen – um die Qualität seines Librettos zu zeigen – ausschließlich Sdrucchiolo-Verse (die Betonung erfolgt hier jeweils auf die drittletzte Silbe). Der komische Effekt entsteht dabei nicht primär durch die Verwendung von Sdruccioli, sondern durch die Wortkombinationen die Grilletto wählt, um diese Betonung zu erzeugen. Dabei handelt es sich nämlich ausschließlich um Superlative, die immer auf die drittletzte Silbe betont werden und somit den Dilettantismus des Librettisten enthüllen.

Natürlich kann die auf die italienische Sprache bezogene Komik nicht unverändert in das Englische übernommen werden, weshalb man sich mit dem Ausdruck „verses“ behelfen musste. Es scheint folglich wahrscheinlich, dass das Londoner Publikum diese Szene nicht in ihrem vollen Ausmaß verstand. Denn dies hätte vorausgesetzt, dass das Publikum des King's Theatre erstens des Italienischen kundig gewesen wäre und zweitens über das italienische Versmaß Bescheid gewusst hätte. Beides ist als höchst unwahrscheinlich anzusehen.¹⁰⁹

Die zweite Szene, Schauplatz ist das Haus der Primadonna, differiert erheblich zwischen den beiden Libretti. Gleich zu Beginn der Szene findet sich statt der Arie Corillas „Ah tu sol, tiranno amore“ die Arie „Lungi dal caro ben“ aus Giovanni Pacinis *La sposa fedele* (Venedig, Teatro San Bernadetto 1819). Die Form der Einlage wurde im Gegensatz zum Original Pacinis leicht modifiziert und um den Mittelteil gekürzt (vgl. Tabelle 3).

109 Bei den englischen Übersetzungen italienischer Libretti scheinen im Allgemeinen andere Maßstäbe als ästhetische gewirkt zu haben. So reichte es aus, eine grobe inhaltliche Entsprechung zum italienischen Text zu generieren sowie die Eigentümlichkeiten der italienischen Sprache und deren Vokale in den englischen Text zu übertragen. Daraus ergeben sich notwendigerweise literarische Schwächen des englischen Librettos (vgl. Ronnie Apter; Mark Herman, *The Worst Translations. Almost Any Opera in English*, in: *Translation Review* 48–49 (1995), S. 26). Als Beispiel sei hier die auszugsweise wiedergegebene erste Szene des ersten Akts aus *La prova d'un opera seria* erwähnt, in der „Fermate un momento“ unter diesen Prämissen mit der englischen Wortkombination „Stop a moment“ übersetzt wurde, wobei man offenbar bestrebt war, das Wort „moment(o)“ zu erhalten.

King's Theatre

Lungi dal caro ben,
 Pace per me non v'ha,
 No, da sperar non c'è
 Per me felicità.
 Ma se il cielo a me lo rende,
 S'io lo stringe a questo seno.
 Tornerà per me sereno
 A brillar di gioja il cor.

Pacini – *La sposa fedele*¹⁰⁹

Lungi dal caro ben,
 Pace per me non v'ha
 No, da sperar non v'è
 Col più costante amor
 Erardo adorerò,
 Fra le sventure ancor
 Fedele a lui sarò.
 Ma se il cielo a me lo rende
 Se lo stringo a questo seno,
 Tornerà per me sereno
 A brillar di gioja il cor.

Tabelle 3: Gegenüberstellung der Einlagearie „Lungi dal caro ben“ aus dem Libretto des KT mit der Originalarie Pacinis

Auffällig zeigen sich bei Gegenüberstellung der beiden Texte vor allem die sprachlichen Ungenauigkeiten im Libretto des King's Theatre. Anstatt des richtigen „Se lo stringo“ findet sich hier „S'io lo stringe“, wodurch sich eine grammatikalisch unrichtige Formulierung ergibt. Dass derartige Fehler im italienischen Text nicht weiter beachtet wurden, weist auf die untergeordnete Rolle des italienischen Texts und auf eine mangelnde Sprachkenntnis des Publikums hin.

Im Anschluss an die Einlagearie folgt ein neues Überleitungsrezitativ von Corilla, das die Aufgabe hat, das szenische Gleichgewicht wieder herzustellen und die Arie im Szenenkomplex zu verankern:

Ma viene Federico; il Signorino
 Colla Seconda Donna
 Vuol darmi gelosia; dispettosetta
 Io qui mi assido; a piedi miei pentito
 Allorchè lo vedrò,
 Di fargli poi la grazia fingerò.

¹¹⁰ Giovanni Pacini, *La sposa fedele*, Libretto Teatro Carignano, Turin 1820, S. 10 [HL, GEN TS 8637.500 1820].

Diese Praxis der szenischen Adaption ist nichts Ungewöhnliches für Einlagearien der Zeit und wurde regelmäßig angewandt, wie Hilary Poriss am Beispiel Carolina Ungher¹¹¹ ausführlich zeigt.¹¹² Offenbar war man bestrebt den dramatischen Kontext des Stücks bei der Einlage von Arien miteinzubeziehen. Warum die Wahl gerade auf die Arie Pacinis fiel, lässt sich durch den Aufführungskontext erklären: Die Primadonna der Londoner Erstaufführung 1831 war die überaus renommierte Giuditta Pasta, die für die häufige Verwendung von Einlagearien bekannt war.¹¹³ Pacini selbst komponierte für Pasta eine Einlagearie für die Wiederaufnahme seiner Oper *La sposa fedele* im Jahr 1820 am Teatro Carignano in Turin, nämlich „Lungi dal caro bene“. Da die Arie durch die ausdrückliche Komposition für Pasta auf deren vokale Fähigkeiten abgestimmt war, erlaubte sie der Sängerin natürlich eben diese bestmöglich zur Geltung zu bringen. Aus diesem Grund interpolierte Pasta „Lungi dal caro bene“ auch 1830 statt der üblichen Auftrittsarie der Imogene in Bellinis Oper *Il pirata* im Wiener Kärntnertortheater.¹¹⁴ Selbst dem Londoner Konzert-Publikum war die Arie bereits vor 1831 bekannt: So sang Pasta „Lungi dal caro bene“ beispielsweise 1824 beim Norfolk Festival¹¹⁵ und im Jahr 1827 einmal im Rahmen des Oxford Music Festivals und bei einem Konzert der Londoner Royal Academy of Music, wo die Arie selbst allerdings als „intolerably dull“ rezipiert wurde.¹¹⁶ Pastas Interpolation der Arie in *La prova d'un opera seria* schien somit eine naheliegende Konsequenz zu sein. Ein weiterer Vorteil dieser Arie liegt in der inhaltlichen Nähe zur originalen Arie an dieser Stelle – ein Faktor, der die Arie als ideal für diesen Zweck erscheinen ließ. Beim Publikum des King's Theatre stieß die Produktion von *La prova d'un seria* auf ungebremsste Begeisterung:

In Gnecco's *Prova d'un Opera Seria*, Pasta appeared to unusual advantage, and showed much versatility in this amusing caricature of the rehearsals of a serious opera at the

111 Hier wurde die in London gebräuchliche Namensvariante gewählt. Tatsächlich lautet der Name der österreichischen Sängerin Karoline Unger.

112 Vgl. Poriss, *Changing the Score*, S. 48–50.

113 Vgl. ebda., S. 73–74.

114 Vgl. ebda., S. 73.

115 Vgl. Robin Humphrey Legge; W. E. Hansell, *Annals of the Norfolk & Norwich Triennial Musical Festivals. 1824–1893*, London 1896, S. 25.

116 *The Harmonicon* 5 (1827), S. 206.

house of the prima donna and at the theatre. Alternately arch, whimsical, playful, and capricious, she provoked roars of laughter by her burlesque singing, without advancing a step toward vulgarity.¹¹⁷

Auffällig ist, dass hier die Einlage „Lungi dal caro bene“ mit keinem Wort erwähnt wird – unter Umständen wurde sie von weiten Teilen des Publikums auch gar nicht bemerkt. Im Mittelpunkt der Kritik und wohl auch der Wahrnehmung des Publikums standen lediglich performative Aspekte. Jedenfalls kann der Erfolg Pastas in Gneccos opera buffa als Grund dafür gelten, dass die Arie auch in den Produktionen der Jahre 1835 und 1836 mit Grisi als Primadonna bestehen blieb und damit die Identität des Werks wesentlich prägte.

Im Anschluss an „Lungi dal caro bene“ zeigt sich der textliche Verlauf des Stücks in beiden Libretti wieder – mit Ausnahme geringfügiger textlicher Änderungen – identisch, bis es erneut zu einer Substitution kommt. Auch in diesem Fall wird vor der Substitution des Duetts der Text der vorangehenden rezitativen Passage verändert, um die Einlage inhaltlich verankern zu können. Diese dramaturgischen Adaptionen haben erhebliche Eingriffe in den Inhalt zur Folge. Im Mailänder Libretto endet die Szene im Streit über die Eifersucht der Primadonna. Im Libretto des King's Theatre hingegen versöhnen sich die beiden Protagonisten Corilla und Federico – der Ausgang der Szenen ist folglich völlig konträr. Dennoch ist diese Adaption notwendig, da das eingelegte Duett „Cara, tu dici il vero“ über einen positiven Charakter verfügt, der im Zusammenhang mit dem an dieser Stelle vorgesehenen Streit eine gewisse Konfusion erzeugt hätte:

FED. Qual momento,
 Cara, tu dici il vero
 Oh, istante di piacer!
 Oh amabile contento!
 Oh mia felicità!
 COR. Ah, sì, dico il vero
 Oh istante di piacer!
 Oh amabile contento!
 Oh mia felicità!

¹¹⁷ Clayton, *Queens of Song*, S. 264.

Die Herkunft dieses Duetts ist unbekannt. Es existiert zwar eine Londoner Notenausgabe des Duetts mit der Anmerkung „in the opera of La prova d'un opera seria composed by Signor Gnecco; with the variations added by Madame Malibran as sung by her & Signor Rubini; introduced & sung also in the opera of Agnese by Signra. Grisi & Signor Donzelli“¹¹⁸, wodurch Gnecco prinzipiell als Komponist identifiziert wird. Allerdings ist das Duett weder im Libretto aus Mailand 1837 (Teatro Canobbiana) noch in einem Libretto aus dem Jahr 1812 von einer Aufführung im Teatro di Via della Pergola in Florenz zu finden.¹¹⁹ 1826 wurde das Duett zudem in eine Aufführung von Donizettis *L'ajo nell'imbarazzo* in der Mailänder Scala in der dritten Szene des zweiten Akts eingelegt, was zusammen mit dem Hinweis auf die Interpolation desselben in Ferdinando Paers Oper *Agnese* auf eine international prominente Stellung als Einlageduett hinweist.¹²⁰ Giulia Grisi war das Duett ebenfalls bekannt, wie sich aus der Einlage von „Cara, tu dici il vero“ in Ferdinando Paers *Agnese* schließen lässt.

Eine weitere auffällige Abweichung zwischen dem Libretto des Teatro Canobbiana und dem des King's Theatre bezieht sich wiederum auf eine humoristische, rezitativische Passage in der fünften Szene des ersten Akts, in der Corilla offensichtlich schwerwiegende Probleme hat, den richtigen Text zu behalten. Statt des Wortes „affetto“ (Hingabe) singt Corilla „effetto“ (Wirkung) bzw. statt „svellere“ (entwurzeln) „svelare“ (enthüllen). Im vollständigen Vers „Svelare l'impression del primo effetto“ (statt: „Svellere l'impression del primo affetto“) ziehen diese geringfügigen Änderungen einen deutliche Verzerrung des Inhalts nach sich, woraus der komische Effekt der Szene entsteht. Die englische Übersetzung des Librettos versucht diesem Scherz gerecht zu werden, in dem richtiggestellt wird: „Your pardon – the word is 'impression' –¹²¹ Can never from this bosom be effaced.“ Anders stellt sich die Situation im italienischen Text des King's Theatre-Librettos dar, wo Corilla den Fehler erst gar nicht macht, sondern gleich das richtige „affetto“ singt. Auch wenn der Fehler in diesem

118 [HL, M1 508. G58 P7 1832].

119 Libretto, Teatro Via della Pergola [HL, GEN *IC7.A100.B750 v.89].

120 Donizetti, *L'ajo nell'imbarazzo*, Libretto Teatro Milano 1826, S. 40.

121 Corilla singt: „The deep expression of my first fond love/Can never from this bosom be defaced“.

Libretto auf eine Ungenauigkeit oder einen Druckfehler zurückzuführen sein könnte, zeigt sein Vorhandensein doch den Stellenwert des italienischen Textes gegenüber dem englischen, in dem die Komik der Passage richtig wiedergegeben wurde. Dies lässt darauf schließen (auch weil der Fehler im Libretto von 1836 noch vorhanden ist), dass der italienische Text in London gar nicht, oder nur mäßig, verfolgt wurde.

Nach der in beiden Libretti völlig identischen sechsten Szene des ersten Akts beginnt die siebente Szene textlich wie inhaltlich völlig anders: Im Libretto des King's Theatre gibt sich Corilla bezüglich ihrer Eifersucht auf die Seconda Donna einsichtig und wähnt ihre Gefühle übertrieben. Anschließend probt sie – am Cembalo sitzend – das Rondo des zweiten Akts, als der Dirigent und gleichzeitig Komponist der Oper den Raum betritt. Dieser Abschnitt entspricht dem letzten Teil der Szene des Mailänder Librettos („Veramente, il confesso“), in dem der Beginn der Szene als Dialog zwischen Federico und Corilla konzipiert ist und im Hinblick auf die Dramaturgie auch Sinn ergibt. Im King's Theatre hingegen wird man vor vollendete Tatsachen gestellt. Im Anschluss daran werden – wohl um eine einaktige Form des Stücks zu erreichen – im Libretto des King's Theatre die im Mailänder Libretto eigenständigen Szenen 7 und 8 miteinander kombiniert, weshalb die siebte Szene im King's Theatre eine Schwerpunktfunktion erhält. Wenn man sich den weiteren Verlauf der Szene ansieht, in der die Protagonisten Corilla und Campanone auftreten – gesungen von Grisi und Lablache –, wird der Grund für diese Vorgehensweise deutlich: Am Ende der Szene kommt es nämlich wiederum zur Einlage eines Duetts – dem berühmten „Oh guardate che figura“ von Pietro Carlo Guglielmi.¹²²

Interessant ist die Tatsache, dass sich Guglielmis Duett in beiden Libretti an ähnlicher Stelle finden lässt. Da beide Aufführungen eine vollkommen unterschiedliche Besetzung aufweisen und auch in völlig unterschiedlichen Ländern

122 Das Duett „Oh guardate che figura“ stammt ursprünglich aus Pietro Carlo Guglielmis Farsa *La sposa bisbetica* (UA Teatro Valle, Rom 1797) nach der Vorlage von Da Pontes *La capricciosa corretta*. In einer Londoner Ausgabe des Duetts für Klavier und Singstimmen wird im Titel als Herkunftsort Guglielmis *La capricciosa corretta* angeführt (vgl. [HL, M1 508. G945 P7 1831]). Neben der Verbindung zu Da Ponte ist es wahrscheinlich, dass es hier zu einer Verwechslung zwischen Guglielmis Werk und Martinis *La capricciosa corretta* kam, in das „Oh guardate“ häufig eingelegt wurde (vgl. u.a. Vincenzo Martini, *La capricciosa corretta*, Libretto Teatro San Samuele, Venedig 1819, S. 30–31).

in einem relativ kurzen zeitlichen Abstand zueinander stattfanden, kann diese Tatsache als Beispiel für das Etablieren eines Duetts in einer fremden Oper gelten, ohne mit einem bestimmten Sänger oder einer Sängerin verknüpft zu sein. Bindet ein Sänger ein Repertoire bestimmter Arien an sich, um sie in unterschiedliche Opern einzulegen, spricht man im Allgemeinen von so genannten „Kofferarien“. Dieses Konzept sieht auch vor, dass die Arien meist unabhängig vom dramatischen Kontext und anstatt der Original-Arien substituiert werden.¹²³ Auf „Oh guardate che figura“ lässt sich die Terminologie der „Kofferarie“ hingegen nicht anwenden, da weder die Bindung an einen bestimmten Sänger, noch die Negation des dramatischen Kontexts besteht, sondern dieser im Gegenteil an die Arie angepasst wurde. In einer Version des Librettos aus Florenz aus dem Jahr 1812¹²⁴ findet sich das Duett „Oh guardate che figura“ hingegen nicht, was darauf hinweist, dass das Duett erst später zu einem integralen Bestandteil des Werks wurde. Durch die Einlage des Duetts ergibt sich auch eine dramaturgische Schwerpunktverschiebung im Stück selbst. An seiner Stelle stand ursprünglich ein relativ kurzes Duett zwischen den beiden Protagonisten, das nicht über eine ähnlich Schwerpunkt setzende Funktion wie „Oh guardate che figura“ verfügte und somit eben nicht zu den Highlights von *La prova d'un opera seria* zählte. Mit der Einlage von Guglielmis Duett sollte sich dies erheblich ändern. Die Praxis zu Einlage des Duetts lässt sich höchstwahrscheinlich auf die englische Erstaufführung 1831 mit Pasta und Lablache zurückführen, die von großem Erfolg gekrönt war. Dies lässt sich einerseits aus dem Vorhandensein einer Bearbeitung des Duetts für Klavier und Singstimmen erkennen, die in London noch im selben Jahr verlegt wurde¹²⁵, und andererseits auch aus einer Kritik im *Monthly Magazine*, die das Duett und die Ausführung durch Lablache und Pasta – ohne auf die Ursprünge des Duetts als Einlage einzugehen – überschwänglich lobte:

Her scene with Maestro Campanone (Lablache), and their duet, ‘Oh, guardate che figura!’ shook the risible faculties of the most elderly and demure among the audience. *Here*, Lablache was in his element, and his humour proved equally, if not more,

¹²³ Vgl. Poriss, *Changing the Score*, S. 66.

¹²⁴ Vgl. [HL, GEN *IC7.A100.B750 v.89].

¹²⁵ Vgl. [HL, M1 508. G945 P7 1831].

irresistible in the concluding scene, where he directs the orchestra. When a manager sees such a comic excellence in one of his *sujets*, it would but be an act of charity to lock up the buskin ever from his sight.¹²⁶

Auch 20 Jahre später ändert sich an der enthusiastischen Rezeption des Duets wenig: „Lablache’s duo with Madame La Grange, ‘*Ah, guardate che figura,*’ was received as usual with shouts of merriment, although it has been heard season after season for upwards of twenty years.“¹²⁷ Dieser Ausschnitt aus einer Kritik des *Dwight’s Journal of Music* von 1853 zeigt einerseits die lange Erfolgsgeschichte des Duets auf, andererseits wird das Duett nicht als Einlage selbst charakterisiert, sondern bildet bereits einen vollwertigen Bestandteil der Oper. Ähnlich liest sich der folgende Ausschnitt aus dem *Spectator* über eine Aufführung von Teilen der Oper im Rahmen eines Opernabends am Her Majesty’s Theatre, bei dem *La prova d’un opera seria* nach Donizettis *La figlia del reggimento* den zweiten Programmpunkt des Abends bildete:

On the same evening, Lablache and Frezzolini played the scenes from the *Prova d’un Opera Seria* which used to be given so often when Lablache and Grisi were together. Frezzolini’s humour was less rich and spontaneous than Grisi’s, but her performance was very spirited, and the famous duet, ‘*Ah guardate che figura,*’ lost little of its old effect.¹²⁸

Da bei dieser Gelegenheit nur einzelne Szenen aus Gneccos Oper zur Aufführung kamen und man davon ausgehen kann, dass es sich dabei um die Highlights des Werks handelte, lässt sich daraus schließen, dass das Duett durch die langjährige Einlagepraxis in *La prova d’un opera seria* bereits ein integraler Bestandteil der Oper geworden war. Dass hier weder Guglielmi als Komponist oder das Wesen des Duets als Einlage Erwähnung finden, scheint vor diesem Hintergrund nicht sonderlich überraschend: „*Oh guardate che figura*“ diene hier nämlich vordergründig als Maßstab der performativen Fähigkeiten der Sänger, wie man anhand des in der Kritik gezogenen Vergleichs zwischen Frezzolini

126 *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 3 (1831), S. 360.

127 *Dwight’s Journal of Music* 1 und 2 (1853), S. 87.

128 *The Spectator* 23 (1850), S. 683.

und Grisi sieht. Durch die Einlage-Tradition war es dem Publikum folglich leichter möglich, direkte Vergleiche zwischen den Sängern herzustellen und dementsprechend auch Qualitätsmaßstäbe anzulegen.

Obwohl das Duett sowohl in der Mailänder Version als auch in der Version des King's Theatre existiert, gab es doch minimale Unterschiede zwischen beiden Versionen, die auf die Ausnahmestellung des Duetts auf der Londoner Bühne verweisen. In der Version des King's Theatre werden nach einem kurzen rezitativischen Einwurf die ersten beiden Teile des Duetts noch einmal wiederholt, bevor es dann in den Schlussteil der Szene geht, der in einem „a due“ endet. Der Grund der Wiederholung des Anfangsteils wird klar, wenn man die musikalische Struktur des Duetts näher betrachtet. Als Analysematerial wird hier die bereits erwähnte Bearbeitung für Klavier und Singstimmen aus dem Jahr 1831 herangezogen.¹²⁹ Die vorliegende Ausgabe wurde zwar von der Originaltonart D-Dur nach B-Dur transponiert, was aber im Hinblick auf die zu bearbeitende Fragestellung von untergeordneter Bedeutung ist, da hier hauptsächlich strukturelle Veränderungen betrachtet werden sollen.

Insgesamt besteht die Arie aus drei musikalisch differierenden Teilen: einem Parlando-Anfangsteil, einem rezitativischen Mittelteil mit akkordischer Orchesterbegleitung und kurzen melodischen Einwüfen („ha la faccia pizzicata“) und einem kantablen Schlussteil mit Möglichkeiten zur Entfaltung der vokalen Virtuosität („Donne belle se volete“). Diese drei Teile werden zunächst von der Sopranistin gesungen und anschließend vom Bass wiederholt, bevor schließlich – beginnend mit „ha la bocca“ – der „a due“-Teil beginnt. Die Version des Teatro Canobbiana endet an dieser Stelle, wogegen die Londoner Version nun erst anfängt ihr komisches Potential auszuspielen. In der Wiederholung des ersten Parlando-Teils werden die einzelnen Phrasen vom Bass abwechselnd im Falsett und in „Voce naturale“ gesungen, was im Falle Lablaches, der über eine imposante Statur verfügt haben soll, einer gewissen Komik sicherlich nicht entbehrte. Ferner wurde die Partie der Sopranistin in der Wiederholung mit der Artikulationsanweisung „a bassa, imitando il basso se può“¹³⁰ überschrieben, was für eine Mezzosopranistin wie Pasta durchaus im Bereich ihrer vokalen

¹²⁹ [HL, M1508.G945 P7 1831].

¹³⁰ „Eine Oktave tiefer, falls möglich den Bass imitierend.“

Möglichkeiten lag. Dieser alternierende „Lagenwechsel“ und komische Kniff war allerdings nur durch die Wiederholung des ersten Teils des Duets zu erreichen, da hierfür das musikalische Material bereits bekannt sein musste. Der komische Effekt des Duets in der Londoner Version entstand folglich nicht primär durch den Text des Duets, sondern hauptsächlich durch die szenische und vokale Umsetzung der Sänger. Daher zeigt „Oh guardate che figura“ in welcher Art und Weise aufführungspraktische Charakteristika die Struktur des Librettos und in weiterer Folge auch die einer Oper verändern können.¹³¹

Am Beginn der folgenden achten Szene des Londoner Librettos wird wiederum ein Dialog zur Erhaltung der szenischen Sinnhaftigkeit eingefügt. Anschließend kommt es zu massiven Kürzungen: Wo im Libretto aus dem Teatro Canobbiana nun die Szenen 9 bis 14 anschließen (Szene 14 bildet das erste Finale), bleibt dieser erste Höhepunkt in der Londoner Version, wegen der Kompression des Werks in eine einaktige Form, aus. Textlich finden sich hier Interpolationen aus der ersten Szene des zweiten Aktes der Mailänder Version („Oh, oh siamo quà tutti“). Der Zweck dieser massiven Striche wird bei genauerer Betrachtung augenscheinlich: So treten in diesen Szenen üblicherweise die Contadini Pipetto und Checchina auf, die in der Fassung des King's Theatre allerdings gestrichen wurden. Der komische Effekt dieser Szenen, in denen die Contadini ihre Funktion als Stichwortgeber erfüllen und ein nahendes Gewitter ankündigen, weswegen im Chorfinale das erwartete Chaos ausbricht, geht hier verloren. In der einaktigen Fassung wäre die Beibehaltung dieses ersten Finales auch dramaturgisch widersinnig. Das folgende rezitativische Element der achten Szene, in der es um die Schwierigkeiten bei der Probe geht, ist zunächst in beiden Libretti identisch, wiewohl die dramaturgische Verschiebung zwischen den Akten zu beachten ist – die Version des King's Theatre befindet sich an dieser Stelle noch im ersten Akt. Gegen Ende der Szene kommt es in der Londoner Fassung wiederum zu einer Kürzung. Der Wiedereinstieg in den italienischen Original-Text geschieht nämlich mit Fischettos Worten „Signori, dice il sarto, che se il vestario voi veder volete“. Unter die gestrichenen Teile fällt unter anderem auch die Arie Federicos („Viva la vita il barbaro“) in der er sein Schicksal

131 1855 wurde „Oh guardate che figura“ als „favourite scene“ aus *La prova d'un opera seria* nach Verdis *Il Trovatore* in der Royal Italian Opera Covent Garden aufgeführt. Die Sänger waren Pauline Viardot und erneut Luigi Lablache (vgl. *The Musical World* 33 (1855), S. 415).

beklagt, bevor Fischetto ihn, mit der Bitte an die Belegschaft zur Kostümprobe zu kommen, unterbricht.

Die neunte Szene des ersten Akts zeigt sich, bis auf den Ausruf „Miseria“ des Librettisten Grillettos (im italienischen Libretto bedient sich dieser als Abgrenzung gegenüber Campanone des Wortes „Minerva!“), mit der zweiten Szene des zweiten Akts des Mailänder Librettos vollkommen identisch. Durch die Angleichung der Wortwahl beider Protagonisten werden hier feine komische Nuancen nicht im Libretto überliefert, was für ein mangelndes Detailverständnis spricht.

Die darauffolgende zehnte Szene, die in ihrer dramaturgischen Anlage der dritten Szene des zweiten Akts der Version des Teatro Canobbiana entspricht, wird nach einem identischen Beginn wiederum aufgrund inhaltlicher Prämissen abgewandelt. Anstatt eines an sämtliche Protagonisten adressierten Aufrufs „Presto, presto Signori“ wird hier mit „Presto, presto, Signora“ nur die Primadonna angesprochen, was sich aus den Strichen in der Version des King's Theatre erklären lässt. Schließlich befinden sich in der Mailänder Version vor diesem Aufruf sämtliche Personen auf der Bühne und rezitieren ihre gerade erhaltenen Briefe, weshalb ein Aufruf an alle – auch wenn im Anschluss nur das Rondo der Primadonna geprobt werden soll – Sinn ergibt. Im Gegensatz dazu entfällt die „Briefszene“ in der Version des King's Theatre, weshalb es dramaturgisch ausreichend ist, lediglich die Primadonna zur Probe ihres Rondos aufzurufen. Bevor die Probe des Rondos allerdings beginnen kann, stellt Campanone fest, dass ihm noch der „Primo Musico“ (Version Mailand) fehle und somit die Probe noch nicht beginnen könne. Der Impresario Fastidio Frivella erklärt sich daraufhin netterweise bereit, diese Rolle zu übernehmen. Im King's Theatre fehlt an dieser Stelle nicht der „Primo Musico“, sondern nur ein Musiker („Ma manca il musico“), wobei dieser Sachverhalt mit „But I have not the music“ falsch in das Englische übersetzt wurde. Offenbar liegt hier, wenn man sich den Wortlaut der italienischen Verse ansieht, die hier mit der Aussage Frivellas identisch sind, ein bewusster Übersetzungsfehler im englischen Text vor. „Non serve, io sarò“ wird hier nämlich als „Never mind, I know it“ übersetzt¹³², was grundsätzlich falsch und auch inhaltlich für die Entschärfung der Situation nicht wirklich hilfreich

¹³² Wohl in Anlehnung an das italienische „sapere“ („wissen“). Bei „sarò“ handelt es sich aber um eine Form des Wortes „essere“ („sein“).

ist. Denn selbst wenn der Impresario die Musik kennt, verändert das nicht die Situation, dass die Partitur (bezogen auf die englische Übersetzung) abgängig ist – schließlich ist der Dirigent Campanone und nicht Fastidio (vgl. Tabelle 4).

Libretto King's Theatre

CAM. Ben lo faccio io;

Ma manca il musico.

FAS. Non serve, io sarò quello.

CAM. Well then, I will do it;

But I have not the music.

FAS. Never mind, I know it.

Libretto Teatro Canobbiana

CAM. Ben lo facc'io.

Ma manca il primo Musico.

FAS. Non serve, io sarò quello.

Tabelle 4: Gegenüberstellung der Texte der Libretti des KT und des Teatro Canobbiana

Offenbar suchte man hier bewusst nach einer sinnvollen Möglichkeit inhaltliche Inkongruenzen auszumerzen. Dabei muss beachtet werden, dass diese Szene in beiden Libretti das Finale der Oper repräsentiert, wobei die Szene im King's Theatre bereits in der Mitte abgebrochen wird. Das Auftauchen des „primo Musico“ erfolgt im Mailänder Libretto allerdings erst nach dem Ende der Version des King's Theatre. Bei einer fehlenden Adaption des Textes wäre der Verbleib des „primo Musico“ offen geblieben und hätte somit für eine erhebliche inhaltliche Inkonsistenz gesorgt. Die dabei entstehende Differenz zwischen englischem und italienischem Text im Libretto des King's Theatre sowie der Übersetzungsfehler verstärken erneut den Eindruck, dass der italienische Text in London eine untergeordnete Rolle für die Rezeption des Werks spielte.

Da die Probleme der Protagonisten mittlerweile geklärt werden konnten, fährt man nun mit der Probe des Rondos der Primadonna fort. Für die Einlagepraxis der Zeit stellte eine derartige Arie, die sich außerhalb des unmittelbaren Handlungszusammenhangs befindet, eine gute Möglichkeit dar, diese durch eine für die vokalen Fähigkeiten der Sängerin adäquatere Arie zu ersetzen. In diesem Fall werden sowohl Scena als auch die Arie „Vien superbo“ aus Giuseppe

Nicolinis *Malek Adel* statt der Arie mit Chor im Mailänder Libretto substituiert. Der Text zeigt sich hier allerdings erweitert und geringfügig anders als in Nicolinis Oper, wobei gewisse Schlüsselwörter trotzdem erhalten bleiben (vgl. Tabelle 5).

Originaltext aus Nicolinis *Malek Adel*¹³²

MAL. (con impeto) Chi! Lusignano?
 Ah perfido! Comprendo il suo disegno.
 Metilde qui l'indegno
 Viene a rapir. – Ma invano. – Si prevenga.
 S'involi a lui la preda. – Olà! Atterrate
 Quelle porte, o miei fidi, - Pentrate
 In que' recinti. – Tu, che la conosci,
 Kaled, va: la rapisci.
 Qui l'inimico . . . e solo io basto, attendo.
 (Kaled e i guerrieri atterrano la porta del
 Ritiro, e v'entrano)
 Vien, superbo! – A tua sciagura
 Trovi qui rivale e morte.
 Traditore! omai la sorte
 T'abbandona al mio furor.

Libretto King's Theatre

COR. Chi? ... quell iniquio, ah perfido ...
 Comprendo il suo disegno
 Ettore qui? ... L'indegno
 Viene a rapir; ma invano; si prevenga,
 S'involi a lui la preda: olà atterrate
 Quelle porte, o miei fidi, penetrate
 In que' recinti; tu che lo conosci
 Amico va, eseguisi, lo rapori,
 Ed io fremendo
 Qui la sola basto, e l'inimico attendo.
 Vien, superbo, in tua sciagura,
 Trovi qui vendetta e morte ...
 Traditore! omai la sorte
 T'abbandona al mio furor.
 Ettor! Meandro! oggetti
 De' miei più cari affetti!
 Ridestarsi in petto io sento
 Tutto in sen l'antico ardor!
 Io rivivo in tal momento
 Alla gloria ed all'amor! ...

Tabelle 5: Vergleich der Substitution „Vien superbo“ im Libretto des KT mit der Originalarie aus Malek Adel

Nach der Einlagearie und der Scena, die, um inhaltliche Unklarheiten zu vermeiden, textlich angepasst wurden,¹³⁴ folgt eine zusätzliche rezitativische Pas-

¹³³ Nicolini, *Malek Adel*, Libretto Teatro Carcano, Mailand 1830–1831, S. 48.

¹³⁴ „Rivale“ im zweiten Vers der Arie wurde aus guten Gründen durch „vendetta“ ersetzt, da sonst die Frage nach der Identität des Rivalen im Raum stehen würde. Die Wortwahl musste auch in Bezug auf die fiktive Oper geändert werden, da die weibliche Hauptperson der Oper, entsprechend der Konvention, keinen „Rivalen“ (männlich, Singular) haben konnte.

sage, die über inhaltliche Parallelen zum hier gestrichenen Chor mit seinen vielfachen „Viva“-Ausrufen verfügt. Das Streichen des Chors und die sich daraus ergebende Verlängerung des Auftritts der Primadonna, rückt die Arie derselben in den Mittelpunkt des Finales. Wenn man bedenkt, dass die Partie der Corilla unter anderem von Pasta und Grisi gesungen wurde, lässt sich folgern, dass die Arie in ihrer Anlage an dieser Stelle über eine Repräsentationsfunktion für die Primadonna verfügte. Eine Arie so kurz vor Ende der Oper bleibt eher in Erinnerung als an einer früheren Stelle im Stück. Durch die Beibehaltung der Originalarie mit Chor wäre die Sonderstellung der Primadonna gegenüber der im King's Theatre getroffenen Lösung erheblich geschwächt worden. Interessant ist auch, dass „Vien superbo“ höchstwahrscheinlich nicht in einem komischen Zusammenhang rezipiert wurde, sondern tatsächlich zu oben beschriebenen Zwecken diente.

Nach den Beifallsbekundungen der sich auf der Bühne befindenden Protagonisten in Anerkennung der vokalen Leistung Corillas („Brava, brava, Corilla“) wird schließlich noch die Ouvertüre geprobt, wobei Campanone das Orchester leitet.¹³⁵ Die Szene, mit Lablache in der Rolle des Maestro, fand beim Publikum hauptsächlich aufgrund seiner schauspielerischen Leistung großen Anklang – der durchaus humoristische Text der Szene wird in der Kritik des *New Monthly Magazine* allerdings mit keinem Wort erwähnt.¹³⁶ Hiermit endet die Version des King's Theatre: Der übliche imposante Schlusschor sowie ein grandioses Finale bleiben, im Gegensatz zur Mailänder Version, aus. Das parodistische Element des ganz nach der buffa-Konvention gestalteten Schlusses des Mailänder Librettos fehlt dadurch völlig, womit Gneccos Opernparodie im King's Theatre nicht wirklich in ihrer ganzen Dimension funktioniert und wesentliche komische Elemente verliert.

Der Verlust der parodistischen Anlage der Oper durch die Übersetzung ist ein generelles Problem der Fassung des King's Theatre, wie im Laufe dieses Kapitels veranschaulicht wurde. Durch die Rezensionen des Stücks entsteht zudem den Eindruck, dass die Oper nicht aufgrund ihrer parodistisch-humoristischen Anlage als komisch rezipiert wurde, sondern hauptsächlich wegen der fulmi-

135 Auch aus diesem Grund ergibt die Passage mit der verschwundenen Partitur keinen Sinn. Schließlich wird das Orchester nicht von Fastidio, sondern von Campanone geleitet.

136 Vgl. *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 3 (1831), S. 360.

nanten Darstellung der Protagonisten. Dieser Effekt wurde sicherlich durch das Auftreten realer Primedonne serie, wie Pasta oder Grisi, intensiviert. Wie wenig der Text der Oper bzw. die inhaltlichen Details für das Publikum der Zeit eine Rolle spielten, zeigen vor allem die vielen Auslassungen im Text und die Verschiebung der dramatischen Schwerpunkte durch die Kompression der Oper in einen Akt. Die Schwerpunkte, die dadurch dennoch entstehen, sind nicht inhaltlicher, sondern vielmehr performativer Art, wie beispielsweise anhand des Duetts „Oh guardate che figura“ und anhand der Arie „Vien superbo“ zu sehen ist. Dies weist einmal mehr auf die prominente Rolle der Sänger in der Londoner italienischen Oper hin, die selbst im Rahmen einer Operparodie keine Minderung erfährt.

Durch die zahlreiche Einlage von Arien und Duetten¹³⁷ in die Produktionen des King's Theatre aus den Jahren 1835 bzw. 1836 lässt sich veranschaulichen, welche Mechanismen hier wirkten und welche Prioritäten bei der Einlage eines fremden musikalischen Materials gesetzt wurden. Statt einer bloßen unzusammenhängenden Substitution werden sowohl Arie bzw. Duett als auch das vor- und nachfolgende Rezitativ verändert, um dem szenischen Zusammenhang zu entsprechen.¹³⁸ Dies gilt auch – und vielleicht im Besonderen – für Metaopern wie Gneccos *La prova d'un opera seria*, in der der Text selbst bei einer inhaltlich freien Möglichkeit zur Einlage („Vien superbo“) adaptiert wurde.

Nicht zuletzt zeigt das Beispiel des Duetts „Oh guardate che figura“ in bemerkenswerter Weise, wie ein werkfremdes Duett schließlich zu einem unverzichtbaren Bestandteil und sogar zu einem Highlight eines fremden Werks werden konnte, ohne über eine persönliche Bindung an einen bestimmten Sänger zu verfügen. In diesem Fall könnte man unter Umständen durch den großen Erfolg, den Pasta mit der Interpolation 1831 erreichte, davon ausgehen, dass das Duett nur deshalb regelmäßig eingelegt wurde, da eine Sängerin den Ruhm Pastas auf sich selbst übertragen wollte und sich somit größere Erfolgschancen

137 Hilary Poriss betrachtet in *Changing the Score* hauptsächlich Einlagearien, offensichtlich kam es aber auch zur Einlage von Duetten, wie aus der Produktion von *La prova d'un opera seria* im King's Theatre hervorgeht.

138 Vgl. Poriss, *Changing the Score*, S. 48. Hilary Poriss hat bereits eine derartige Vorgehensweise bei Carolina Ungher und Donizettis *Marino Faliero* identifiziert.

versprach.¹³⁹ Dies mag vielleicht im Hinblick auf eine virtuose Soloarie Sinn ergeben, aber bei einem Duett, wie „Oh guardate che figura“, spielte diese Tatsache sicher eine untergeordnete Rolle. Einerseits bot das Parlando-Duett vokal nur begrenzte Möglichkeiten zur virtuoseren Entfaltung, andererseits war man als Sopranistin auf einen passenden Bühnenpartner mit komischen Talenten, wie beispielsweise Lablache, angewiesen, um das volle parodistische Potential des Duetts ausnützen zu können. Gerade diese Tatsache zeigt, dass eine komische Oper auch als komisch rezipiert werden konnte, wenn der Text selbst nur eine sekundäre Rolle spielte und von einem Großteil des Publikums nicht verstanden wurde. Um die humoristischen Elemente dennoch überliefern zu können, bedurfte es, wie am Beispiel von Gneccos *La prova d'un opera seria* veranschaulicht wurde, anderer Techniken und Mittel, um das Publikum des King's Theatre zu begeistern.

6.2.2 „Dall' asilo alla pace“ – vokale Virtuosität als Publikumserfolg

Gioachino Rossinis Oper *L'assedio di Corinto* kann als Zeugnis für die gängige Adaptionspraxis von Komponisten in Bezug auf eigene Kompositionen gelten. Nach der ersten Vertonung des Stoffs, nach einem Libretto von Cesare della Valle, und mit der Uraufführung 1820 in Venedig unter dem Titel *Maometto II* kam es aufgrund der desaströsen Rezeption des Werks („in Venedig geboren und gestorben“)¹⁴⁰ zu massiven Umarbeitungen der Oper. Die Pariser Version von 1826, nunmehr mit dem Titel *Le Siège de Corinthe*, zeigte sich nicht nur durch Änderungen in seiner dramatischen Struktur bühnentauglicher, vielmehr kam es auch zu weitreichenden Umstellungen von Nummern zwischen den einzelnen Akten.¹⁴¹ Diese Auftragskomposition der Academie Royale de Musique wurde vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen.¹⁴² Nichtsdestotrotz dauerte es bis 1834, bis das Werk in der italienischen Fassung *L'assedio di*

¹³⁹ Vgl. Poriss, *Changing the Score*, S. 96.

¹⁴⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 48 (1826), S. 786.

¹⁴¹ Vgl. Sabine Henze-Döhning, *Rossini's Opern in Paris unter gattungsgeschichtlichen Aspekten*, in: *Rossini in Paris*, hg. von Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller, Tagungsband, Leipzig 2002 (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft 4), S. 92–93.

¹⁴² Vgl. *The Harmonicon* 4 (1826), S. 215.

Corinto seine Londoner Erstaufführung am King's Theatre feiern konnte. Die Besetzung des King's Theatre bestand aus den bekanntesten Sängern der Zeit, was in London üblicherweise an sich schon der Garant für ein volles Haus war: Tamburini als Maometto, Ivanoff als Cleomenes, Rubini als Neocles und Grisi in der Rolle der Pamira.¹⁴³

Besonderes Interesse erregte zudem das Engagement Giulia Grisis, die in diesem Jahr ihr Londoner Debüt geben sollte und deren Ruf ihr bereits aus Paris vorausgeilte war. Damit war eine von Laporte angeleitete, salbungsvolle Ankündigung der Sängerin in der Londoner Presse eine notwendige Konsequenz. Diese Art von extensiven Marketing-Kampagnen kann als charakteristisch für das Londoner System gesehen werden, wobei sich, wie folgender Auszug zeigt, die Lobhymnen oftmals bei einem tatsächlichen Auftritt der Sängerin nicht bewahrheiteten:

The name Giulietta Grisi had been introduced by the usual flourish of trumpets, in the shape of newspaper paragraphs, long before her arrival, and, if our opinion can be said to have been all that affected by such state and vulgar doings, it was against the be-puffed singer; our surprise, therefore, and gratification, were the greater on finding that she belongs not to that class of which so many had been heralded by the most undeserved nauseous praise, but is of the very limited order of those who unite vocal and histrionic talent of a kind as nearly approaching perfection as we can imagine natural gifts and laborious study capable of arriving at.¹⁴⁴

Grisi hingegen schien aufgrund ihrer vokalen Anlage über alle Zweifel erhaben zu sein, was sie bei ihrem Debüt als Ninetta in Rossinis *La gazza ladra* bestätigte. Vermutlich verfügte Grisi über beeindruckende vokale Fähigkeiten, wobei in zeitgenössischen Beschreibungen vor allem die Ausgeglichenheit zwischen den einzelnen Registern¹⁴⁵, ihre brillante Klangfarbe und ihre klare Ausführung von Koloraturen gelobt wurden. Dazu kamen ferner eine reine Intonation, so-

143 Vgl. *Supplement to the Musical Library*, London 1834, S. 48.

144 Ebda., S. 24.

145 Henry Chorley beschreibt diesen Aspekt folgendermaßen: „And what a soprano voice was hers! – rich, sweet – equal throughout its compass of two octave (from C to C) without a break, or a note which had to be managed“ (Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 1, S. 110).

wohl bei Skalenläufen als auch bei Sprüngen, sowie eine an die dramatische Situation angepasste und nuancierte Vortragsweise:

Her shake was clear and rapid; her scales were certain; every interval was taken without hesitation by her. Nor has any woman ever more thoroughly commanded every gradation of force than she [...] not using the contrast of loud and soft too violently, but capable of any required violence, of any advisable delicacy.¹⁴⁶

Durch die angesprochene differenzierte dramatische Ausdrucksfähigkeit wurde Grisi – zumindest in der zeitgenössischen Presse – als eine Kombination zwischen Catalani (in den „energetic passages“) und Ronzi de Begnis („when grief and tenderness is to be expressed“) gesehen.¹⁴⁷ Die Vergleiche zu anderen Primedonne schienen symptomatisch für das sängerzentrierte Londoner Opernwesen gewesen zu sein. Schließlich erfuhr eine Sängerin genau durch jenes Aufzeigen von Parallelitäten eine Aufwertung, da sie dadurch auf eine Stufe mit ihren renommierten Vorgängerinnen gestellt wurde. Intensiviert wurde dieser Effekt in London durch die überlebenslange Präsenz vokaler Ausnahmeleistungen beim Opernpublikum.

Wenn in den zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen doch negative Kritik an Grisi geübt wurde, so wird ihr meist eine gewisse Tendenz zum zu hohen Ansingen gewisser Töne bescheinigt, wie beispielsweise eine Kritik Franz Grillparzers zur Produktion von *L'assedio di Corinto* am King's Theatre ersehen lässt:

Das ist eine so vortreffliche Sängerin als je eine war. Weniger stark leidenschaftlich, aber dafür immer wohlklingend. Anfangs dieselbe Neigung zum Zuhochsingen als da ich sie das erstmal hörte. Später setzte sich alles zurecht. Ich habe diese Oper oft aufführen gesehen, aber erst heute gehört. Sie hat eine Leichtigkeit und Annehmlichkeit in der Stimme, wie selten eine Primadonna, die meistens schon halb ausgesungen sind, wenn sie zu den letzten Stufen gelangen.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Chorley, *Thirty Years*, S. 111.

¹⁴⁷ Vgl. *Supplement to the Musical Library*, London 1834, S. 24.

¹⁴⁸ Franz Grillparzer, zitiert nach: Heinz Kindermann, *Grillparzer und das Welttheater*, in: *Grillparzer-Fest der Akademie 1972. Politik, Gesellschaft, Theater, Weltwirkung*, Wien 1972 (Sitzungsberichte 280), S. 104.

Grisi besaß folglich die besten Voraussetzungen sich eine führende Stellung als Primadonna auf der italienischen Opernbühne Londons zu erarbeiten, da das Londoner Publikum auch in den 1830er-Jahren – nach den exzessiven vokalen Eskapaden Catalanis¹⁴⁹ –, aufgrund der sich auf dem Höhepunkt befindlichen Rossini-Begeisterung, mehr an der vokalen Leistung der Sänger, denn an dem Werk selbst interessiert war – gerade die „*floriture and tours de force* [...] captivate the mob“¹⁵⁰. Die für Rossini-Opern charakteristische Ornamentationspraxis schien dem Londoner Zeitgeist dabei genau zu entsprechen, was aber nicht in diesem Maße für *L'Assedio di Corinto* gelten kann, da die Umarbeitung des *Maometto II* für Paris eine Anpassung an die französische Konvention vorsah, die auf schlichteren Melodielinien basierte.¹⁵¹ Dass exzessive Ornamente folglich vollkommen aus dem Werk verschwanden, kann als eher unwahrscheinlich angenommen werden – schließlich dienten gerade die Koloraturen dazu, die Sänger untereinander zu differenzieren. Philip Gossett weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass gerade in den französischen Opern Rossinis, *Le Siège de Corinthe* und *Moïse*¹⁵², die Simplifizierungen des Komponisten durch die neuerliche Addition von Koloraturen durch die ausführenden Sänger wieder aufgehoben wurden.¹⁵³ So scheint es wenig erstaunlich, dass bei der italienischen Fassung für London wieder diverse effektvolle Figuren Eingang in das Werk fanden.

Ein anschauliches Beispiel für diese Praxis bildet eine Einlagearie von Giulia Grisi in der zweiten Szene des zweiten Akts von *L'Assedio di Corinto*, die vom Musical Director des King's Theatre, Michael Costa, für die Primadonna komponiert wurde. Da es sich in diesem Fall um eine explizite Neukomposition einer Arie handelte, kann man daraus schließen, dass sie an die vokalen Cha-

149 Vgl. Poriss, *Changing the Score*, Oxford 2009, S. 154–155. Ein besonders beliebtes Bravourstück Catalanis waren die Variationen von Rode. Ursprünglich für Violine komponiert, wurden diese von ihr u.a. in die Unterrichtsszene von Rossinis *Il barbiere di Siviglia* eingelegt.

150 *Supplement to the Musical Library*, London 1834, S. 24.

151 Zeitgenössische Quellen sprachen von einer regen Einlagearienpraxis in Rossinis Opern, da diese durch ihre Anlage vokale Virtuosität geradezu herausforderten (vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 31 (1834), S. 351).

152 Dabei handelt es sich um die französische Revision von *Mosè in Egitto*.

153 Vgl. Philip Gossett, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago und London 2006, S. 300.

rakteristika Grisis angepasst wurde und somit das Bravourstück der Partie der Pamira bilden sollte. Der Ort der Einlage – am Beginn des zweiten Akts – schien hingegen nicht völlig willkürlich bestimmt worden zu sein, sondern entsprang vielmehr einer gewissen Tradition, in der sowohl die erste Szene des zweiten Akts (die Arie Pamiras), als auch die darauffolgende zweite Szene des zweiten Akts (das Duett Maomettos und Pamiras) stehen.¹⁵⁴ So legte die ältere Schwester Giulia Grisi, Giuditta, bereits 1829 bei einer Aufführung des *L'Assedio di Corinto* in Venedig anstelle des ursprünglichen „Dal soggiorno degli estinti“ eine andere – so vermutet Gossett – explizit für sie komponierte Arie eines von ihm nicht identifizierten Komponisten (Adagio: „Ah non fia mai ver ch'io viva“ und Cabaletta: „Parmi vederlo ahi misero“) ein.¹⁵⁵ Diese These einer Neukomposition für Giuditta Grisi lässt sich allerdings durch die vorhandenen Quellen nicht belegen. Es ist hingegen eher wahrscheinlich, dass zumindest die genannte Cabaletta ursprünglich aus Giovanni Pacinis *Amazilia* stammt, die 1825 im Teatro San Carlo in Neapel aufgeführt wurde. Die Titelpartie wurde hier aber nicht von Giuditta Grisi, sondern von Joséphine Fodor-Mainvielle verkörpert.¹⁵⁶

Zudem ist in italienischen Libretti des *L'Assedio di Corinto* aus Florenz der Jahre 1828 (hier sang Giuditta Grisi die Pamira)¹⁵⁷ und 1830 (mit Clementina Fanti als Pamira)¹⁵⁸ ein Fehlen von Adagio und Cabaletta der Pamira feststellbar. Die erste Szene des zweiten Akts besteht lediglich aus dem Rezitativ Rossinis „Cielo! Che diverò?“. In einem weiteren Turiner Libretto von 1840¹⁵⁹

154 Rossini hatte für die Pariser Fassung – entgegen der italienischen Konvention – die Cabaletta des Duetts gestrichen. Die in eine Aufführung aus dem Jahr 1828 interpolierte „Ersatzcabaletta“ Donizettis („Pietoso all'amor“) entwickelte sich während des 19. Jahrhunderts zu einem Standard im Duett Maometto-Pamira (vgl. Philip Gossett, *Review of Rossini's, The Siege of Corinth*), in: *Musical Quarterly* 61 (1975), S. 633 und Hilary Poriss, *Changing the Score*, S. 101).

155 Vgl. Gossett, *Musical Quarterly* 61 (1975), S. 637.

156 Vgl. Giovanni Pacini, *Amazilia*, Libretto, Neapel 1825. Ferner ist nachweisbar, dass es sich bei „Parmi vederlo ahi misero“ um eine lange Zeit beliebte Einlagearie handelt, die nicht nur häufig von unterschiedlichsten Sängerinnen in Pacinis *Gli Arabi nelle Gallie* interpoliert wurde – u.a. in Florenz und Verona 1828, Bergamo 1831, Cremona 1832 und Modena 1835 –, sondern auch in Bellinis *I Pirata* (Mantua 1836) oder Rossinis *Torvaldo e Dorliska* (Mailand 1838). Diese Information lassen sich aus den jeweiligen Libretti gewinnen.

157 Vgl. Gioachino Rossini, *L'Assedio di Corinto*, Libretto, Florenz 1828.

158 Vgl. Gioachino Rossini, *L'Assedio di Corinto*, Libretto, Florenz 1830.

159 Vgl. Gioachino Rossini, *L'Assedio di Corinto*, Libretto, Turin 1840.

fehlt die gesamte erste Szene und der Akt startet dem Libretto zufolge mit dem Duett zwischen Maometto und Pamira. Da direkt auf die Scena der Pamira in den Florentiner Libretti – entgegen der Konvention – die Scena des Duets von Maometto und Pamira folgt und Gossett zufolge Giuditta Grisi 1829 – also ein Jahr nach der Aufführung in Florenz – an dieser Stelle in Venedig eine Arie eingelegt hatte, scheint es wahrscheinlich, dass in dieser Szene eine aktive Einlagearienpraxis vorherrschte. Dafür spricht auch die bereits erwähnte intensive Substitutionstradition in den Opern Rossinis, die sicherlich in dessen Koloraturstil begründet liegt. Wahrscheinlich hatte man sich aus drucktechnischen Gründen entschieden, die Originalarie, die in vielen Fällen ohnehin substituiert werden würde, einfach wegzulassen, um die Druckvorlage des Librettos mehrmals verwenden zu können. Es kann folglich vermutet werden, dass die Substitution Grisis auf diese Tradition zurückzuführen ist.

Wenn man nur die hochvirtuose Anlage von „Dal soggiorno degli estinti“ und der nachfolgenden Cabaletta „Ma se alfin, placato il nembo“ betrachtet, wird nicht verständlich, warum eine derartige Bravourarie, die der Sängerin vermeintlichen Spielraum zur vokalen Entfaltung lässt, durch eine andere ersetzt wurde. Formal entspricht die Arie der Pamira der konventionellen Arienstruktur:¹⁶⁰ Auf die Scena „Cielo! Che diverò?“ folgt das Adagio „Dal soggiorno degli estinti“ in G-Dur,¹⁶¹ das im Tempo di Mezzo von Einwüfen Ismenes und des Chors unterbrochen wird,¹⁶² bevor Pamira ihre Cabaletta mit Chor in E-Dur intoniert.¹⁶³ Wie sich an der Struktur der Szene ersehen lässt, bildet der Chor, vor allem durch seinen Einsatz im Tempo di Mezzo, ein handlungstreibendes Element. Zudem kontrastiert er durch seine Einsätze, beispielsweise nach der ersten Wiederholung der Cabaletta, die Koloraturen der Sopranistin. Diese wiederum erscheinen in der Arie in den gesamtmelodischen Zusammenhang eingebettet und nicht als eigenständige Elemente, wobei trotz ihrer hohen Virtuosität kein reiner Bravourarien-Charakter zustande kommt. Der Ambitus der vorliegenden Arie ist, wie für

160 Die folgenden Angaben beziehen sich auf Gioacchino Rossini, *L'assedio di Corinto*, Klavierauszug, New York 1980. Das Heranziehen eines Klavierauszugs ist insofern legitim, als es hier vordergründig um eine dramaturgische wie melodische Verortung der Arie in der Oper geht.

161 Ebda., S. 134–137.

162 Ebda., S. 138–140.

163 Ebda., S. 140–147.

Rossinis Arien üblich, relativ groß¹⁶⁴, wobei der Spitzenton h² meist durch eine Aufwärtsskala vorbereitet wird.¹⁶⁵ Dadurch bekommt die Arie den bereits beschriebenen fließenden melodischen Duktus. Die Bandbreite der Vokale, die auf die Koloraturen fallen, kann hingegen als eher groß bezeichnet werden, was von der Sängerin ein ausgeglichenes Timbre und eine gute Technik erforderte. Henry Chorley beschreibt den bruchlosen Umfang von Grisis Stimme mit zwei Oktaven (c bis c³), was den Schluss nahelegt, dass „Dal soggiorno degli estinti“ Grisi zumindest vom Umfang her gut gelegen hätte und dementsprechend eine Substitution für einen bravourösen Auftritt nicht unbedingt notwendig gewesen wäre.

Diese vordergründige Irrationalität bezüglich der Ariensubstitution kann und muss trotzdem vielmehr als rational begründbare Entscheidung der Sänger verstanden werden. So stellt das Einfügen von Koloraturen, auch wenn sie vom Komponisten direkt für einen bestimmten Sänger komponiert wurden, niemals eine absolute und unveränderliche Entscheidung dar.¹⁶⁶ Man muss sich zudem bewusst machen, dass die Ausführung derartig diffiziler Figuren und Verzierungen von einer Vielzahl an Faktoren abhängig ist: Neben der generellen vokalen Konstitution des Sängers spielt unter anderem auch der aktuelle psychische und physische Zustand für die Ausführung eine Rolle. Dies impliziert einerseits, dass die jeweiligen Verzierungen an die Aufführung angepasst wurden und andererseits, dass eine publikumswirksame Virtuosität nicht bei jedem Sänger mit denselben Mitteln erreicht werden konnte. Die Substitution Grisis kann daher als notwendige Konsequenz und Ausgangspunkt für einen erhofften Publikumserfolg interpretiert werden. Dass die Arie der Pamira zusätzlich an einer exponierten Stelle im Stück steht – nämlich direkt am Beginn des zweiten Akts – verschärfte die Situation der Sängerin zusätzlich, da dadurch der Fokus auf die Arie und die erwartete Virtuosität gelenkt wurde.

Bei genauerer Betrachtung lassen sich allerdings einige Differenzen zwischen der von Costa komponierten Einlage¹⁶⁷ und der ursprünglichen Arie Pamiras

164 Die untere Grenze ist c¹. Somit beträgt der Ambitus der Arie, zumindest in der hier vorhandenen Version, nahezu zwei Oktaven.

165 Ebda., S. 137, T. 8 oder S. 141, T. 11–12.

166 Vgl. Damien Colas, *Melody and Ornamentation*, in: *The Cambridge Companion to Rossini*, hg. von Emanuele Senici, Cambridge 2004, S. 123.

167 Michael Costa, *Scena ed Aria con Coro per Signora Grisi*, 1834 [BL Add MS 32383 ff.1–29].

feststellen, die bereits in der formalen Struktur deutlich werden. Zwar handelt es sich bei der Einlage ebenfalls um die Standardform *Scena-Adagio-Cabaletta*, letztere mit Chor – das *Tempo di Mezzo* als dramatisches Element fehlt hier aber völlig. Die Rolle des Chors beschränkt sich hingegen nur auf „beruhigende“ („*Calma Pamira*“) Einwürfe, die lediglich einen Kontrast zu den Verzierungen der Sopranistin bilden, aber über keinerlei handlungstreibende Funktion verfügen. Offenbar lehnte sich Costa bei seiner Komposition grob an das Original an, entschied sich dann aber für einen Zugang, der Grisi in den Mittelpunkt und die Handlungs-dramaturgie in den Hintergrund rücken ließ. Nicht umsonst besteht die Arie hauptsächlich aus effektvollen Koloraturen, wie an dieser Stelle gezeigt werden soll.

Bereits am Ende der *Scena* kadenziert Grisi mit einem ausladenden Sechzehntellauf, der, nachdem der Spitzenton der Phrase c^3 erreicht wurde, mittels Chromatik abwärts geführt wird. Die Einbindung von virtuosen Phrasen in ein Rezitativ war, Gossett zufolge, eine durchaus übliche Praxis der Zeit, die auch von Rossini selbst des Öfteren angewandt wurde.¹⁶⁸

Das in *b*-moll und im 6/8-Takt stehende *Adagio* zeichnet sich – in Imitation des üblichen Rossini-Stils – durch die immer wieder auftretenden *Appogiaturen* aus. Besonders bemerkenswert ist hier der große Ambitus der Partie – Abwärtsläufe über beinahe zwei Oktaven treten häufig auf (z.B. von d^3 nach g^1 auf das Wort „*face*“). Die Präsenz derartiger Figuren unterstützt die Beschreibung Chorleys von Grisis Stimme, der er ein gleichmäßiges *Timbre* von c^1 bis c^3 konstatiert. Bei einer Betrachtung der Vokale, auf denen die Koloraturen gesungen werden, kristallisiert sich eine Präferenz für den Vokal „a“ heraus, was bereits im Text der Arie angelegt wurde. So finden sich vor allem am Ende von Versen vermehrt Wörter, die den Vokal „a“ beinhalten und sich dementsprechend für Vokalisieren eignen.

Besonders gut ist dies anhand des an dieser Stelle wohl ungeplant komisch wirkenden „*respirar*“ zu erkennen. Auf die letzte Silbe des Worts folgt auf das

Ob die Arie von Grisi tatsächlich so gesungen wurde wie notiert, kann nicht nachgewiesen werden und ist an dieser Stelle auch nebensächlich. Ein Vergleich ergibt allerdings dennoch Sinn, da sich aus der Anlage von Costas Komposition grundsätzliche stimmliche Charakteristika Grisis ableiten lassen.

¹⁶⁸ Vgl. Gossett, *Divas and Scholars*, S. 303.

durch Punktierung hervorgehobene g^2 ein Aufstieg über a^2 auf das ebenfalls punktierte c^3 , das dann zweimalig repetiert wird. Anschließend findet sich in den Noten, noch immer auf derselben Silbe, ein exzessiver Sechzehntellauf, der durch eine dem Orchester verordnete Pause in den Mittelpunkt rückt. Bis zum ersten Atemzeichen kommt es nach einem ganztönigen Aufstieg von f^1 nach a^2 zu mehrfachen Verzierungen dieses Tons durch die unmittelbaren Nebennoten.

Nach der „Atempause“ erfolgt neuerlich ein über Nebennoten indirekter Aufgang zum Spitzenton des Adagios, e^3 , der durch ein Atemzeichen von der Repetition des Tons und der darauffolgenden chromatischen Abwärtsbewegung getrennt ist. Die Koloratur endet schließlich auf dem Ton d^2 , nachdem zwischenzeitlich sowohl g^1 als auch h^2 erreicht wurden. Daraus lässt sich schließen, dass sich Grisi bevorzugte Lage mit einer großen Flexibilität wohl im Bereich zwischen d^2 und c^3 befand. Außerdem musste sie über eine ausgezeichnete Intonation verfügt haben, da eine Ausführung derartig langer Koloraturpassagen, die noch dazu ohne die harmonische Stütze des Orchesters erfolgt, sonst kaum im Bereich des Möglichen gewesen wäre. Nach einer kurzen Zäsur durch Unisono-Akkorde im Orchester und einer erneuten repetitiven Wiederholung der Worte „a respirar“ – an dieser Stelle ist ein „Durchatmen“ wohl angebracht – kommt es zu einer letzten, diesmal kadenzbildenden Aufwärts- und Abwärtsskala, die ihren Höhepunkt erneut auf e^3 hat.

In der anschließenden Cabaletta (C-Dur) „Per te m'accende“ werden die Verzierungen in einer akzentbildenden Weise eingesetzt, die sich von der Systematik des Adagios wesentlich unterscheidet. Die Ornamentationen werden hier vermehrt am Anfang von Phrasen eingesetzt, wobei die Aufwärtsbewegung des Laufs jeweils in einem Spitzenton kulminiert, was wiederum eine gewisse vokale Flexibilität erfordert. Die gesamte Cabaletta verfügt über eine äußerst rudimentäre, einfache akkordische Begleitung des Orchesters, die lediglich die Aufgabe hat, einen harmonischen Boden für die Koloraturen der Sängerin zu bilden.

Nachdem die Läufe der Sopranistin immer häufiger werden – diese sind jetzt beinahe in jedem Takt vorhanden –, kommt es schließlich zu den bereits erwähnten Choreinwürfen („Calma la pena amara“), die durch ihre einfache Akkordstruktur über eine kontrastierende Wirkung verfügen. Ganz nach der Konvention Rossinis kommt es anschließend zu einer Wiederholung der gesamten Cabaletta, wobei eine Art zweiter Schluss als Kulminationspunkt fungiert,

in dem nochmals mit den Kontrasten zwischen Chor und Primadonna gespielt wird. Durch den kontrastierenden Einsatz wird der Fokus auf die Verzierungen der Sopranistin gelenkt, die nach aufsteigenden Viertonketten den Ton c^3 insgesamt zehnmal mit jeweils neuem Ansatz wiederholt, bevor sie danach wiederum ihre vokale Flexibilität unter Beweis stellen kann. Die Prominenz der Koloraturen wird vor allem durch das Pausieren des Chores und die zurücktretende Orchesterbegleitung verstärkt. Schließlich endet die Cabaletta nach der Wiederholung in dem beinahe obligaten Unisono des Chors und des Orchesters, in das auch die Sopranistin, nochmals durch Erreichen des c^3 , mit einstimmt.

Aus dem Vergleich der beiden Arien lässt sich feststellen, dass Costa wohl intendierte den Tonfall von Rossinis Originalarie zu imitieren, wobei sein Hauptaugenmerk auf dem Vokalpart lag. Aus diesen Gründen lässt er die dramatische Funktion der Arie wie auch das Orchester in den Hintergrund treten. Dies kommt besonders an den hochvirtuosen Stellen zum Ausdruck, die ausnahmslos unbegleitet vorgetragen werden, und in der orchestral sehr rudimentär gestalteten Cabaletta. Dieser einfachen Orchesterbehandlung Costas kann aber vor diesem Hintergrund eine gewisse Qualität bescheinigt werden: Schließlich ist dadurch die Intention einer Fokussierung auf die Partie der Pamira gegeben. Besonders interessant nimmt sich außerdem die Behandlung des Chors aus, der bei Costa – im Gegensatz zu Rossini – ebenfalls der Virtuosität der Solistin untergeordnet und zu einem bloß kommentierenden Statisten degradiert wurde. Das übergeordnete Ziel einer Bravourarie wird auch in einem Vergleich der beiden Arientexte deutlich, wobei in Costas Arie eine wesentliche Tendenz zum Vokal „a“ bemerkt werden kann, was auf die leichtere sängerische Ausführung zurückzuführen ist. Auch im direkten textlichen Vergleich zeigt sich, dass die Arie Rossinis über einen kürzeren wie auch poetischeren Text verfügt, wogegen sich das Italienisch der Arie Costas relativ einfach ausnimmt (vgl. Tabelle 6). Dadurch verfestigt sich der Eindruck, dass die Singbarkeit auch beim Verfassen der Verse eine wichtige Rolle spielte, wogegen der Inhalt und die Komposition der Verse eher sekundär zu sein schienen. Auffällig ist ferner, dass der Text von Rossinis Arie um vieles kürzer wirkt als der von Costas Substitution. Dieser Eindruck kommt durch die zahlreichen, bei Rossini üblichen Textwiederholungen zustande, wogegen Costa dergleichen kaum verwendet und den vorhandenen Text sozusagen linear vertont.

Text der Arie Rossinis

Adagio

PAM.:

Dal soggiorno degli estinti
le mie preci, o madre intendi:
di Pamira tu difendi
l'innocenza e la virtù;

Tempo di mezzo

IS./CORO:

Oh ciel che fia..chi mai s'avanza?
Ah! Chi forza ne darà?
Si armi il petto di costanza,
qual si visse si morrà

Cabaletta

PAM.:

Ma se alfin placato il nembo
rieda il ciel qual pria sereno,
tanto affanni possa almeno
la mia patria, o Dio, scordar.

IS./CORO:

Bella pace scenda almeno
tanti affanni a compensar.

Text der Arie Costas

Adagio

PAM.:

Dall'asilo della pace
sulla figlia tua infelice
volgiam guardo o Genitrice
di conforto e di pietà
spegnito d'amor
la face che di
vora l'alma mia
e un istante più sereno
tormi il core a respirar

Cabaletta

PAM.:

Per te m'accende l'anima
te vero amar mio bene
la tua fedele immagine
conforte è allo mie pene
a te pensando giubila
per te sospira il cor
i miei lamenti all'aure
all'eco invan ripeto
di dolce speme vittima
restò delusa l'anima
abbandonata e misera
in preda al suo dolor

CORO:

Calma la pena amara
Calma Pamira povra chella bella
Calma al tuo dolor.

Tabelle 6: Vergleich der Originalarie Pamiras von Rossini mit der neukomponierten Einlage Costas im Hinblick auf die szenische Struktur

Offenbar spielten bei der Einlage Grisis hauptsächlich dramaturgisch-vokale Gründe eine Rolle, was aber von den Rezensenten der Zeit nicht in dieser Art wahrgenommen wurde, wie folgender Auszug aus einer Besprechung zeigt, der die Anpassung der Einlage an den Handlungszusammenhang lobt:

During the progress of the scene of this opera, Grisi introduced a song, written expressly for her by Signor Costa, which unlike most interpretations, was exceedingly well adapted to the situation, and met with an enthusiastic reception. Of this opera – now never heard – it may be most appropriately and truly said, that its success did not arise from the mere brilliancy of a *scèna*, or the tunefulness of a melody, but from those concerted pieces and dramatic adaptations of sound to sense, which afford the greatest delight.¹⁶⁹

Interessanterweise wird die Einlagearie vom Londoner Publikum gerade wegen ihres dramatischen Zusammenhangs gelobt, was den Schluss zulässt, dass das Wissen in Bezug auf dramaturgische Gesamtzusammenhänge eher begrenzt zu sein schien. Dass die Einlage vom häufigen Opernbesucher Cox dennoch bemerkt und erwähnt wurde, weist zumindest auf eine minimale Kenntnis bzw. ein Interesse am Werk hin. Dennoch muss hierbei bedacht werden, dass es sich in diesem Fall um eine retrospektive Quelle handelt, die dementsprechend „Erinnerungsfehlern“ unterliegen kann. Doch gerade die Retrospektivität kann in diesem Zusammenhang wertvolle Einblicke ermöglichen: So kann man daraus sehen, dass *L'assedio di Corinto* bei Cox einigen Anklang gefunden hatte, den er aber – im Nachhinein – nicht den vokalen Leistungen der Sänger, sondern der Dramaturgie der Oper zuschreibt. Dies kann als Ausdruck des „musikalischen Amateurismus“ des Londoner Publikums gesehen werden, da Cox sich gerade in der Retrospektive nicht als tatsächlicher musikalischer Amateur zu erkennen geben will, dies aber bei genauerer Betrachtung seiner Beschreibung der Einlage indirekt dennoch tut.

Andere Zuschauer hingegen scheinen die Einlage Grisis gar nicht wahrgenommen zu haben, sondern waren vielmehr von der Tatsache eingenommen, dass die königliche Familie einer Vorstellung von *L'assedio di Corinto* beiwohnte und „seemed highly pleased with both the music and the style of execution.“¹⁷⁰ Somit stellte der Besuch und die vermutete positive Aufnahme von Rossinis Oper bei der königlichen Familie die eigentliche Qualität des Werks dar. Die Leistungen der Sänger, selbst die Grisis, wurden nur kurz mithilfe von ober-

169 John Edmund Cox, *Musical Recollections of the Last Half-Century*, Vol. 1, London 1872, S. 298.

170 *Court Magazine and Monthly Critic and Lady's Magazine* 5 (1834), S. 44.

flächlichen Adjektiven abgehandelt¹⁷¹ und lassen anhand der Art der Beschreibungen die mangelnde Fachkundigkeit des Rezensenten erkennen. Gleiches gilt für die Besprechung von Rossinis Musik, die zwar mit „freshness“ und „vigour throughout“¹⁷² überzeugte – der Rezensent lässt eine detaillierte musikalische Analyse allerdings vermissen.¹⁷³ Die Kritik des *Athenaeum* hingegen konzentriert sich auf die vokalen Leistungen der Beteiligten und meint: „As regards the singers, Grisi is best, and always good, when in action, and executes a song composed by Costa, (the introduction to which is particularly good), with perfect finish of execution.“¹⁷⁴

Wie sich anhand der Rezensionen der Aufführung ersehen lässt, gibt es oft erhebliche Differenzen in der Wahrnehmung eines Werks, die sich sowohl untereinander als auch gegenüber den wahrscheinlich tatsächlichen Vorgängen unterscheiden. Gerade bei einer Betrachtung des Londoner Opernwesens und seiner Kultur des musikalischen Amateurismus muss man daher sehr genau unterscheiden, über welche Intention die jeweilige Quelle verfügt und vor welchem Hintergrund sie verfasst wurde. Für das „fashionable“ Londoner Publikum mag die Rezeption der königlichen Familie eine ungleich höhere Rolle gespielt haben als das Werk an sich, wobei hier möglicherweise sogar die Leistungen der Sänger im Hintergrund der Wahrnehmung blieben. Dennoch beweist Costa mit der Substitution der Arie der Pamira ein publikumsorientiertes Vorgehen, das die Primadonna in den Mittelpunkt des Interesses rückt.

Grisi verwendete Costas Arie anschließend zusätzlich des öfteren in Konzerten, was sicher mit dazu beitrug, dass „Dall’asilo alla pace“ letztlich als Grisis „stock piece“ fungierte.¹⁷⁵ Die hohe Virtuosität der Arie leitete auch andere Sängerinnen an, diese im internationalen Rahmen bei Konzerten zum Besten zu

171 „Grisi, in this piece, is unrivalled; Rubini and Tamburini sing their best – and that best is of surpassing excellence. Our favourite Ivanoff, is somewhat lost in the part assigned to him; it is not suited to his voice, and he is scarcely heard throughout the performance“ (*Court Magazine* 5 (1834), S. 44).

172 Ebda.

173 Henry Chorley erwähnt ebenfalls keine Einlagearie Grisis, gibt allerdings eine detailliertere und dem Vernehmen nach positive Beschreibung der Musik Rossinis (vgl. Chorley, *Thirty Years’ Musical Recollections*, Vol. 1, S. 72–74).

174 *The Athenaeum* (1834), S. 458.

175 *Supplement to the Musical Library*, London 1834, S. 76.

geben – beispielsweise von Ginevra Guerrabella in Manchester¹⁷⁶ und von Angelica Lacy in Wien.¹⁷⁷ In Frankreich kam es sogar zur gesonderten Publikation der Arie, vermutlich um ambitionierten Sängerinnen einen Eindruck von den Schwierigkeiten des Bravourstücks zu vermitteln.¹⁷⁸

Diese Rezeptionsgeschichte der Komposition Costas spricht durchaus für die musikalische Qualität, im Sinne einer international erfolgreichen Arie. Dabei wird deutlich, dass die Einlage nicht nur als Bravourstück Grisis fungierte, in dem sie ihre vokalen Fertigkeiten optimal entfalten und publikumswirksam zur Schau stellen konnte, sondern dass sie auch den Londoner Wunsch nach vokaler Extravaganz traf. Dass die Arie exklusiv für Grisi komponiert wurde, war sicherlich kein Nachteil, da der Name der Primadonna auch für andere ausführende Sängerinnen einen gewissen Übertragungseffekt in Bezug auf die Prominenz Grisis mit sich brachte.

6.2.3 Gaetano Donizettis *Maria di Rohan* in zwei Londoner Produktionen

Donizettis Opern bestimmten nahezu das gesamte 19. Jahrhundert hindurch die Spielpläne der kontinentaleuropäischen und auch der Londoner Opernhäuser. In diesem Kapitel soll das Hauptaugenmerk auf seine Oper *Maria di Rohan*, uraufgeführt 1843 am Wiener Kärntnertortheater, gelegt werden. Anhand exemplarisch ausgewählter Szenen des Stücks soll folglich die mit dem Werk verbundene Einlagearienpraxis erläutert werden. *Maria di Rohan* eignet sich im Besonderen für diese Art von Betrachtungen, da die Oper ab Ende der 1840er-Jahre bis Anfang der 1860er-Jahre einen fixen Platz auf den Spielplänen der italienischen Oper in London innehatte. Anfang der 1850er-Jahre ergab sich allerdings ein Schwerpunkt der *Maria di Rohan*-Aufführungen in London.¹⁷⁹ 1852 stand das Werk sogar gleichzeitig auf den Spielplänen beider italienischer Opernhäuser Londons,¹⁸⁰ bevor das Her Majesty's Theatre am

176 Vgl. *Dwight's Journal of Music* 19–20 (1862), S. 416.

177 Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 36 (1838), Sp. 597.

178 Vgl. *Bibliographie de la France*, Bd. 24, Paris 1835, S. 272.

179 Vgl. Chorley, *Musical Recollections*, Vol. 2, S. 1, 167, 180, 193 und 273.

180 Folgende Passage aus dem *Dwight's Journal of Music* lässt die Intensität augenscheinlich werden: „Both the Italian Opera Houses selected ‘Maria di Rohan’ for their opening night. At

Ende der Season aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten geschlossen werden musste. Daraufhin machte sich 1853 die Royal Italian Opera Covent Garden ihr Monopol auf dem Londoner Opernmarkt zunutze und brachte in dieser Season erneut *Maria di Rohan* zur Aufführung. Vor diesem Hintergrund sollen nun zwei Libretti aus den Jahren 1852 (HM)¹⁸¹ und 1852/1853 (RIO)¹⁸² anhand ausgewählter Szenen im Hinblick auf die Einlagearienpraxis untersucht werden. Durch die zeitliche Nähe der Produktionen und das intensive Konkurrenzverhältnis der beiden italienischen Opernhäuser lassen sich wesentliche Erkenntnisse im Hinblick auf die Schwerpunktsetzung der Einlagen erkennen, da ein direkter Vergleich zwischen den beiden Produktionen von *Maria di Rohan* für das Publikum möglich war und sicherlich auch von den Opernmanagern so intendiert war.

Beim Vergleich der beiden Libretti fällt auf, dass sich das textliche Druckbild nicht wesentlich unterscheidet. Offenbar basierten beide Libretti auf einer identischen Version des Textbuchs, wodurch die Identifikation von Einlagearien wesentlich erleichtert wird.

Tatsächlich finden sich bereits in den ersten Szenen des Werks (Szene II und Szene VI)¹⁸³ erhebliche Unterschiede zwischen den beiden Librettoversionen: Der Auftritt Riccardos, des Grafen von Chalais, in der zweiten Szene des ersten Aktes wird üblicherweise mit dem strukturell zweiteiligen „Quando il cor da lei piagato“ eingeleitet – hier geht das Adagio ohne das handlungsweitertreibende Tempo di mezzo in die Cabaletta („A te divina immagine“) über.

Lumley's Fiorentini, Ida Bertrand and Ferlotti, appear in this singular opera. At Covent Garden, Castellan, Mdlle. Seguin, Tamberlik and Ronconi, take the principal rôles. This selection forebodes a severe competition for the season of 1852, and proves Lumley boldly defiant as he challenges Ronconi in his greatest rôle, and makes play for the prize from the very start“ (*Dwight's Journal of Music* 1 und 2 (1853), S. 23).

181 [BL, Gen. Ref. Northcott 74].

182 Die beiden Libretti sind identisch. Im Libretto der RIO des Jahres 1853 findet sich lediglich ein kleiner Druckfehler in der zweiten Szene. Hier heißt es: „Ella udirmi in ver regò“ statt „in ver negò“. Dieser Fehler wurde in der hier vorliegenden Version des Jahres 1852 handschriftlich ausgebessert. Ebenso unterscheidet sich die Besetzung in den für dieses Kapitel relevanten Partien (Riccardo und Enrico) nur minimal: Die Rolle des Enrico wurde in beiden Fällen von Ronconi gesungen. Riccardo 1852 von Tamberlik und 1853 von Neri-Baraldi [BL, Gen. Ref. Northcott 75].

183 Die Ziffern beziehen sich auf die Szenennummern der Londoner Libretti.

Durch diese Besonderheit in ihrer Anlage bot die Aufttrittsarie dem Sänger des Riccardo alle Möglichkeiten, die er sich für seinen ersten Auftritt nur wünschen konnte – er tritt völlig in den Mittelpunkt der Szene. Umso erstaunlicher erscheint daher die Tatsache, dass die Arie in der Version der Royal Italian Opera Covent Garden genau um diese Cabaletta verkürzt wurde. Bei näherer Betrachtung der einzelnen, ursprünglichen Arienteile zeigen sich diese allerdings von ihrem vokalen Schwierigkeitsgrad recht unterschiedlich. Das Adagio in B-Dur¹⁸⁴ wird von langen melodischen Gesangslinien dominiert, die keinerlei große Sprünge aufweisen. Bei den von Donizetti komponierten Verzierungen handelt es sich meistens um Skalen in beide Richtungen und punktierte Legato-Noten, die den Charakter des Adagios noch intensivieren. Die Lage ist im Vergleich zur nachfolgenden Cabaletta wesentlich tiefer und bewegt sich meist im Intervall zwischen b^1 und g^2 . Außerdem verfügt das Adagio nur über einen einzigen Spitzenton, as^2 (T. 13)¹⁸⁵, der sich durch eine Fermate akzentuiert zeigt. Die musikalische Anlage erforderte folglich einen Tenor, der in der Lage war lange Phrasen zu singen, jedoch nicht unbedingt über einen allzu großen Tonumfang verfügen musste. Selbst der Spitzenton dürfte für einen einigermaßen geschulten Sänger kein wirkliches Problem darstellen, zumal er durch eine aufsteigende Ganztonlinie (f^2 nach g^2) optimal vorbereitet wird.

Der Schwierigkeitsgrad der Cabaletta (Des-Dur)¹⁸⁶ erweist sich um vieles größer: Nicht nur, dass „At te, divina immagine“ deutlich höher liegt als das vorangehende Adagio, sondern auch dass hier der Spitzenton b^2 erreicht werden muss, stellte an den Sänger eindeutig höhere Anforderungen. Die Spitzentöne werden außerdem nicht, wie im Adagio, in der Gesangspartie vorbereitet, sondern über Oktavsprünge (b^1 zu b^2)¹⁸⁷ erreicht, wobei derartige Passagen gleich mehrmals vorkommen. Gleichzeitig fordert Donizetti durch Septolen- und Skalenläufe vom Sänger auch eine hohe vokale Flexibilität. Für einen Sänger, der über keine ausreichende Technik oder nur über einen geringen Tonumfang verfügt, konnte die Cabaletta folglich leicht zum Problem werden.

184 Vgl. Gaetano Donizetti, *Maria di Rohan*, Klavierauszug, Mailand 1870, S. 16–17.

185 Vgl. ebda., S. 17.

186 Vgl. ebda., S. 18–20.

187 Vgl. ebda., S. 18, T. 9 und T. 17 sowie S. 19, T. 7 und T. 15.

In der Produktion der Royal Italian Opera Covent Garden des Jahres 1852 wurde die Partie vom italienischen Tenor Enrico Tamberlik verkörpert, der vor allem durch das hohe C, in Bruststimme gesungen, international für Furore sorgte. Seine stimmlichen Qualitäten werden von der *Musical World* wie folgt beschrieben:

Signor Tamberlik's voice is a *tenore robusto*, or pure chest voice, of a fine, ringing, sonorous quality, capable of the most varied expression. The upper notes are powerful and clear, the middle round and sweet, possessing a remarkable evenness throughout. The voice is very extensive, reaching as high as the C in alt, which the singer gave out with tremendous power [...] Signor Tamberlik makes no use of his *falsetto*, at least uses it very rarely. He thus presents a strong contrast to Rubini and Mario, some of whose best effects were and are produced by this means.¹⁸⁸

Interessant ist, dass gerade Tamberlik, der die ideale Besetzung für eine derartig virtuose Cabaletta zu sein scheint, diese strich und nur das relativ simple Adagio sang.¹⁸⁹ Es kann allerdings vermutet werden, dass Tamberlik seine Brusttöne nur im Hinblick auf einzelne Spitzentöne ausführen konnte und nicht über ausgeglichene Register verfügte, welche die Cabaletta erfordert hätte. Hinzu kommt, dass Donizetti die Partie des Riccardo für den italienischen Tenor Carlo Guasco konzipierte, einen Sänger, der vor allem wegen seines einzigartigen Timbres gelobt wurde. In seinen Anfangsjahren, aufgrund seiner stimmlichen Flexibilität, eine beliebte Besetzung für Rossini-Rollen¹⁹⁰, avancierte Guasco zu einem der wichtigsten Tenöre für Donizetti- und Verdi-Opern. Seine Stimme wird als sehr ausgeglichen beschrieben, wobei er sie kaum für plakative sängerische Effekte eingesetzt haben soll.¹⁹¹ Tamberlik soll hingegen, wenn man anderen Quellen der Zeit glauben darf, nicht wirklich über ein schönes Timbre verfügt haben¹⁹² –

188 *The Musical World* 25 (1851), S. 214.

189 Im internationalen Kontext betrachtet, schien dies eine übliche Praxis gewesen zu sein. In einem Libretto aus dem Jahr 1857 von einer Produktion in Neapel wurde die Cabaletta ebenfalls gestrichen (vgl. Gaetano Donizetti, *Maria di Rohan*, Libretto, Neapel 1857, S. 4).

190 Vgl. Giorgio Appolonia, *Carlo Guasco. Un tenore per Verdi*, Turin 2001, S. 36–41.

191 Vgl. Appolonia, *Carlo Guasco*, S. 124.

192 „Tamberlik was a mere creaking wreek, whose boasted *ut de poitrine* was an eldritch screech which might just as well have been aimed an octave higher, for all the claim it had to be

positive Rezensionen, wie aus der *Musical World*, stellen hier eher die Ausnahme als die Regel dar. Henry Chorley bemerkt zudem, dass Tamberliks Technik bei Weitem nicht stabil und ausgefeilt war:

One may tell those of the future, that the voice, howsoever effective, and in its upper notes capable of great power, can hardly be called a charming one – though warm with the South – neither regulated by an unimpeachable method. I conceive that its owner may have begun to sing ere it was thoroughly settled – may have never thoroughly followed up those exercises of vocalization on which alone there is a real dependance to be placed; relying rather on a natural fervour and readiness, than on studies such as made Rubini and M. Duprez respectively so complete.¹⁹³

Daraus lässt sich schließen, dass Tamberlik möglicherweise nicht das Risiko eines Misserfolgs eingehen wollte, da die Cabaletta mit seiner relativ neuartigen Gesangstechnik unter Umständen nicht zur Zufriedenheit des Publikums hätte bewältigt werden können. Schließlich erwartete man sich von Tamberlik primär brillante Spitzentöne mit Bruststimme.¹⁹⁴ Darin liegt vermutlich also der Grund für die Entscheidung Tamberliks die Cabaletta zu streichen. Das Adagio bot ihm zudem die Möglichkeit Spitzentöne in der Bruststimme auf dem *as*² zur Schau zu stellen – insgesamt für ihn also eine sichere Möglichkeit, die ihres Effektes nicht entbehrte.

Im Her Majesty's Theatre wurde die Partie des Riccardo 1852 von Enrico Calzolari verkörpert, der auch noch Jahre später zum Ensemble des Her Majesty's Theatre gehören sollte und völlig andere stimmliche Qualitäten als Tamberlik aufwies. Bei ihm handelte es sich um einen italienischen Koloraturtenor, der

received as a vocal note in the artistic sense“ (George Bernard Shaw, *Rossini Centenari*, in: *The Illustrated London News* (1892), zitiert nach: Sebastian Stauss, *Wagner und Belcanto*, in: *Wagner und Italien*, hgg. von Udo Borchmeier, Dieter Borchmeier und Hermann Danuser, u.a., Würzburg 2010, S. 84). Eine derartig positive Kritik über Tamberliks vokale Anlagen wie die der *Musical World*, ist tatsächlich recht selten zu finden – selbst Rossini fand an dieser Art zu Singen keinen Gefallen (vgl. Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, u.a. New York 1997, S. 141).

193 Vgl. Henry Chorley, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, S. 126.

194 Vgl. *The New Monthly assemblée* 32 (1850), S. 311.

über eine nuancierte Stimmgebung verfügte und seine Spitzentöne höchstwahrscheinlich im Falsett intonierte:

The public judged him to be a serious artiste and valued him highly, making him a favourite equal to Tamberlik. Of course he did not ignite them to the extent of Tamberlik, in his ecstatic moments he did not have the fire of the latter and he was less good at lyrical than dramatic parts as he could not touch the heart of his listener so strongly. However, if Tamberlik had more inspiration, Calzolari had incomparably more ability and understanding. His school was the genuine *vero canto italiano* school [...] Calzolari never sang for effect, never allowing himself to sacrifice the beauty of the whole success in certain parts. His training was remarkable [...] his repertoire was vast. His voice, which was not particularly strong, was remarkable for his delightful timbre, soft velvety and pouring out from the soul; it was a voice of sweet words, tender outpourings and sadness.¹⁹⁵

Erstaunlich ist, dass Calzolari, im Gegensatz zu Tamberlik, aber die Cabaletta „A te divina immagine“ sang. „Seine“ Cabaletta wies allerdings im Vergleich zum Klavierauszug, der auf der Uraufführungsfassung von 1843 basiert, minimale textliche Änderungen auf (vgl. Tabelle 7).

Libretto HM 1852

A te divina immagine
 Io sacro affetti e core
 Propizio veggo amore
 Brillare sul mio destin.
 Nè temerò del turbine
 L'ira fatal vorace
 Se un'angelo di pace
 Vicino a te sarà.

Klavierauszug 1870

A te, divina immagine,
 sacro gl'affetti il core
 un raggio dell' amore
 Ah brilla sul mio destin.
 Né temerò del turbine
 L'ira fatal, vorace
 se un angelo di pace
 Sarammi ognor vicin.

Tabelle 7: Textvergleich von „A te divina immagine“ zwischen dem Libretto des HM und im Text im Klavierauszug aus 1870

195 M. Ivanov, *The First Decade of the Italian Theatre of St. Petersburg in the 19th Century*, zitiert nach: Clarissa Lablache Cheer, *The Great Lablache. Nineteenth Century Operatic Superstar*, Bloomington 2009, S. 451.

Man könnte vermuten, dass die textlichen Veränderungen zwischen den beiden Versionen auf sängerische Adaptionen Calzolaris zurückgehen, um die Partie für ihn leichter singbar zu machen. Allerdings wird dies bei einem Vergleich mit dem Klavierauszug relativ unwahrscheinlich: Die letzte Silbe von „amore“ im dritten Vers sowie die erste Silbe des vierten Verses, der Ausruf „Ah“, fallen nämlich beide auf das hohe b (b²).¹⁹⁶ In der Version des Her Majesty's Theatre müsste Calzolari nach der letzten Silbe von „amore“ auf dem hohen b, den vokalischen Ansatz wechseln, damit er das „bri“ von „brillare“ intonieren könnte. Eine derartige Veränderung in dieser Höhe vorzunehmen, scheint in der sängerischen Ausführung schwer realisierbar. Gleiches gilt für die Differenzen im zweiten Vers, in dem die Sinfefe zwischen „affetti“ und „il“ dem Sänger ermöglicht, die Gesangslinie mit demselben Ansatz durchzusingen. Im Libretto des Her Majesty's Theatre wäre diese Stelle wiederum mit einem Ansatzwechsel („affetti auf „e“) verbunden, was im Hinblick auf die nachfolgende Verzierung von „core“ (T. 7) nicht ideal erscheint. Selbst der auf den ersten Blick völlig unterschiedliche dritte Vers („propizio veggo amore“ statt „un raggio dell' amore“) macht aus gesangstechnischer Sicht keinen großen Unterschied: Der heikle Hochtou (b²) der Phrase (T. 8) fällt in beiden Fällen auf die Silben „zio“ oder „gio“, was bei der sängerischen Umsetzung nur marginale Unterschiede mit sich bringt.

Deshalb ist es eher wahrscheinlich, dass das Libretto im Hinblick auf das Textverständnis des Publikums angepasst wurde. Schließlich erscheinen im Text des Her Majesty's Theatre für das Italienische unübliche Formulierungen – „sacro“ wird beispielsweise zu „io sacro“. Für das Publikum mag diese Art von vereinfachtem Italienisch leichter verständlich und nachvollziehbarer als das poetische Opernitalienisch gewesen sein (vgl. Tabelle 7). Durch das Hinzufügen von selbst italienischen Laien bekannten Schlüsselwörtern, wie „io“, „il core“, „brillare“, oder der stereotypen Phrase „Vicino a te sarà“, bekommt das Publikum den Eindruck eines subjektiven Verständnisses der italienischen Sprache. Welche Worte der Sänger letztlich im Detail sang, blieb dabei unerheblich.

Eine weitere substantielle Änderung in beiden Libretti tritt in der sechsten Szene des ersten Akts beim Auftritt Enricos auf. Statt der ursprünglich extensiven Scene mit Chor und der obligaten der Konvention gehorchenden Arie des

¹⁹⁶ Vgl. Donizetti, *Maria di Rohan*, Klavierauszug, Mailand 1870, S. 18, T. 9.

Enrico (Adagio „Gemma ti tetro carcere“, Tempo di Mezzo und Cabaletta „Se ancor m'è dato stringerti“) werden hier in beiden Londoner Libretti massive Kürzungen in der Scena vorgenommen und die ausladende dreiteilige Arienstruktur durch eine Scena mit Arie ersetzt. Die Kürzungen in Bezug auf die Scena – in beiden Versionen an der gleichen Stelle – betreffen vor allem den Chor, worauf die Scena nur bis zu den Worten Riccardos „Ebben Domani!“¹⁹⁷ geht und im Tutti mit dem neu gedichteten „Domani!“ beantwortet wird. Im Anschluss folgt das Rezitativ Enricos, wobei sowohl das Rezitativ als auch die anschließende Arie in beiden Theatern eine Einlage darstellen.

In der Fassung der Royal Italian Opera Covent Garden, in der die Rolle des Enrico von Giorgio Ronconi gesungen wurde, interpolierte dieser die Arie des Corrado Waldorf „Ah non avea più lagrime“ aus Donizettis 1838 aufgeführter Oper *Maria di Rudenz* – diese Arie wurde von Donizetti für Ronconi komponiert. Besonders interessant zeigt sich die Tatsache, dass die Partie des Enrico in *Maria di Rohan* ebenfalls für Ronconi konzipiert wurde.¹⁹⁸ Eine Einlage als vokale Anpassung der Partie an einen Sänger wäre folglich auf den ersten Blick nicht notwendig gewesen. Ronconi verwendete die Arie aus *Maria di Rudenz* allerdings gerne zur Einlage bei unterschiedlichen Gelegenheiten:

Maria di Rudenz, per non dire d'altro, nel primo atto contiene la bellissima romanza di Corrado: 'Ah! non avea più lagrime' che il Ronconi cantava divinamente, e che divenne poi celebre di modo che i più rinomati baritoni dell'epoca l'avevano nel loro speciale repertorio, sia introducendola in altre opere, sia riprendola in ogni accademia o concerto.¹⁹⁹

Dennoch ergeben sich bei näherer Betrachtung der Art der Interpolation einige plausible Gründe, die Ronconis Vorgehen in London erklären. Zunächst ist auffällig, dass nicht nur die Arie selbst, sondern auch das dazugehörige Rezitativ „Egli ancora non giunge“ aus *Maria di Rudenz* übernommen wurde. Eine durch-

197 Vgl. Klavierauszug, S. 40, T. 3–4.

198 Enrico zählte lange Zeit zu den Paraderollen Ronconis, weshalb die Partie stark mit ihm identifiziert wurde (vgl. Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, S. 179 und Roger Parker (Hg.), *Illustrierte Geschichte der Oper*, deutsche Übersetzung von Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel, Stuttgart 1998, S. 489).

199 Eugenio Checci (Hg.), *Lettere Inedite di Gaetano Donizetti*, Rom 1892, S. 143.

aus ungewöhnliche Vorgehensweise, wenn man bedenkt, dass in den meisten Fällen die Original-Rezitative aus dramaturgischen Gründen adaptiert oder sogar neu gedichtet wurden, um den dramatischen Zusammenhang zu bewahren. Das Rezitativ wurde von Ronconi hier aber nahezu unverändert übernommen. Lediglich der Name „Matilde“ wurde aus logischen Gründen gegen „Maria“ getauscht und anstatt der Bezeichnung „iddio“ (Gottheit) wurde das Synonym „nume“ verwendet.²⁰⁰ Auch inhaltlich scheinen sich durch den sehnsüchtigen Tonfall der Szene, in der Enrico seine Liebe zu Maria beschwört, keine großen Diskrepanzen zu ergeben. Selbst die vokalen Anforderungen der beiden Arien können als ähnlich angesehen werden. Beide befinden sich für einen „basso cantante“ in relativ hoher Lage und fordern gleichermaßen durch zahlreiche Läufe die vokale Flexibilität des Sängers, wie auch die Fähigkeit Legato-Passagen zu intonieren. Sprünge oder Skalen über einen großen Tonumfang kommen allerdings in keiner der beiden Arien vor. Dass Ronconi wohl nicht über die besten stimmlichen Möglichkeiten verfügt hatte, unterstreicht auch die folgende Äußerung Henry Chorleys:

There are few instances of a voice so limited in compass, (hardly exceeding an octave), so inferior in quality, so weak, so habitually out of tune as his. – Nor has its owner ever displayed any compensating executive power. Volubility there has been none, nor variety in ornament – one close, of the simplest possible form, doing duty perpetually, – in this, marking the entire contrast between him and his predecessor, Signor Tamburini.²⁰¹

Ronconis Intonationsschwierigkeiten in der Partie des Enrico bestätigt auch Henry Sutherland Edwards, obwohl „[...] it [Maria di Rohan] contains a very strong part for the baritone, in which, at our Royal Italian Opera, Ronconi has often shown the highest histrionic genius, together with a certain inability to sing in tune.“²⁰²

200 Vgl. Donizetti, *Maria di Rudenz*, Libretto, Siena 1860, S. 5 oder Donizetti, *Maria di Rudenz*, Libretto Teatro Carignano, Turin 1841, S. 8.

201 Vgl. Chorely, *Thirty Years' Musical Recollections*, Vol. 2, S. 15.

202 Henry Sutherland Edwards, *Rossini and His School*, 2. Aufl., London 1888 (The Great Musicians), S. 100.

Musikalische bzw. vokale Gründe können daher als Ronconis Motivation zur Einlage von „Ah! non avea più lagrime“ wohl nicht angeführt werden – wahrscheinlicher sind dramaturgische Gründe: Die ursprüngliche Scena Donizettis setzte ihrer ausgedehnten Anlage mit Chor und den Charakteren Armando, Riccardo, Fiesque und Enrico einen dramatischen Schwerpunkt, zu dem dann die Cabaletta Enricos hinzukommt. Ronconi gewann durch die Interpolation der Arie hingegen eine Soloszene, in der er im Mittelpunkt stand, ohne Einwürfe des Chors hinnehmen zu müssen, wodurch sich der Fokus der Szene merklich änderte. Gerade in Anbetracht der Konkurrenzsituation der Royal Italian Opera Covent Garden zum Her Majesty's Theatre scheint die Vorgehensweise Ronconis verständlich, da er sich hier im direkten Vergleich mit einem anderen Interpreten des Enrico befand und sich somit – sollte dieser bei der Originalszene bleiben – besser als Solokünstler profilieren konnte.

Diese Intention lag wohl auch dem Bariton Raffaele Ferlotti²⁰³ nicht fern, der im Her Majesty's Theatre die Partie des Enrico verkörperte und just an jener Stelle, bei identischer Verkürzung der Scena, ebenso eine Arie interpolierte. Ferlottis Wahl fiel auf Alessandro Ninis „Nel vederla, in me si accese“ aus dessen Oper *Virginia*, uraufgeführt 1842 in Genua. Der Bariton benutzte die Arie wohl bei mehreren Gelegenheiten als Interpolation in Donizetti-Opern, wie auch im Jahr 1849 bei einer Produktion des *Poliuto* im Teatro Regio Turin.²⁰⁴

Die Meinungen über die vokalen Fähigkeiten Ferlottis gehen auseinander. Der Manager des Her Majesty's Theatre, Benjamin Lumley, bescheinigte ihm, wohl auch in Anbetracht seiner Funktion als Manager, in jeglicher Hinsicht ausgezeichnete Anlagen:

[...] Signor Ferlotti, a barytone of great note and considerable power, made his first appearance in the important part of *De Chevreuse*. [...] As a singer of a fine quality of

203 Raffaele Ferlotti kann als durchaus beliebter Bariton seiner Zeit gesehen werden. Besonderes Echo rief Verdis Umarbeitung der Partie des Oberto für Ferlotti in seiner gleichnamigen Oper für die Wiederaufnahme 1840 an der Scala hervor. In diesem Zusammenhang ist auch das für Ferlotti wenig schmeichelhaft Zitat Verdis überliefert: „The bass part can now be performed by any baritone, because it was adjusted for Ferlotti last fall“ (Giuseppe Verdi, *Brief an Lorenzo Molossi*, 21. Januar 1841, zitiert nach: David Lawton; David Rosen, *Verdi's Non-Definitive Revisions. The Early Operas*, in: *Atti del IIF Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Mailand 1974, S. 194).

204 Vgl. Donizetti, *Poliuto*, Libretto Teatro Regio, Turin 1849, S. 13.

voice, a well-exercised ‘method’ of the modern Italian school, considerable feeling, and no small powers as an actor, Ferlotti made a most favourable impression.²⁰⁵

Nicht ganz so positiv nimmt sich hingegen eine italienische Beschreibung Ferlottis aus, die ihm vor allem Schwächen optischer Natur und mangelndes Durchhaltevermögen unterstellt:

Il Ferlotti è un basso buono per cantare un adagio, sempre che non voglia come fa troppo di sovente ingrossare la sua voce costringendola prima di emetterla a rotearsi lungamente per tutta la cavità della bocca; ma egli non ha sufficiente forza per sostenersi in un tempo mosso, e molto menu per eseguire tutta una parte di qualche fatiche.²⁰⁶

Wie es bei solchen Gelegenheiten üblich ist, wird in diesem Fall, da sich hier nicht wie bei der Substitution Rubinis inhaltliche Ähnlichkeiten zum ursprünglichen Rezitativ ergeben, von Ferlotti nicht das Rezitativ aus *Virginia* verwendet, sondern ein neu gedichtetes, das nur im letzten Vers marginale Ähnlichkeiten zum Original aufweist:

Libretto HM

Liberò alfin respirar mi è dato,
In seno di coler, che tanto adoro,
Ella dell’ amor suo, mi fè beato,
Richezze, onori, vita darai,
Per quell’ angoil d’amor.
Dei pensier miei.

Libretto *Virginia*²⁰⁶

E questo amor, che mi governa! Ignota
Fiamma mi scorre per le vene e m’arde.
Più che il desio di regno ...
M’avria mutato il core
Quelle ignobile donna? Ah potess’io
Questo malnato amore
Strugger dall’alma! indarno io lo tentai ...
Tutti costringe in lei
Una magica forza i pensier miei.

²⁰⁵ Vgl. Lumley, *Reminiscences*, S. 334.

²⁰⁶ *Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Varietà, Mode e Teatri* 7 (1840), S. 263.

²⁰⁷ Alessandro Nini, *Virginia*, Libretto, Mailand, o. J., S. 8.

Offenbar wurde bei der Einlage von Arien von den Librettisten folgende Vorgehensweise gewählt: Zunächst verglich man mit vermutlich pragmatischer Intention, ob das ursprüngliche Rezitativ thematisch in den Handlungskontext passt oder ob eine dramatische Adaption mit geringfügigen Änderungen zu erreichen wäre. Falls dies nicht zu bewerkstelligen war, wurde, wie im Fall Ferlottis, ein völlig neues Rezitativ gedichtet. Dass der Librettist, Manfredo Maggioni, aber vorrangig vom Originalrezitativ ausging, lassen die Ähnlichkeiten im letzten Vers erkennen.

Musikalisch zeigt sich „Nel vederla, in me s'accese“, bestehend aus einer zweiseitigen Struktur mit *Scena* und *Cantabile*, deutlich einfacher als beide Arien Ronconis.²⁰⁸ Die Arie baut sehr stark auf Tonrepetitionen und einem geringen Tonumfang auf, wobei letzterer besonders zu Beginn des *Cantabile*s mit Sechzehntel-Läufen ausgeschmückt wird. Dennoch spielen derartige Koloraturpassagen eine eher untergeordnete Rolle im Gesamtkonzept der Arie – wenn sie dann doch vorkommen, werden sie meist vom Orchester verdoppelt. Hohe virtuose Anforderungen werden vom ausführenden Sänger folglich nicht erwartet. Ihren Effekt gewinnt die Arie vor allem durch zahlreiche Abwärts-Portamenti über das Intervall einer Sext bzw. einer Sept, die zur Aufgabe haben, die Ausgeglichenheit der Stimme über die Register zu zeigen. Nichtsdestotrotz bleibt dieser Effekt wohl aufgrund der Limitationen des angegebenen Tonraumes eher bescheiden. Die Tessitura der Arie zeigt sich im Gegensatz zu den beiden Arien Ronconis wesentlich niedriger und selbst der Tonumfang (c bis f¹) ist im Vergleich zu den Arien Ronconis, die bereits selbst über einen nicht allzu großen Umfang verfügen, noch wesentlich limitierter – der tonale Vorrat der Arie kreist um das c¹ und wird nur einmal für einen Halteton auf dem f¹ verlassen. Wenn das Orchester der Gesangsstimme nicht unterstützend zur Seite steht, kontrastiert es durch 64stel-Figuren die statische Melodik der Bassstimme und sorgt somit für musikalische Kontraste. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei „Nel vederla, in me s'accese“ um eine Arie mit keinem besonders hohen Schwierigkeitsgrad, in der der Sänger seine vokalen Fähigkeiten expressiv zur Schau stellen konnte. Man bekommt eher den Eindruck, dass es sich hierbei um eine Art „Sicherheitsein-

208 Vgl. Alessandro Nini, *Virginia*, Klavierauszug, u.a. Mailand, Paris, Leipzig, o. J., S. 40–46 [HU, MUS HD Mus 750.7.620].

lage“ handelte, die dem Sänger eine solide Leistung ermöglichte, ohne jedoch virtuose Spitzenleistungen von ihm zu verlangen. Ferlotti schien tatsächlich nicht über die entsprechenden virtuoseren und vokalen Anlagen verfügt zu haben, weshalb der oben angeführte Grund für diese Einlage hier plausibel scheint. Zudem muss man bedenken, dass Ferlotti bei einer Ausführung der Originalarie unmittelbar mit Ronconi verglichen worden wäre, für den Donizetti ja auch die ursprüngliche Arie komponiert hatte. Durch ein Vermeiden derselben nahm Ferlotti sich selbst die Möglichkeit zur direkten Vergleichbarkeit mit Ronconi und verfügte somit über bessere Erfolgschancen.

Daraus wird deutlich, dass Ferlotti in der Produktion des Her Majesty's Theatre seine Einlage in mehrfacher Weise nutzte. Durch die Substitution des ursprünglichen, größer angelegten vierteiligen Szenenkomplexes ergab sich für ihn – wie auch für Ronconi – eine Schwerpunktsetzung auf seinen Auftritt und auf die damit verbundene Arie. Gleichzeitig vermied er die wesentlich schwierigere Originalcabaletta durch Interpolation von „Nel vederla, in me s'accese“, wodurch er stimmlich kein Risiko einging und somit die Möglichkeit für einen soliden Publikumserfolg bestand. Der unvermeidliche Vergleich zwischen den vokalen Leistungen Ronconis und Ferlottis in der Partie des Chevreuse kann somit – zumindest in Bezug auf diese Szenen – nicht unmittelbar gezogen werden. Eine Sache, die unter Umständen in der Intention des Sängers wie auch des Opernmanagers Lumley lag, für den eine direkte Vergleichsmöglichkeit dieser von ihrem vokalen Können höchst unterschiedlichen Sänger nicht unbedingt positiv ausgefallen wäre. Mitbedenken muss man hier außerdem, dass sich Ronconi bereits einen fabelhaften Ruf beim englischen Publikum erarbeitet hatte, den ein Sänger, soweit er ihn einmal gefestigt hatte, nicht mehr so einfach verlor, auch wenn seine Stimme bereits Verfallserscheinungen zeigte.²⁰⁹

Anhand des Vergleichs dieser beiden Libretti lässt sich folglich sehen, dass die Einlage von werkfremden Arien nicht nur exzessiv von Primedonne, sondern eben auch von deren männlichen Kollegen praktiziert wurde. Dabei wurde auch augenscheinlich, dass für die Art der Interpolationen unterschiedliche Motiva-

²⁰⁹ Vgl. Eduard Hanslick, *Musikalisches aus London V. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften. Historisch kritische Ausgabe*, Bd. I/6, hg. von Dietmar Strauss, u.a. Wien 2008, S. 126.

tionen wirken, wobei auch das soziokulturelle Umfeld, in diesem Fall geprägt durch das Konkurrenzverhältnis zwischen Her Majesty's Theatre und der Royal Italian Opera Covent Garden, über einen wesentlichen Einfluss verfügte. Der Zufall spielte bei der Auswahl der zu interpolierenden Szenen wohl eher eine untergeordnete Rolle.

Nicht zuletzt war der Erfolg beim Publikum die wohl ausschlaggebendste Prämisse, die einen Sänger zur Einlage von Arien motivierte. Dieses war, wie sich an der Art der hier erläuterten Beispiele ersehen lässt, in London eben weniger an den Werken an sich, sondern primär an den Sängern interessiert. Warum sonst müsste sich ein in London bereits akzeptierter und umjubelter Sänger wie Ronconi durch die Interpolation einer Arie aus dramaturgischen Gründen eine zusätzliche Bühne schaffen oder Tamberlik das Bravourstück einer Szene kürzen, weil er fürchtete die an ihn gestellten Erwartungen des Publikums nicht erfüllen zu können? Nicht zuletzt zeigt das Beispiel Ferlottis, dass eine Einlagearie auch eine Möglichkeit zur Risikovermeidung darstellen konnte und nicht unbedingt dazu dienen musste, unmittelbare Vergleichbarkeit zu garantieren. Alle diese Bemühungen sind zudem an das Londoner Opernpublikum gerichtet, das durch seine Eigentümlichkeiten wesentlich auf die Art der Einlagearienpraxis einwirkte.

7 Schlusswort

Das Ziel dieses Buchs war es, die unterschiedlichen Aspekte des italienischen Opernwesens im London des 19. Jahrhundert anhand der dort engagierten Sänger zu veranschaulichen. Dadurch wurde deutlich, dass die Sänger als die Basis dieses Systems fungierten und in vielfacher Hinsicht Einfluss auf dessen spezifische Ausgestaltung nahmen. Dies erstreckte sich nicht nur auf die ökonomische Dimension der Gagen, sondern vor allem auf die Spielplangestaltung. Gerade im Hinblick darauf waren seitens der Sänger keine großen Neuerungen oder gar Experimente mit „neuen“ Werken notwendig, was einerseits aus probenpraktischer Sicht als vorteilhaft gesehen werden konnte und andererseits den konservativen Londoner Publikumsgeschmack bediente. Zur Aufführung kamen folglich vornehmlich jene Werke, die bereits auf dem Kontinent in Verbindung mit bestimmten Sängern für Furore gesorgt hatten. Nur selten äußerte das Publikum allerdings direkt den Wunsch nach der Produktion eines bestimmten Werks – häufig jedoch erwartete man sich vom Opernmanager hingegen das Engagement kontinentaleuropäischer Stars, die damit auch für das Vorhandensein ausverkaufter Vorstellungen verantwortlich waren. Besonders relevant ist in diesem Zusammenhang das Bewusstsein für die enge beziehungsmäßige Verschränkung zwischen Sängern, Publikum und den Londoner Opernmanagern.

Ferner schließt besonders die Auswertung und Transkription von Londoner Sängerverträgen eine Lücke in der musikwissenschaftlichen Forschung, wobei in diesem Zusammenhang vor allem die intensiven Beziehungen zum Kontinent und im Besonderen zu Paris bemerkenswert erscheinen. Als Charakteristikum für die Londoner Sängerverträge des 19. Jahrhunderts kann ein besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestehender, hoher Informalitätsgrad gesehen werden, der durch die in der Mitte des Jahrhunderts gehäuft auftretenden Opernprozesse eine Neubewertung erfuhr und schließlich in den Verträgen Frederick Gyes der 1860er-Jahre eine Hinwendung zur Professionalisierung erlebte.

In diesem Zusammenhang muss bemerkt werden, dass es in Hinblick auf die noch spärlich vorhandene Forschung im Bereich des Londoner Opernwesens mit den Tagebüchern Frederick Gyes eine bedeutende Quelle gibt, die der For-

schung zugänglich gemacht werden sollte. Wünschenswert wäre eine Edition dieser umfassenden Tagebuchsammlung, die wesentliche Einblicke verspricht, wenn schon der Wissenschaft über mehrere Jahre hinweg der Zugang verwehrt wird. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass durch derartige Beschränkungen ein wesentliches Kapitel der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts bewusst unerforscht bleibt. Offenbar liegt es nicht im Interesse des Royal Opera House Covent Garden, seine bedeutende Geschichte umfassend wissenschaftlich aufzuarbeiten. Interessant ist, dass bereits Matthew Ringel und Gabriella Dideriksen in den 1990er-Jahren die Bedeutung dieser Quelle für die Forschung erläuterten und den Wunsch nach der vermehrten Einbeziehung der Tagebücher artikulierten. Trotz der nunmehr vorhandenen Digitalisierungstechniken scheint dieser Wunsch – zumindest bis zum heutigen Tag – nicht mehr als eine Utopie zu sein.

Es bleibt daher zu wünschen, dass dieses Buch dazu beiträgt, die italienischen Opernhäuser im London des 19. Jahrhunderts als prominenten Marktplatz im internationalen Opernwesen und als Drehscheibe eines globalen Opernmarkts des 19. Jahrhunderts zu positionieren. Die Voraussetzungen dafür bildeten die kommerzielle und privatwirtschaftliche Orientierung des Londoner Systems, das mehr als alle anderen Institutionen vom Vogelflug und im Besonderen vom Import von Nachtigallen und anderen Singvögeln abhängig war.

8 Anhang

8.1 Transkriptionen und Übersetzungen der Sängerverträge

I.	Vertrag zwischen Giuditta Pasta und John Ebers (10. April 1826)	321
II.	Vertrag zwischen Antonio Tamburini und Pierre François Laporte (4. April 1833)	326
III.	Vertrag zwischen Giulia Grisi und Pierre François Laporte (4. April 1833)	334
IV.	Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Charles Gruneisen (14. Sept. 1847)	343
V.	Vertrag zwischen Pauline Viardot und Charles Gruneisen (15. Sept. 1847)	345
VI.	Vertrag zwischen Pauline Viardot und Edward Delafield (11. Dez. 1848)	349
VII.	Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Frederick Beale (10. Juli 1849)	353
VIII.	Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Beale (30. Juli 1849)	356
IX.	Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (15. Nov. 1849).	358
X.	Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (28. Februar 1851)	360
XI.	Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (27. Februar 1852)	363
XII.	Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (15. März 1854)	364
XIII.	Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (19. März 1855)	367
XIV.	Vertragsversionen zwischen Mario und Frederick Gye und (1861)	371

Bis auf den Vertrag Giuditta Pastas, der aus den Memoiren von John Ebers stammt, und den Vertrag Marios, dessen Transkription Matthew Ringel bereits in seine Dissertation inkludierte, wurden die folgenden Transkriptionen und Übersetzungen auf Basis der Originalverträge angefertigt. Handschriftliche Passagen sind als kursiv gekennzeichnet. Handschriftliche Anmerkungen und Hinzufügungen finden sich kursiv und in eckiger Klammer. Ergänzungen der Autorin bei Abkürzungen erscheinen nicht kursiviert in eckiger Klammer.

I Vertrag zwischen Giuditta Pasta und John Ebers (10. April 1826)

Entre les soussignés Mr. JOHN EBERS, Entrepreneur et Administrateur du Théâtre du Roi à Londres, et Madame PASTA, Artiste, il est convenu ce qui suit, savoir:

ART. 1^o Que Madame Pasta s'engage en qualité de *Prima Donna assoluta* et de *Musico assoluto*, pour chanter et jouer l'opéra seria au Théâtre du Roi à Londres pendant trois mois et demi, depuis le 15 Avril au 31 Juillet, 1826.

2^o. Mr. Ebers payera ou fera payer à Madame Pasta, deux mille trois livres sterling (2300) de la manière suivante, 500 l. à Paris le 12 Avril, 500 l. à Londres le 22 Avril, et mille et trois cents livres sterling à Londres avant son début. Mr. Ebers n'aura pas le droit de faire débiter Madame Pasta, qu'après lui avoir payé les susdites 2300 l., et Madame Pasta, arrivée un fois à Londres et prête à remplir ses obligations, ne pourra dans aucun cas pour évènements indépendens de sa volonté, être tenue à la restitution des 1000 l. qu'elle aura touché à Paris et à Londres. Si le 1000 l. ne lui était pas payées le dit 22 Avril, elle aura toujours droit à les réclamer pour dédommagement des pertes que lui aurait cause le congé reçu à Paris, et elle pourra ensuite, à cause des payemens non accomplis à Paris et à Londres résilier son engagement.

3^o Dans tous les opéras où jouera Madame Pasta elle aura toujours le choix des rôles de son double emploi.

4^o Madame Pasta ne pourra être obligée à chanter et à jouer plus que six fois dans un mois (30 jours). Elle ne sera pas obligée non plus à chanter ni dans les concerts qu'on pourrait donner au King's Théâtre, ni dans les opéras de bénéfice, excepté un bénéfice que lui demandera Mr. Ebers.

5^o Madame Pasta ne sera obligée de chanter pendant la durée de son engagement que dans les opéras suivans: *Tancredi*, *Romeo*, *Otello*, *Semiramide*, *Rosa bianca e rossa*, *Nina*, et *Medea*; Mr. J. Ebers s'engage à monter tous les dits opéras si Madame Pasta le juge nécessaire.

6^o Dans tous les opéras où jouera Madame Pasta, ce sera elle seule qui aura le choix des acteurs, la distribution des rôles, la direction absolue pour tout ce qui regarde les répétitions et tout autre pour la mise en scène des dits opéras. Personne n'aura le droit d'intervenir aux répétitions, ni de s'immiscer en rien pour la représentation de ces opéras; bien entendu que Madame Pasta respectera le rang des acteurs.

7^o. En outre des opéras sus-mentionnés, Madame Pasta consent à jouer dans un opéra nouveau qui sera composé exprès pour le dit Théâtre du Roi, à condition pourtant qu'elle doit être entièrement contente de son rôle, autrement elle ne sera pas obligée d'y chanter.

8°. Il sera accordé à Madame Pasta un bénéfice, *tous les frais de toute espèce* à la charge de l'entreprise.

9°. Madame Pasta aura le droit de choisir un jeudi du mois de Juin pour le susdit bénéfice: Elle aura pour cette occasion la première représentation d'un nouvel opéra qu'elle choisira, et qui pourra être un autre que ceux indiqués dans l'article 8°. Madame Pasta indiquera à Mr. Ebers, au plus tard, le 10 Mai, quel opéra elle aura choisi pour l'occasion, afin qu'il ait le tems de faire les préparations nécessaires. Il est bien entendu et convenu que toutes les Loges, toute la Galerie, tout le Pit, enfin tout le Théâtre sera à la disposition de Madame Pasta le jour de son bénéfice; il n'y aura d'excepté que deux Loges des troisièmes, la Loge de l'entrepreneur et 8 billets de Pit. Si par la faute de l'entreprise le bénéfice n'aurait pas lieu avec l'opéras désigné par Madame Pasta, et dans le tems fixé par elle, il est entendu que Mr. J. Ebers se trouvera obligé par le fait même d'assurer le bénéfice de Madame Pasta en mille livres sterling (1000 l.) Alors le surplus de la recette, s'il y en a, sera partagé également entre Madame Pasta et Mr. Ebers. Dans le cas où Madame Pasta aura son bénéfice à l'époque qu'elle aura fixé, alors tout argent reçu aux portes sera, le même soir, remis à l'agent nommé par Madame Pasta.

10°. Madame Pasta pourra profiter, si elle le veut, d'un congé de huit jours, et elle s'oblige de remplacer ensuite les représentations qu'elle aurait dû faire dans les huit jours.

11°. Pourvu qu'elle ne manque point à son service ordinaire et régulier pour le King's Théâtre, Madame Pasta pourra chanter à sa volonté dans tous les concerts privés et publics, et partout ailleurs.

12°. Il sera mis à la disposition de Madame Pasta une Loge des troisièmes, pendant la durée de son engagement; en outre elle aura toutes les fois qu'elle jouera douze billets de Pit et douze de Galerie.

13°. Sur le choix de Madame Pasta, Mr. J. Ebers lui fera fournir tous les costumes nécessaires pour ses différens rôles.

14°. Mr. Ebers voulant prouver à Madame Pasta la loyauté de ses intentions, consent à ce que dans le cas qu'une des conditions quelconques du présent engagement ne soit pas remplie fidèlement par la faute de l'administration du Théâtre du Roi, Madame Pasta pourra suspendre ses représentations et ne les reprendre que lorsque la condition contestée aura été remplie. Mr. Ebers n'aura pas le droit dans ce cas d'exiger de Madame Pasta de remplacer les représentations qu'elle n'aurait pas faites pendant la contestation.

15°. Dans le cas de la clôture du Théâtre du Roi par suite ou cause d'évènemens majeurs, il est convenu que pour la durée de la dite clôture, Madame Pasta ne sera tenue

qu'à la restitution de la moitié de la somme qu'elle aurait dû garder *pro rata* après cet événement: ce seul cas excépte, Madame Pasta ne sera jamais obligée à restitution.

16°. Madame Pasta s'engage à se trouver à Londres, du 18 au 21 Avril, 1826.

Fait à Paris, ce 10 Avril, 1826.

Témoin, EDWARD THOMAS ALLAN

GIUDITTA PASTA

Secrétaire de l'Opéra

Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Giuditta Pasta und John Ebers

(10. April 1826)

Zwischen den Unterzeichnenden Mr. JOHN EBERS, Entrepreneur und Administrator des Theaters des Königs in London und Madame PASTA, Künstlerin, wird wie folgt erklärt, und zwar:

ART. 1° Dass sich Madame Pasta als *Prima Donna assoluta* und *Musico assoluto* verpflichtet, während dreieinhalb Monaten, vom 15. April bis 31. Juli 1826, opera seria am Theater des Königs zu singen und zu spielen.

2° Mr. Ebers zahlt oder lässt zweitausenddreihundert Livres Sterling (2300) in folgender Weise an Madame Pasta zahlen, 500 l. in Paris am 12. April, 500 l. in London am 22. April, und eintausenddreihundert Livres Sterling in London vor ihrem Debüt. Mr. Ebers hat nicht das Recht das Debüt Madame Pastas zu geben, außer nach Zahlung der besagten 2300 l., und Madame Pasta kann, einmal in London angekommen und bereit ihre Verpflichtungen einzulösen, in keinem Fall, der außerhalb ihrer Kontrolle liegt, zur Rückgabe der 1000 l. angehalten werden, die sie in Paris und London erhält. Falls die 1000 l. ihr nicht am besagten 22. April bezahlt werden, hat sie immer das Recht, diese als Schadenersatz für die Verluste, die durch ihren Urlaub in Paris verschuldet wurden, zu reklamieren und sie kann in weiterer Folge, aufgrund der nicht erfolgten Zahlungen in Paris und London, ihr Engagement aufkündigen.

3° In allen Opern, in denen Madame Pasta singt, kann sie immer analog zu ihrer Doppelanstellung die Rollen wählen.

4° Madame Pasta kann nicht verpflichtet werden, mehr als sechs Mal innerhalb eines Monats (30 Tage) zu singen. Sie ist weder verpflichtet in möglichen Konzerten des King's Theaters noch in Benefit-Vorstellungen zu singen, ausgenommen ein Benefit, das sie von Mr. Ebers verlangt.

5° Madame Pasta ist während der Dauer ihres Engagements verpflichtet, nur in den

folgenden Opern zu singen: *Tancredi*, *Romeo*, *Otello*, *Semiramide*, *Rosa bianca e rossa*, *Nina*, und *Medea*; Mr. J. Ebers verpflichtet sich alle angeführten Opern zu geben, wenn Madame Pasta es für notwendig befindet.

6° In allen Opern, in denen Madame Pasta spielt, ist es nur sie selbst, welche über die Auswahl der Darsteller, die Verteilung der Partien und alles andere verfügt, was die Proben und Inszenierung der besagten Opern betrifft. Niemand hat das Recht in die Proben einzugreifen, noch sich in irgendeiner Weise in die Aufführung der Opern einzumischen; natürlich respektiert Madame Pasta den Status der Darsteller.

7° Außer in den oben genannten Opern erklärt sich Madame Pasta damit einverstanden, in einer neuen Oper zu spielen, die ausdrücklich für das besagte Theater des Königs komponiert wurde, unter der Bedingung, dass sie gänzlich zufrieden mit ihrer Partie sein muss, ansonsten ist sie nicht verpflichtet, diese zu singen.

8° Es wird Madame Pasta ein Benefit bewilligt, *alle Arten von Kosten* werden von der Unternehmung übernommen.

9° Madame Pasta hat das Recht einen Donnerstag im Monat Juni für das genannte Benefit zu wählen: Sie gibt aus diesem Anlass eine Erstaufführung einer neuen Oper, die sie bestimmt und die eine andere sein kann, als die in Artikel 8° angeführten. Madame Pasta informiert Mr. Ebers spätestens bis 10. Mai, welche Oper sie für diese Gelegenheit wählt, damit er Zeit hat, die notwendigen Vorbereitungen durchzuführen. Selbstredend werden alle Logen, die gesamte Galerie, das gesamte Pit und schließlich das gesamte Theater am Tag des Benefits Madame Pasta zur Verfügung stehen; ausgenommen davon nur zwei Logen im dritten Rang, die Loge des Entrepreneurs und 8 Tickets für das Pit. Falls durch die Schuld der Unternehmung das Benefit nicht mit den Opern stattfindet, die von Madame Pasta bestimmt wurden und zum Datum, das von ihr fixiert wurde, wird zur Kenntnis genommen, dass Mr. J. Ebers sich damit verpflichtet, das Benefit von Madame Pasta mit eintausend Livres Sterling zu versichern (1000 l.). Daraufhin wird der Überschuss der Einnahmen, falls es einen gibt, zu gleichen Teilen zwischen Madame Pasta und Mr. Ebers aufgeteilt. Falls Madame Pasta ihr Benefit zum von ihr fixierten Datum hält, wird sämtliches an den Toren eingenommenes Geld am selben Abend einem von Madame Pasta bestimmten Agenten ausgehändigt.

10° Madame Pasta darf sich erlauben, falls sie dies möchte, einen Urlaub von acht Tagen zu nehmen und sie verpflichtet sich, die Vorstellungen sofort nachzuholen, die sie während der acht Tage hätte halten müssen.

11° Vorausgesetzt, dass sie ihren normalen und regulären Dienst am King's Theater nicht vernachlässigt, darf Madame Pasta, wenn sie es wünscht, in allen privaten und öffentlichen Konzerten und an allen Orten singen.

12° Madame Pasta wird eine Loge im dritten Rang für die Dauer ihres Engagements zur Verfügung gestellt; außerdem erhält sie für jede ihrer Vorstellungen zwölf Tickets für das Pit und zwölf für die Galerie.

13° Nach dem Wunsch Madame Pastas wird Mr. J. Ebers ihr sämtliche für ihre unterschiedlichen Rollen notwendigen Kostüme zur Verfügung stellen.

14° Mr. Ebers, als Beweis seiner Loyalität gegenüber Madame Pasta, erklärt sich einverstanden, dass Madame Pasta ihre Vorstellungen unterbrechen kann, falls eine der Konditionen des vorliegenden Engagements durch die Schuld der Administration des Theaters des Königs nicht pflichtgemäß erfüllt wird, und sie diese auch nicht wieder aufnimmt, sofern die angefochtene Kondition nicht erfüllt wurde. Mr. Ebers hat in diesem Fall nicht das Recht von Madame Pasta zu verlangen, die während des Protestes ausgefallenen Vorstellungen nachzuholen.

15° Im Fall des Schließens des Theaters des Königs aufgrund oder durch höhere Gewalt, wird erklärt, dass Madame Pasta für die Dauer des Schließens nur zur Rückzahlung der Hälfte der Summe angehalten ist, die sie *pro rata* nach diesem Ereignis aufbewahren muss: Madame Pasta wird diesen Fall ausgenommen niemals zu einer Rückzahlung verpflichtet.

16° Madame Pasta verpflichtet sich, sich zwischen dem 18. und 21. April 1826 in London einzufinden.

Unterzeichnet in Paris, am 10. April 1826.

Zeuge,

EDWARD THOMAS ALLAN

GIUDITTA PASTA

Sekretär der Oper

II. Vertrag zwischen Antonio Tamburini und Pierre François Laporte (4. April 1833)

Théâtre Royal Italien

Engagement

M. ÉDOUARD-ROBERT *Laporte*, Directeur-Entrepreneur du Théâtre Royal Italien de Londres, demeurant à Paris, à Londres, Pall-Mall 18.

Et *M Tamburini* d'autre part, sommes convenus de ce qui suit:

ARTICLE PREMIER

Moi, *Tamburini* m'engage à jouer, chanter et réciter l'opéra séria, semi-séria et buffa, en qualité de *primo basso cantante* tant dans les susdits opéras que dans les concerts, oratorios et cantates, sur ledit théâtre ou sur tout autre de la capitale, et jusqu'à six lieues de distance de Paris *mais pas plus de quatre fois par semaine*; comme aussi à paraître toutes les fois que j'en serai requis, et à me trouver exactement [sic!] aux heures indiquées pour les assemblées et répétitions ou représentations.

ART. II.

~~Je m'engage en outre, en madite qualité, à me transporter, d'après les ordres de l'Entrepreneur ou son représentant, partout où l'exigera le service de la Cour, et à ne prétendre, pour frais de déplacement, que les voitures qui me seront fournies à cet effet, et une indemnité de dix francs par chaque jour.~~

ART. III.

Je renonce, pendant la durée de mon engagement, à toute retraite du théâtre, à peine de dommages et intérêts auxquels l'Entrepreneur aura droit de me contraindre; je renonce également à faire usage de mes talents sur aucun théâtre, ni dans aucun concert public ou de société, soit gratuit, soit sujet à des billets payans, abonnements ou souscriptions, sous peine, en cas d'infraction, de subir une amende d'un mois d'appointemens.

ART. IV.

Je m'oblige à ne refuser et à ne quitter aucun des rôles de l'emploi pour lequel je suis engagé, bien que ces rôles aient été joués antérieurement ou pendant mon engagement et par des artistes du même emploi que moi; je me sou mets, en outre, à jouer, chanter et réciter les susdits rôles tels que l'entrepreneur les aura fait arranger dans l'intérêt de son service, pour le bien de l'exécution et les convenances de la scène.

ART. V.

En cas de maladie, je ne pourrai me refuser à ce qu'ils soient remplis par un autre

artiste désigné par l'Entrepreneur; je ne pourrai également me refuser de reprendre les rôles aussitôt le rétablissement de ma santé; je ne pourrai non plus me refuser à céder les rôles de mon répertoire pour les débuts des artistes nouvellement engagés. Je m'oblige, en cas de maladie d'un artiste du même emploi que le mien, à le remplacer, pourvu que j'aie le temps nécessaire pour apprendre les rôles qui me seront donnés.

ART. VI.

Je consens à m'en rapporter, pour toutes difficultés, contestations ou discussions quelconques, à la décision d'arbitres nommés par les parties contractantes, sans avoir recours à l'intervention des tribunaux.

ART. VII.

A l'expiration de mon engagement, je promets, sous peine d'en payer la valeur, de remettre tous les rôles, parties et costumes qui m'auront été confiés.

ART. VIII.

La durée dudit engagement est de *deux saisons consécutives, savoir: Le cinq avril aux premiers jours d'août mil huit cent trente quatre; et le cinq avril aux premiers jours d'août mil huit cent trente cinq.*

ART. IX

M. ROBERT Laporte s'engage à payer à M Tamburini en raison de conditions stipulées aux articles précédens, une somme de *Trois cents livres sterling* De mois en mois, [*pour la première saison et une somme de quatre cents livres sterling, par mois, pour la deuxième saison. renvoy approuvé*] sans aucune réserve ni retenue quelconque, sauf le cas des amendes que l'artiste aurait encourues, conformément aux articles suivans.

Le paiement ne commencera toutefois que du jour où l'artiste se mettra à la disposition de l'Entrepreneur, et, en cas de maladie qui se prolongerait au-delà d'un mois, les appointemens seront suspendus jusqu'à la reprise régulière du service.

ART. X.

Dans le cas de clôture du Théâtre, pour cause d'événement majeur, le paiement de la somme accordée par l'article précédent sera suspendu jusqu'à la reprise du service.

ART. XI.

L'Entrepreneur promet en outre de faire fournir à M Tamburini tous les costumes nécessaires à ses rôles, excepté cependant le menu vestiaire, qui se compose de l'habit de ville complet, y compris la coiffure et la chaussure qui sont à sa charge. Les costumes fournis par l'Entrepreneur seront propres, convenables, en bon état, et tels que comporte l'importance des rôles, et il n'en sera établi de neufs que suivant l'exigence des ouvrages,

et les besoins reconnus du service. Les souliers et gants de caractère seront seuls fournis par l'Entrepreneur.

ART. XII.

Si l'artiste, après avoir refusé de jouer pour cause de maladie ou d'indisposition, est aperçu dans un spectacle ou autre lieu d'amusement, ou chante dans un concert particulier, il sera mis à l'amende du tiers de son traitement d'un mois.

ART. XIII.

L'artiste est tenu de se rendre au Théâtre aux heures fixées pour les répétitions; à défaut de quoi, il subira une amende d'un jour d'appointemens.

ART. XIV.

L'artiste qui, par mauvaise volonté ou faute de s'être rendu au Théâtre, hors les cas d'empêchement par force majeure, contraindrait de changer le jour même une représentation annoncée, sera mis à l'amende d'un mois de ses appointemens. Dans le cas où il serait cause de la fermeture du Théâtre, il encourra la peine de rembourser la recette, fixée dès à-présent à 4,000 francs.

ART. XV.

Il est défendu aux artistes de s'absenter de Paris, même pour un jour, sans avoir obtenu le consentement de l'Entrepreneur par écrit, sous peine d'une amende de quinze jours d'appointemens pour chaque infraction.

ART. XVI.

L'artiste engagé est tenu d'être à la disposition de l'Entrepreneur les jours de représentation jusqu'à huit heures du soir, quand même il ne jouerait pas dans la pièce annoncée, afin d'être prêt dans le cas d'un changement de spectacle; à cet effet il sera tenu, dans le cas où il s'absenterait de chez lui, de laisser l'adresse de l'endroit où L'on pourrait le trouver à toute heure de la journée, sous peine des amendes indiquées à l'art. 14.

ART. XVII.

Du jour où le présent engagement aura été passé entre les parties respectives, son exécution ne pourra être retardée ni empêchée, et l'artiste qui l'aura souscrit et ne remplirait pas, sera contraint, sur la présentation du présent, qui est et demeure valable devant les tribunaux et autorités comme lettre de change acceptée, à en payer le montant en quelque lieu qu'il puisse être, et ce, avec obligation de sa propre personne, et sous la gantie de ses biens présens et à venir.

ART. XVIII.

A dater du jour de l'arrivée de l'artiste à Paris, il ne pourra, en aucun cas, être

dérogé aux conditions annoncées ci-dessus, sous peine d'un dédit qui sera des deux tiers du montant du présent engagement, et payable dans les vingt-quatre heures de la renonciation, à moins toutefois que la résiliation ne soit consentie respectivement et par écrit entre les parties contractantes.

ART. XIX.

M *Tamburini* quoique étranger, déclare connaître parfaitement la valeur des expressions contenues dans le présent engagement et renonce à toutes les difficultés qu'il pourrait élever à ce sujet.

Fait double et de bonne foi, entre nous soussignés,

A _____ le _____

Art. 20

M Tamburini s'oblige à partir de Paris immédiatement après la clôture du Théâtre Italien afin de pouvoir chanter à Londres le cinq avril.

Art. 21

M Tamburini jouira d'une représentation à bénéfice dans chacune des deux saisons, dont le jour et la composition du spectacle seront déterminés par M Laporte. La recette de sa représentation de la première saison lui est apurée à deux cent soixante livres sterling, et en cas où le produit de cette soirée s'élèverait au delà de la somme de Deux cent soixante livres sterling, l'excédent en sera partagé entre les deux parties contractantes.

Quant à sa représentation à bénéfice de la deuxième saison, elle lui est apurée à quatre cents livres sterling, et dans le cas où son produit s'élèverait au delà, l'excédent en appartiendra au bénéficiaire même en sera partagé entre les parties comme il est lit cidessus.

Art. 22

En cas sur des difficultés ou contestations s'élèveraient entre le Directeur et l'artiste, celui ci ne pourra surprendre son service, sans peine de damages intérêts.

Art 23

M Tamburini ne pourra choisir pour ses débuts que dix pièces au courant de répertoire.

Art. 24

M Laporte s'engage à faire au commencement de la deuxième saison, un dépôt d'un mois d'appointemens, lequel devra être fait chez un Banquier de Paris, avant le départ de M Tamburini pour Londres.

Fait double à Paris le quatre avril mil huit cent trente trois.

Antonio Tamburini

Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Antonio Tamburini und Pierre François Laporte (4. April 1833)

Théâtre Royal Italien

Engagement

M. ÉDOUARD—ROBERT *Laporte*, Directeur-Entrepreneur der Königlichen Italienischen Oper *in London*, wohnhaft in Paris, *in London, Pall-Mall 18*.

Und *M Tamburini* andererseits, sind wie folgt übereingekommen:

ERSTER ARTIKEL

Ich, *Tamburini*, verpflichte mich, opera seria, semi-seria und buffa als *primo basso cantante* zu spielen, singen und vorzutragen, sowohl in den genannten Opern als auch in Konzerten, Oratorien und Kantaten, die am besagten Theater oder in einem anderen der Hauptstadt aufgeführt werden, innerhalb eines Umkreises von sechs Lieus um Paris *aber nicht mehr als vier Mal pro Woche*; und auch jederzeit zu erscheinen, wenn es notwendig ist und mich pünktlich zu den festgelegten Zeiten für Versammlungen, Proben und Aufführungen einzufinden.

ART. II.

Ich verpflichte mich im Übrigen, mich im Rahmen meines Status' gemäß den Regeln des Entrepreneurs oder seines Repräsentanten zu verhalten, überall wo er im Dienst des Hofes wirkt, und bezüglich der Reisekosten nur auf eine Kutsche Anspruch zu haben; die mir zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt wird, und eine Abfindungssumme in der Höhe von zehn Francs pro Tag zu erhalten.

ART. III.

Ich erkläre mich während der Dauer meines Engagements mit allen Ansprüchen des Theaters und mit Schadenersatzansprüchen, zu denen mich der Unternehmer zwingen kann, einverstanden; ich erkläre auch, meine Talente bei keinem Theater oder öffentlichem Konzert oder gesellschaftlichem Konzert zu gebrauchen, sei es bei freiem Eintritt, sei es bei Bestehen eines Kartenverkaufs, Abonnements oder von Subskriptionen und werde im Falle eines Verstoßes eine Pönale in Höhe einer Monatsgage entrichten.

ART. IV.

Ich verpflichte mich, keine der Partien, für die ich engagiert wurde, zu verweigern oder aufzugeben, wovon auch Partien betroffen sind, die vor meinem oder während meines Engagements von Künstlern desselben Status' gesungen wurden; ich verpflichte mich darüber hinaus die Partien zu spielen, singen und vorzutragen, die der Entrepreneur im Interesse seiner Geschäftstätigkeit für eine Aufführung auswählt.

ART. V.

Im Krankheitsfall ist es mir nicht möglich jene Rollen zurückzulegen, die in der Zwischenzeit auf Anraten des Entrepreneurs durch einen anderen Künstler zur Aufführung kommen; es ist mir gleichfalls untersagt, mich zu weigern diese Partien nach meiner Genesung wieder aufzunehmen; ich verpflichte mich auch die Partien meines Debüts, für die Debüts von neu engagierten Künstlern aufzugeben. Ich erkläre mich einverstanden, dass ich, im Falle einer Krankheit eines Künstlers desselben Status', für ihn einspringen werde, sofern ich die notwendige Zeit habe, die Rollen einzustudieren, die mir aufgetragen wurden.

ART. VI.

Ich erkläre mich einverstanden, dass ich im Falle von Schwierigkeiten, Protesten oder Diskussionen, diese, ohne Hinzuziehung eines Gerichtes, den von den Vertragsparteien nominierten Unabhängigen zur Urteilsfindung melde.

ART. VII.

Nach Auslaufen meines Engagements verspreche ich, alle Rollen, Particells und Kostüme, die mir überlassen wurden, zurückzugeben, ansonsten drohen Geldstrafen in der Höhe der jeweiligen Werte.

ART. VIII.

Die Dauer dieses Engagements beläuft sich auf *zwei Folgesaisons, nämlich: vom fünften April bis zu den ersten Tagen des August Achtzehnhundertvierunddreißig; und vom fünften April bis zu den ersten Augusttagen Achtzehnhundertfünfunddreißig.*

ART. IX.

M. ~~ROBERT~~-Laporte verpflichtet sich, *M Tamburini*, auf Grundlage der zuvor stipulierten Artikel, eine Summe von *Dreihundert Livres Sterling* monatlich zu zahlen, [*für die erste Saison, und eine Summe von Vierhundert Livres Sterling, pro Monat, für die zweite Saison. Verweis bestätigt*] ohne jeden Vorbehalt oder jedweder Einbehaltung, exklusive der dem Künstler auferlegten Strafen, unter Beachtung der folgenden Artikel.

Die Auszahlung der Gage beginnt erst mit dem Tag, an dem sich der Künstler dem Entrepreneur zur Verfügung stellt; Im Falle einer über den Zeitraum eines Monats hinausgehenden Erkrankung werden die Bezüge bis zur Wiederaufnahme des regulären Dienstes eingestellt.

ART. X.

Im Falle eines durch höhere Gewalt verursachten Schließens des Theaters wird die Bezahlung der im letzten Artikel festgelegten Summe bis zur Wiederaufnahme des Dienstes eingestellt.

ART. XI.

Außerdem verspricht der Entrepreneur *M Tamburini* alle für seine Partien notwendigen Kostüme zur Verfügung zu stellen, mit Ausnahme derer, aus denen sich die Alltagskleidung zusammensetzt, darunter die Frisur und die Schuhe, für die er selbst aufzukommen hat. Die vom Entrepreneur zur Verfügung gestellten Kostüme sind sauber, angemessen und in einem guten Zustand. Und jene, die für die Ausführung der Partien Bedeutung besitzen, werden nur neu angefertigt, wenn sie den Anforderungen des Werkes folgen und Bedarf danach besteht. Schuhe und Handschuhe werden nur vom Entrepreneur zur Verfügung gestellt.

ART. XII.

Wenn der Künstler, nachdem er wegen einer Erkrankung Vorstellungen abgesagt hat, bei einer anderen Vorstellung oder an einem anderen Ort auftritt oder in einem Privatkonzert singt, hat er eine Strafe in der Höhe eines Drittels seiner Monatsgage zu entrichten.

ART. XIII.

Der Künstler hat pünktlich zu den Proben zu erscheinen; sollte er dies nicht tun, hat er eine Strafe in Höhe einer Tagesgage zu entrichten.

ART. XIV.

Der Künstler, der, aus eigenem Willen oder Verschulden, nicht jedoch im Fall höherer Gewalt, am Tag der Vorstellung eine Änderung einer bereits angekündigten Vorstellung erzwingt, hat eine Geldstrafe in Höhe einer Monatsgage zu entrichten. Falls dies das Schließen des Theaters zur Folge hat, muss der Künstler mit einer Erstattung der entgangenen Einnahmen rechnen, die aktuell auf 4000 Francs festgelegt wurden.

ART. XV.

Es ist den Künstlern untersagt, sich aus Paris zu entfernen, selbst für einen Tag, ohne die schriftliche Erlaubnis des Entrepreneurs, ansonsten ist eine Geldstrafe in der Höhe von fünfzehn Tagesgagen für jeden Verstoß fällig.

ART. XVI.

Der Künstler hat während seines Engagements an den Vorstellungstagen bis acht Uhr abends zu Verfügung zu stehen, auch wenn er im angekündigten Werk nicht spielt, um im Falle einer Änderung bereitzustehen; Aus diesem Grund muss er, im Falle eines Entfernens vom Theater, die Adresse des Ortes hinterlassen, an dem er sich an diesem Tag befindet. Ansonsten ist eine Geldstrafe analog zu Art. 14 fällig.

ART. XVII.

Von dem Tag an, an dem das Engagement zwischen den jeweiligen Parteien geschlossen wurde, darf seine Ausführung weder verzögert noch verhindert werden, und der unterzeichnende Künstler, der den Vertrag nicht erfüllt, wird gezwungen werden, auf Grundlage desselben Vertrages, der vor den Gerichten und Behörden die Gültigkeit eines Wechsels besitzt, dafür den Geldbetrag am jeweiligen Ort, an dem er sich befindet, zu zahlen, unter persönlicher Haftung und unter Garantie seines aktuellen Vermögens, und anzureisen.

ART. XVIII.

Ab dem Tag, an dem sich der Künstler in Paris einfindet, darf er in keinem Fall gegen die oben stipulierten Konditionen verstoßen, andernfalls ist ein Abstandsgeld von zwei Dritteln der Monatsgage des Engagements zu begleichen, zahlbar innerhalb von vierundzwanzig Stunden nach dem Verzicht, es sei denn, falls die Kündigung einvernehmlich und schriftlich zwischen den Vertragsparteien beschlossen wird.

ART. XIX.

M *Tamburini*, wenn auch Ausländer, erklärt, den Inhalt des gegenwärtigen Engagements vollständig zu verstehen und sieht von allen Schwierigkeiten ab, die aus diesem Sachverhalt entstehen könnten.

Zweifach und ehrlich unterzeichnet, zwischen den beiden Parteien.

In _____ am _____

Art. 20

M Tamburini verpflichtet sich aus Paris unmittelbar nach dem Saisonende abzureisen, um in London am fünften April singen zu können.

Art 21

M Tamburini tritt in jeder der beiden Saisons in einer Benefit-Vorstellung auf, wobei der Tag und die Werke der Vorstellung von M Laporte bestimmt werden. Als Einnahmen der Vorstellung der ersten Saison sind dem Künstler zweihundertsechzig Livres Sterling garantiert und falls der Ertrag des Abends die Summe von zweihundertsechzig Livres Sterling übersteigt, wird der Überschuss zwischen den beiden Vertragsparteien geteilt.

Für seine Vorstellung in der zweiten Saison werden Einnahmen in der Höhe von vierhundert Livres Sterling garantiert und falls der Ertrag des Abends die garantierte Summe übersteigt, wird der Überschuss dem Benefitgeber alleine zukommen, wie oben festgelegt, zwischen den beiden Parteien geteilt.

Art. 22

Sollten Schwierigkeiten oder Proteste zwischen dem Direktor und dem Künstler auftreten, darf dieser seinen Dienst nicht ohne Schadenersatzzahlungen wieder aufnehmen.

Art. 23

M Tamburini wählt für seine Debüts nur zehn Werke aus dem aktuellen Repertoire.

Art. 24

M Laporte verpflichtet sich, am Beginn der zweiten Saison vor Abreise M Tamburinis eine Monatsgage bei einem Bankier in Paris zu deponieren.

*Zweifach unterzeichnet in Paris am vierten April Achtzehnhundertdreiunddreißig.
Antonio Tamburini*

III. Vertrag zwischen Giulia Grisi und Pierre François Laporte (4. April 1833)

Théâtre Royal Italien

Engagement

M. ÉDOUARD-ROBERT *Pierre Laporte*, Directeur-Entrepreneur du Théâtre Royal Italien *de Londres*, demeurant à Paris, à Londres, Pall-Mall N° 18.

Et *Mlle Julie Grisi, artiste lyrique* d'autre part, sommes convenus de ce qui suit:

ARTICLE PREMIER

Moi, *Julie Grisi* m'engage à jouer, chanter et réciter l'opéra séria, semi-séria et buffa, en qualité de *prima donna soprano* tant dans les susdits opéras que dans les concerts, oratorios et cantates, sur ledit théâtre ou sur tout autre de la capitale, et jusqu'à six lieues de distance de Paris; comme aussi à paraître toutes les fois que j'en serai requis, et à me trouver exactement [sic!] aux heures indiquées pour les assemblées et répétitions ou représentations.

ART. II.

~~Je m'engage en outre, en madite qualité, à me transporter, d'après les ordres de l'Entrepreneur ou son représentant, partout où l'exigera le service de la Cour, et à ne prétendre, pour frais de déplacement, que les voitures qui me seront fournies à cet effet, et une indemnité de dix francs par chaque jour.~~

ART. III.

Je renonce, pendant la durée de mon engagement, à toute retraite du théâtre, à peine de dommages et intérêts auxquels l'Entrepreneur aura droit de me contraindre; je renonce également à faire usage de mes talents sur aucun théâtre, ni dans aucun concert public ou de société, soit gratuit, soit sujet à des billets payans, abonnements ou souscriptions, sous peine, en cas d'infraction, de subir une amende d'un mois d'appointemens.

ART. IV.

Je m'oblige à ne refuser et à ne quitter aucun des rôles de l'emploi pour lequel je suis engagé, bien que ces rôles aient été joués antérieurement ou pendant mon engagement et par des artistes du même emploi que moi; je me sou mets, en outre, à jouer, chanter et réciter les susdits rôles tels que l'Entrepreneur les aura fait arranger dans l'intérêt de son service, pour le bien de l'exécution et les convenances de la scène.

ART. V.

En cas de maladie, je ne pourrai me refuser à ce qu'ils soient remplis par un autre artiste désigné par l'Entrepreneur; je ne pourrai également me refuser de reprendre les rôles aussitôt le rétablissement de ma santé; je ne pourrai non plus me refuser à céder les rôles de mon répertoire pour les débuts des artistes nouvellement engagés. Je m'oblige, en cas de maladie d'un artiste du même emploi que le mien, à le remplacer, pourvu que j'aie le temps nécessaire pour apprendre les rôles qui me seront donnés.

ART. VI.

Je consens à m'en rapporter, pour toutes difficultés, contestations ou discussions quelconques, à la décision d'arbitres nommés par les parties contractantes, sans avoir recours à l'intervention des tribunaux.

ART. VII.

A l'expiration de mon engagement, je promets, sous peine d'en payer la valeur, de remettre tous les rôles, parties et costumes qui m'auront été confiés.

ART. VIII.

La durée dudit engagement est de *deux saisons consécutives, savoir: Le cinq avril aux premiers jours d'août mil huit cent trente quatre; et le cinq avril aux premiers jours d'août mil huit cent trente cinq.*

ART. IX.

M. ROBERT *M Laporte* s'engage à payer à *Mlle Julie Grisi* en raison de conditions stipulées aux articles précédens, une somme de *six mille deux cent cinquante francs* de mois en mois, [*pour la première saison et une somme de Dix mille francs, par mois, pour la*

deuxième saison. renvoy approuvé] sans aucune réserve ni retenue quelconque, sauf le cas des amendes que l'artiste aurait encourues, conformément aux articles suivans.

Le paiement ne commencera toutefois que du jour où l'artiste se mettra à la disposition de l'Entrepreneur, et, en cas de maladie qui se prolongerait au-delà d'un mois, les appointemens seront suspendus jusqu'à la reprise régulière du service.

ART. X.

Dans le cas de clôture du Théâtre, pour cause d'événement majeur, le paiement de la somme accordée par l'article précédent sera suspendu jusqu'à la reprise du service.

ART. XI.

L'Entrepreneur promet en outre de faire fournir à *Mlle Julie Grisi* tous les costumes nécessaires à ses rôles, excepté cependant le menu vestiaire, qui se compose de l'habit de ville complet, y compris la coiffure et la chaussure qui sont à sa charge. Les costumes fournis par l'Entrepreneur seront propres, convenables, en bon état, et tels que comporte l'importance des rôles, et il n'en sera établi de neufs que suivant l'exigence des ouvrages, et les besoins reconnus du service. Les souliers et gants de caractère seront seuls fournis par l'Entrepreneur.

ART. XII.

Si l'artiste, après avoir refusé de jouer pour cause de maladie ou d'indisposition, est aperçu dans un spectacle ou autre lieu d'amusement, ou chante dans un concert particulier, il sera mis à l'amende du tiers de son traitement d'un mois.

ART. XIII.

L'artiste es tenu de se rendre au Théâtre aux heures fixées pour les répétitions; à défaut de quoi, il subira une amende d'un jour d'appointemens.

ART. XIV.

L'artiste qui, par mauvaise volonté ou faute de s'être rendu au Théâtre, hors les cas d'empêchement par force majeure, contraindrait de changer le jour même une représentation annoncée, sera mis à l'amende d'un mois de ses appointemens. Dans le cas où il serait cause de la fermeture du Théâtre, il encourra la peine de rembourser la recette, fixée dès à-présent à 4,000 francs.

ART. XV.

Il est défendu aux artistes d'absenter de Paris, même pour un jour, sans avoir obtenu le consentement de l'Entrepreneur par écrit, sous peine d'une amende de quinze jours d'appointemens pour chaque infraction.

ART. XVI.

L'artiste engagé est tenu d'être à la disposition de l'Entrepreneur les jours de représentation [sic!] jusqu'à huit heures du soir, quand même il ne jouerait pas dans la pièce annoncée, afin d'être prêt dans le cas d'un changement de spectacle; à cet effet il sera tenu, dans le cas où il s'absenterait de chez lui, de laisser l'adresse de l'endroit où L'on pourrait le trouver à toute heure de la journée, sous peine des amendes indiquées à l'art. 14.

ART. XVII.

Du jour où le présent engagement aura été passé entre les parties respectives, son exécution ne pourra être retardée ni empêchée, et l'artiste qui l'aura souscrit et ne remplirait pas, sera contraint, sur la présentation du présent, qui est et demeure valable devant les tribunaux et autorités comme lettre de change acceptée, à en payer le montant en quelque lieu qu'il puisse être, et ce, avec obligation de sa propre personne, et sous la gants de ses biens présents et à venir.

ART. XVIII.

A dater du jour de l'arrivée de l'artiste à Paris, il ne pourra, en aucun cas, être dérogé aux conditions annoncées ci-dessus, sous peine d'un dédit qui sera des deux tiers du montant du présent engagement, et payable dans les vingt-quatre heures de la renonciation, à moins toutefois que la résiliation ne soit consentie respectivement et par écrit entre les parties contractantes.

ART. XIX.

Mlle *Julie Grisi* quoique étrangère, déclare connaître parfaitement la valeur des expressions contenues dans le présent engagement et renonce à toutes les difficultés qu'elle pourrait élever à ce sujet.

Fait double et de bonne foi, entre nous soussignés,

A _____ le _____

Art. XX

Mlle Grisi s'oblige à partir de Paris immédiatement après la clôture du Théâtre Italien, afin de pouvoir chanter à Londres le cinq avril.

Art. XXI

Mlle Grisi jouira d'une représentation à bénéfice dans chacune des deux saisons sus énoncées, dont le jour et la composition du spectacle seront déterminés par M Laporte. La recette de sa représentation de la première saison lui est apurée à Dix mille francs, et en cas on le produit de cette soirée s'éleverait au delà de la somme de Dix mille francs garantie, l'excédent en appartient à sera partagé entre M Laporte et Mlle Grisi.

Quant à sa représentation à bénéfice de la deuxième saison, elle lui est assurée à quinze mille francs et dans le cas où son produit s'élèverait au delà, l'excédent est appartient à Mlle Grisi-elle et M Laporte. Les cadeaux personnels appartiennent à Mlle Grisi.

Art. XXII

En cas sur de difficultés ou contestations s'élèveraient entre le Directeur et l'artiste, celle ci ne pourra suspendre son service, sans peine de damages intérêts.

Art. XXIII

Mlle Grisi ne pourra choisir pour ses débuts quinze pièces au courant du répertoire.

Art. XXIV

M Laporte s'engage à faire au commencement de chaque saison, un dépôt d'un mois d'appointemens qui devra avoir lieu chez un Banquier de Paris, avant le départ de Mlle Grisi, et il est également convenu qu'il ne sera pas tenu de remplir les conditions spécifiés à l'égard de la deuxième saison, si avant la clôture de la première saison, il signifie à Mlle Grisi son intention de ne pas continuer la seconde.

Fait double à Paris le quatre avril mil huit cent trente trois

Giulia Grisi

**Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Giulia Grisi und Pierre François Laporte
(4. April 1833)**

Théâtre Royal Italien

Engagement

M. ~~ÉDOUARD~~ ROBERT Laporte, Directeur-Entrepreneur der Königlichen Italienischen Oper in London, wohnhaft in Paris, in London, Pall-Mall N° 18.

Und Mlle Julie Grisi, artiste lyrique andererseits, sind wie folgt übereingekommen:

ERSTER ARTIKEL

Ich, Julie Grisi, verpflichte mich, opera seria, semi-seria und buffa als *prima donna soprano* zu spielen, singen und vorzutragen, sowohl in den genannten Opern als auch in Konzerten, Oratorien und Kantaten, die am besagten Theater oder in einem anderen der Hauptstadt aufgeführt werden, innerhalb eines Umkreises von sechs Lieus von Paris; und auch jederzeit zu erscheinen, wenn es notwendig ist und mich pünktlich zu den festgelegten Zeiten für Versammlungen, Proben und Aufführungen einzufinden.

ART. II.

Ich verpflichte mich im Übrigen, mich im Rahmen meines Status' gemäß den Regeln des Entrepreneurs oder seines Repräsentanten zu verhalten, überall wo er im Dienst des Hofes wirkt, und bezüglich der Reisekosten nur auf eine Kutsche Anspruch zu haben; die mir zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt wird, und eine Abfindungssumme in der Höhe von zehn Francs pro Tag zu erhalten.

ART. III.

Ich erkläre mich während der Dauer meines Engagements mit allen Ansprüchen des Theaters und mit Schadenersatzansprüchen, zu denen mich der Unternehmer zwingen kann, einverstanden; ich erkläre auch, meine Talente bei keinem Theater oder öffentlichem Konzert oder gesellschaftlichem Konzert zu gebrauchen, sei es bei freiem Eintritt, sei es bei Bestehen eines Kartenverkaufs, Abonnements oder von Subskriptionen und werde im Falle eines Verstoßes eine Pönale in Höhe einer Monatsgage entrichten.

ART. IV.

Ich verpflichte mich, keine der Partien, für die ich engagiert wurde, zu verweigern oder aufzugeben, wovon auch Partien betroffen sind, die vor meinem oder während meines Engagements von Künstlern desselben Status' gesungen wurden; ich verpflichte mich darüber hinaus die Partien zu spielen, singen und vorzutragen, die der Entrepreneur im Interesse seiner Geschäftstätigkeit für eine Aufführung auswählt.

ART. V.

Im Krankheitsfall ist es mir nicht möglich jene Rollen zurückzulegen, die in der Zwischenzeit auf Anraten des Entrepreneurs durch einen anderen Künstler zur Aufführung kommen; es ist mir gleichfalls untersagt, mich zu weigern diese Partien nach meiner Genesung wieder aufzunehmen; ich verpflichte mich auch die Partien meines Debüts, für die Debüts von neu engagierten Künstlern aufzugeben. Ich erkläre mich einverstanden, dass ich, im Falle einer Krankheit eines Künstlers desselben Status', für ihn einspringen werde, sofern ich die notwendige Zeit habe, die Rollen einzustudieren, die mir aufgetragen wurden.

ART. VI.

Ich erkläre mich einverstanden, dass ich im Falle von Schwierigkeiten, Protesten oder Diskussionen, diese, ohne Hinzuziehen eines Gerichtes, den von den Vertragsparteien nominierten Unabhängigen zur Urteilsfindung melde.

ART. VII.

Nach Auslaufen meines Engagements verspreche ich, alle Rollen, Particells und Kos-

tüme, die mir überlassen wurden, zurückzugeben, ansonsten drohen Geldstrafen in der Höhe der jeweiligen Werte.

ART. VIII.

Die Dauer dieses Engagements beläuft sich auf *zwei Folgesaisons, nämlich: vom fünften April bis zu den ersten Tagen des August Achtzehnhundertvierunddreißig; und vom fünften April bis zu den ersten Augusttagen Achtzehnhundertfünfunddreißig.*

ART. IX.

M. ROBERT Laporte verpflichtet sich, *Mlle Julie Grisi* auf Grundlage der zuvor stipulierten Artikel eine Summe von *sechstausendzweihundertfünfzig Francs* monatlich zu zahlen, [*für die erste Saison, und eine Summe von zehntausend Francs, pro Monat, für die zweite Saison. Verweis bestätigt*] ohne jeden Vorbehalt und jedwede Einbehaltung, die dem Künstler auferlegten Strafen exklusive, unter Beachtung der folgenden Artikel.

Die Auszahlung der Gage beginnt erst mit dem Tag, an dem sich der Künstler dem Entrepreneur zur Verfügung stellt; Im Falle einer über den Zeitraum eines Monats hinausgehenden Erkrankung werden die Bezüge bis zur Wiederaufnahme des regulären Dienstes eingestellt.

ART. X.

Im Falle eines durch höhere Gewalt verursachten Schließens des Theaters wird die Bezahlung der im letzten Artikel festgelegten Summe bis zur Wiederaufnahme des Dienstes eingestellt.

ART. XI.

Außerdem verspricht der Entrepreneur *Mlle Julie Grisi* alle für ihre Partien notwendigen Kostüme zur Verfügung zu stellen, mit Ausnahme derer, aus denen sich die Alltagskleidung zusammensetzt, darunter die Frisur, die Schuhe, für die sie selbst aufzukommen hat. Die vom Entrepreneur zur Verfügung gestellten Kostüme sind sauber, angemessen und in einem guten Zustand. Und jene, die für die Ausführung der Partien Bedeutung besitzen, werden nur neu angefertigt, wenn sie den Anforderungen des Werkes folgen und Bedarf danach besteht. Schuhe und Handschuhe werden nur vom Entrepreneur zur Verfügung gestellt.

ART. XII.

Wenn der Künstler, nachdem er wegen einer Erkrankung Vorstellungen abgesagt hat, bei einer anderen Vorstellung oder an einem anderen Ort auftritt, oder in einem Privatkonzert singt, hat er eine Strafe in der Höhe eines Drittels seiner Monatsgage zu entrichten.

ART. XIII.

Der Künstler hat pünktlich zu den Proben zu erscheinen; sollte er dies nicht tun, hat er eine Strafe in Höhe einer Tagesgage zu entrichten.

ART. XIV.

Der Künstler, der, aus eigenem Willen oder Verschulden, nicht jedoch im Fall höherer Gewalt, am Tag der Vorstellung eine Änderung einer bereits angekündigten Vorstellung erzwingt, hat eine Geldstrafe in Höhe einer Monatsgage zu entrichten. Falls dies das Schließen des Theaters zur Folge hat, muss der Künstler mit einer Erstattung der entgangenen Einnahmen rechnen, die aktuell auf 4000 Francs festgelegt wurden.

ART. XV.

Es ist den Künstlern untersagt, sich aus Paris zu entfernen, selbst für einen Tag, ohne die schriftliche Erlaubnis des Entrepreneurs, ansonsten ist eine Geldstrafe in der Höhe von fünfzehn Tagesgagen für jeden Verstoß fällig.

ART. XVI.

Der Künstler hat während seines Engagements an den Vorstellungstagen bis acht Uhr abends zu Verfügung zu stehen, auch wenn er im angekündigten Werk nicht spielt, um im Falle einer Änderung bereitzustehen; Aus diesem Grund muss er, im Falle eines Entfernens vom Theater, die Adresse des Ortes hinterlassen, an dem er sich an diesem Tag befindet. Ansonsten ist eine Geldstrafe analog zu Art. 14 fällig.

ART. XVII.

Von dem Tag an, an dem das Engagement zwischen den jeweiligen Parteien geschlossen wurde, darf seine Ausführung weder verzögert noch verhindert werden, und der unterzeichnende Künstler, der den Vertrag nicht erfüllt, wird gezwungen werden, auf Grundlage desselben Vertrages, der vor den Gerichten und Behörden die Gültigkeit eines Wechsels besitzt, dafür den Geldbetrag am jeweiligen Ort, an dem er sich befindet, zu zahlen, unter persönlicher Haftung und unter Garantie seines aktuellen Vermögens, und anzureisen.

ART. XVIII.

Ab dem Tag, an dem sich der Künstler in Paris einfindet, darf er in keinem Fall gegen die oben stipulierten Konditionen verstoßen, andernfalls ist ein Abstandsgeld von zwei Dritteln der Monatsgage des Engagements zu begleichen, zahlbar innerhalb von vierundzwanzig Stunden nach dem Verzicht, es sei denn, falls die Kündigung einvernehmlich und schriftlich zwischen den Vertragsparteien beschlossen wird.

ART. XIX.

Mlle Julie Grisi, wenn auch *Ausländerin*, erklärt, den Inhalt des gegenwärtigen Engagements vollständig zu verstehen und sieht von allen Schwierigkeiten ab, die aus diesem Sachverhalt entstehen könnten.

Zweifach und ehrlich unterzeichnet, zwischen den beiden Parteien.

In _____ am _____

Art. XX

Mlle Grisi verpflichtet sich aus Paris unmittelbar nach dem Saisonende abzureisen, um in London am fünften April singen zu können.

Art. XXI

Mlle Grisi tritt in jeder der beiden Saisons in einer Benefit-Vorstellung auf, wobei der Tag und die Werke der Vorstellung von M Laporte bestimmt werden. Als Einnahmen der Vorstellung der ersten Saison sind der Künstlerin zehntausend Francs garantiert und falls der Ertrag des Abends die Summe von zehntausend Francs übersteigt, erhält den Überschuss wird der Überschuss zwischen den beiden Vertragsparteien geteilt.

Für ihre Vorstellung in der zweiten Saison werden Einnahmen in der Höhe von fünfzehntausend Francs garantiert und falls der Ertrag des Abends die garantierte Summe übersteigt, erhält Mlle Grisi teilen sie und M Laporte den Überschuss. Persönliche Geschenke behält Mlle Grisi.

Art. XXII

Sollten Schwierigkeiten oder Proteste zwischen dem Direktor und der Künstlerin auftreten, darf diese ihren Dienst nicht ohne Schadenersatzzahlungen wieder aufnehmen.

Art. XXIII

Mlle Grisi wählt für ihre Debüts nur fünfzehn Werke aus dem aktuellen Repertoire.

Art. XXIV

M Laporte verpflichtet sich, am Beginn der zweiten Saison vor Abreise Mlle Grisis eine Monatsgage bei einem Bankier in Paris zu deponieren, und es sei ferner festgehalten, dass er nicht verpflichtet ist, diese Konditionen im Hinblick auf die zweite Saison zu erfüllen, wenn er vor Ende der ersten Saison Mlle Grisi bekannt gibt, sie nicht engagieren zu wollen.

*Zweifach unterzeichnet in Paris am vierten April Achtzehnhundertdreißig.
Giulia Grisi*

IV. Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Charles Lewis Gruneisen (14. September 1847)

Théâtre Royal de Covent Garden

Les Soussignés

M. Charles Lewis Gruneisen, homme de lettres, demeurant à Londres, et agissant en nom et par M. Beale, Directeur du Royal Italian Opera de Covent Garden, dont il a les pouvoirs et dont il promet la ratification, d'un part,

Et Made Pauline Viardot, née Garcia, artiste lyrique, duement assistée de son mari d'autre part sont convenus de ce qui suit:

Le contrat signé par M. Beale le 27 Mars dernier à Londres, et par Made Viardot le 6 Avril suivant, à Berlin, contenant engagement par cette dernière pour le Théâtre Anglais, de Covent Garden du 16 Octobre, au 18 Decre [Decembre] prochain est et demeure résiliée d'un common accord.

Ce contrat est nul et non avvenu des deux parts. La présente résiliation est faite à deux conditions.

1° M. Beale paiera à Madame Viardot a titre de dedommagement la somme de mille livres sterling en deux portions de cinq-cent livres, le dix-hui octobre et le dix-huit novembre prochain. Le paiement de cette somme sera fait à Paris entre les mains du fondé de pouvoirs que designera Made Viardot, si elle-même n'est pas là pour la recevoir.

2° Made Viardot s'engage, sans peine d'un dédit de la même somme de mille livres sterling à ne point chanter à Londres avant le premier mai, dell'an prochain 1848.

Fait double à Courtavenel canton di Rozoy, Dept [Departement] de Seine et Maine, le quatorze Septre [Septembre] mil huit cent quarante sept.

Pauline Viardot

Approuvé Louis Viardot

On the part of M. Beale

C. L. Gruneisen

Deutsche Übersetzung der Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Charles Lewis Gruneisen (14. September 1847)

Königliches Theater Covent Garden

Die Unterzeichnenden

M. Charles Lewis Gruneisen, Schriftsteller, wohnhaft in London, und im Namen M. Beales handelnd, Direktor der Königlichen Italienischen Oper Covent Garden, die Machtbefugnis habend und die Ratifikation desselben versprechend, einerseits,

Und Made Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste lyrique, vorschriftsmäßig unterstützt durch ihren Ehemann, andererseits,

erklären wie folgt:

Der Kontrakt, der von M. Beale am letzten 27. März in London und von Made Viardot am folgenden 6. April in Berlin unterzeichnet wurde, das Engagement am Englischen Theater Covent Garden vom nächsten 16. Oktober bis 18. Dez. zum Inhalt habend, wird einvernehmlich aufgelöst.

Der Kontrakt ist von beiden Seiten in Zukunft nichtig. Die bestehende Auflösung wurde unter zwei Konditionen beschlossen.

1° M. Beale wird Madame Viardot als Schadenersatz die Summe von Eintausend Livres Sterling zahlen, zahlbar zu zwei Teilen von je fünfhundert Livres, am nächsten achtzehnten Oktober und am achtzehnten November. Die Zahlung dieser Summe wird an einen von Made Viardot bestimmten Prokuristen in Paris ergehen, falls sie selbst dort nicht anwesend sein sollte.

2° Made Viardot verpflichtet sich, ohne Strafe in Form eines Abstandsgeld in der Höhe derselben Summe von eintausend Livres Sterling, in keiner Weise vor dem ersten Mai des Jahres 1848 in London zu singen.

Zweifach unterzeichnet in Courtavenel, Kanton von Rozoy, Dept. Seine und Maine, am vierzehnten Sept. achtzehnhundertsiebenundvierzig.

Pauline Viardot

Genehmigt Louis Viardot

Seitens M. Beale

C. L. Gruneisen

V. Vertrag zwischen Pauline Viardot und Charles Lewis Gruneisen (15. September 1847)

Théâtre-Royal-Italien de Covent Garden à Londres

Les Soussignés

M. Charles Lewis Gruneisen, homme de lettres, demeurant à Londres, et agissant au nom et pour M. Beale, Directeur du Royal Italian Opera de Covent Garden dont il a les pouvoirs et dont il promet la ratification, d'une part

Et Made Pauline Viardot, née Garcia, artiste lyrique, duement assistée de son mari, d'autre part sont convenus de ce que suit:

Art 1^{er} Made Viardot, libre de tout engagement ainsi qu'elle le déclare, s'engage par ces présentes, à remplir au dit Théâtre l'emploi la de première cantatrice, prima donna assoluta, à partir du premier mai jusqu'au vingt quatre août de l'année prochaine mil huit cent quarante huit c'est à dire à chanter en Italien, l'opera seria, semi-seria et buffa, et dans les concerts donnés sur le théâtre.

Art 2. Made. Pauline Viardot promet et s'engage de se trouver à Londres, quelques jours avant le premier mai; de prêter son nom pour une représentation à benefice, sans qu'elle puisse prétendre à aucune indemnité au-delà de ses appointements; de jouer réciter et chanter pas moins ni pas plus de trois fois par semaine; et de faire le service de son emploi conformément aux usages des théâtres lyriques, dont elle déclare avoir pleine et entière connaissance.

Art 3 En cas de maladie justifiée qui préserverait la Direction des services de Mad Viardot pendant plus de huit jours, ses appointements seraient suspendus pour le temps de son inactivité, à partir des huit jours, et jusqu'à la reprise régulière de son service.

Art 4 Sans nuire aucunement aux intérêts de la Directeur et au service du Théâtre, Made. Viardot, pourra pendant la durée du présent engagement, chanter dans les concerts particuliers, dans les concerts de la cour et dans eux de Musique Ancienne ou autres instituts de même nature. Tous concerts publics, soit à billets payants, soit par abonnement ou suscription lui sont interdits. Elle s'interdit également de se faire entendre à Londres et dans les villes à l'Angleterre avant son appartien sur le Théâtre de Covent Garden.

Art. 5 Le répertoire dès à présent convenu en M. Beale et Made. Viardot confinent les opéras suivants: Les Huguenots – La Sonnambula – I Capuletti e Montecchi (avec le 3^{me} Acte de Vaccai; Iphegenia en Tauride – Fidelio – il Flauto Magico (un rôle de Soprano à

choisir) *La Juive d'Halevy; L'Elisir d'amore ou Don Pasquale*. Made Viardot choisira dans ce répertoire son rôle de debut; la Direction lui indiquera en suite les opéras qui devront être mis à l'étude et en scène. Tous les rôles non designés dans la liste si dessus devront être proposés par la Direction et acceptés par Made Viardot, laquelle consentira de bonne grace à les chanter si elle n'y trouve des motifs raisonnables pour s'y refuser.

Art 6 M. Beale fournira à Made Viardot tous les costumes de Théâtre avec coiffure et chaussures pour les divers rôles dont elle sera chargée. Elle se pourvoiera elle-même que des costumes appelés de ville.

Art 7 Les appointements de Made Viardot pour le tems de son engagement du 1 Mai au 24 Août 1848, demeurant [fixés à la] somme de deux mille cinq cents livres sterling, payables, savoir cinq cent livres sterling à son arrivée à Londres, pour les répétitions que précéderont son début, et les deux mille livres sterling restant par quart de cinq cents livres, de mois en mois, fin mai, fin juin, fin juillet, et vingt quatre août.

Art 8 Toutes les contestations qui puissant s'élever sur l'exécution au l'interprétation du present contrat, seront jugés par des arbitres, amiables compositeurs, qui décideront sans appel. Fait double et de bonne foi à Courtavenel, canton de Rozoy, departement de Seine et Maine, le quinze Septe [Septembre] mil huit cent quarante sept.

Pauline Viardot

Approuvé Louis Viardot

On the part of M. Beale

C. L. Gruneisen

Edward Delafield

Arthur Webster

Articles Supplémentaires

No 1 Tous le cas de force majeure sont réservés en faveur de la Direction.

No 2 M Beale pourra, s'il le juge convenable pour Made Viardot du droit de chanter dans les concertes particuliers, et toutes espèces de concerts autres que ceux de la cour et de musique ancienne, auxquels la Reine et le Prince Mai donnant leur nom, en ajoutant cinq cents livres sterlings à ses appointements, payables en cinq partie, ce qui porterait à six cent livres chacun des paiements stipulés au Dessus.

Pauline Viardot

Louis Viardot

Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Pauline Viardot und Charles Lewis Gruneisen (15. September 1847)

Königliches Italienisches Theater Covent Garden in London

Die Unterzeichnenden

M. Charles Lewis Gruneisen, Schriftsteller, wohnhaft in London, und im Namen M. Beales handelnd, Direktor der Königlichen Italienischen Oper Covent Garden, die Machtbefugnis habend und die Ratifikation desselben versprechend, einerseits,

Und Made Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste lyrique, vorschriftsmäßig unterstützt durch ihren Ehemann, andererseits,

erklären wie folgt:

Art. 1 Made Viardot, frei von allen anderen Engagements, außer von denen, die sie bekannt gab, wird hiermit am besagten Theater engagiert, den Dienst einer ersten Sängerin, prima donna assoluta, vom ersten Mai bis vierundzwanzigsten August im nächsten Jahr achtzehnhundertachtundvierzig zu erfüllen, und in italienischer Sprache, opera seria, semi-seria und buffa, und in den vom Theater gegebenen Konzerten zu singen.

Art. 2 Made Pauline Viardot verspricht und verpflichtet sich, einige Tage vor dem ersten Mai in London einzutreffen; ihren Namen für eine Benefit-Vorstellung zur Verfügung zu stellen, ohne Anspruch auf eine Abfindung außerhalb der regulären Entlohnung zu haben; nicht mehr und nicht weniger als dreimal pro Woche zu spielen, vorzutragen und zu singen; und ihren Dienst im Rahmen der Regeln der lyrischen Theater zu verrichten, von denen sie erklärt volle Kenntnis zu besitzen.

Art. 3 Im Falle einer nachweislichen Erkrankung, welche die Direktion länger als acht Tage davon abhält, die Dienste von Mad Viardot in Anspruch zu nehmen, werden die Bezüge für die Zeit der Inaktivität einbehalten, ab acht Tagen und bis zur regulären Wiederaufnahme des Dienstes.

Art. 4 Ohne Schädigung der Interessen des Direktors und des Theaters darf Made. Viardot während des Engagements in privaten Konzerten singen, in Konzerten des Hofes und in jenen der Alten Musik, oder jenen von anderen Einrichtungen ähnlicher Natur. Alle öffentlichen Konzerte, entweder mit Kartenverkauf, oder mit einem Abonnement, oder mit einer Subskription sind ihr untersagt. Es ist ihr gleichfalls untersagt, vor ihrem Auftritt am Covent Garden Theater in London oder in anderen englischen Städten zu singen.

Art. 5 Das Repertoire, das zwischen M. Beale und Made. Viardot abgesprochen wurde,

beläuft sich auf folgende Opern: Les Huguenots – ~~La~~ Sonnambula – I Capuletti e Montecchi (mit dem dritten Akt von Vaccai); Iphigenia en Tauride – Fidelio – il Flauto Magico (wahlweise eine der Sopran-Partien) La Juive d'Halevy; L'Elisir d'amore oder Don Pasquale. Made Viardot wird aus diesem Repertoire die Partie ihres Debüts auswählen; die Direktion bittet sie, die Opern, die in Proben gehen müssen und zur Aufführung kommen, sofort bekannt zu geben. Alle hier nicht bestimmten Partien, die sie mit Anstand singen könne, müssen von der Direktion vorgeschlagen und von Made Viardot akzeptiert werden, sofern sie keine vernünftigen Gründe findet, diese zu verweigern.

Art. 6 M. Beale stellt Made Viardot kostenfrei alle Kostüme, inklusive Frisur und Schuhe, für ihre Rollen zur Verfügung. Sie kümmert sich selbst darum, dass die Kostüme denen der Stadt entsprechen.

Art. 7 Die Gage von Made Viardot für den Zeitraum des Engagements, vom 1. Mai bis 24. August 1848, beläuft sich auf die Summe von zweitausendfünfhundert Livres Sterling, zahlbar wie folgt: fünfhundert Livres Sterling bei ihrer Ankunft in London, für die Proben, die ihrem Debüt vorausgehen, und die verbleibenden zweitausend Livres Sterling in vier Teilen von fünfhundert Livres monatlich, Ende Mai, Ende Juni, Ende Juli und am vierundzwanzigsten August.

Art. 8 Sämtliche Proteste, die sich aus der Ausführung und Interpretation dieses Kontrakts ergeben, werden von Unabhängigen ohne Gerichtsverfahren endgültig beurteilt.

Zweifach und in Treu und Glauben unterzeichnet in Courtavenel, Kanton von Rozoy, Departement Seine und Maine, am fünfzehnten September achtzehnhundertsiebenundvierzig.
Pauline Viardot

Genehmigt Louis Viardot

Seitens M. Beale

C. L. Gruneisen

Edward Delafield

Arthur Webster

Zusatzartikel

Nr. 1 Alle Fälle höherer Gewalt sind zu Gunsten der Direktion auszulegen.

Nr. 2 M. Beale kann, wenn er es für Made Viardot als angemessen erachtet, ihr das Recht einräumen, bei privaten Konzerten und allen anderen Konzertveranstaltungen, außer jenen des Hofes und der Alten Musik, und auch bei jenen, für welche die Königin und der Prinz ihren

Namen verwenden, zu singen und dafür fünfhundert Livres zur Gage hinzuzufügen, zahlbar in fünf Teilen, weshalb sich jede der oben angeführten Zahlungen auf sechshundert Livres erhöhen wird.

Pauline Viardot

Louis Viardot

VI. Vertrag zwischen Pauline Viardot und Edward Delafield (11. Dezember 1848)

Théâtre Royal de Covent Garden à Londres

Les Soussignés

M. Edouard Thomas Delafield, Directeur du Théâtre-Royal-Italien de Covent Garden, à Londres, de présent à Paris, hôtel Maurice d'un part,

Et Mad. Pauline Viardot, né Garcia, artiste dramatique, demt [demeurant] à Paris rue de Donai N° 16, duement assistée de son mari, d'autre part,

Sont convenus de ce qui suit:

Art 1: Made. Viardot, libre de tout engagement, ainsi qu'elle le déclare, s'engage par ces présentes à remplir l'emploi de premier cantatrice (prima donna assoluta) à partir du dix juillet et jusqu'au dix septembre de la prochaine année mil huit cent quarante neuf, d'abord au théâtre royal-italien de Covent-Garden, jusqu'à sa cloture dans le cours de mois d'août, puis dans les villes d'Angleterre et d'Ecosse (mais non d'Irlande), où M. Delafield la conduira en tournée.

Art. 2: Au théâtre de Covent-Garden, Made Viardot chantera, en Italien, l'opera seria, semi-seria, et buffa, et dans les concerts donnés sur le théâtre, pas moins et pas plus de trois fois par semaine. Pendant la tournée dans les villes d'Angleterre et d'Ecosse, Made Viardot ne sera tenue également de chanter que trois fois par semaine, si M. Delafield donne des représentations théâtrales, et s'il donne des concerts, elle ne sera jamais tenue de chanter que dans un concert par jour. Toutefois si elle était engagée pour le festival di Birmingham, elle se conformerait aux usages de les fêtes musicales pour le nombre des concerts elle choix des nouveaux.

Art 3: Made Viardot s'engage à prêter son nom pour une représentation à bénéfice sans qu'elle puisse prétendre à aucune indemnité au delà de ses appointements et de faire d'ailleurs le service de son emploi conformément aux usages des théâtres lyriques dont elle déclare avoir pleine et entière connaissance.

Art. 4: En cas de maladie justifiée qui préserverait la Direction des services de Made Viardot pendant plus de huit jours, ses appointements seraient suspendus pour le temps de son inactivité, à partir des huit jours, et jusqu'à la reprise régulière de son service.

Art. 5 Sans nuire aucunement aux intérêts de la Direction et au service du théâtre, Mad Viardot pourra, pendant la durée du présent engagement, chanter dans les concerts particuliers, dans les concerts de la cour et dans ceux de musique ancienne ou autres instituts de même nature. Tous concerts publics, fait à billets payants, fait pour abonnement ou souscription, lui sont interdits.

Art. 6: Made Viardot ira créer à Londres le rôle de Fidès du Prophète de M Meyerbeer, qui lui est réservé. Il est de même expressément convenu que si pendant le séjour de Mad Viardot à Londres, la Direction de Covent-Garden donne l'opéra des Huguenots, Mad Viardot reprendra le rôle de Valentine qu'elle y a créé l'année dernière.

Le reste du répertoire dès à présent convenu entre M Delafield et Mad Viardot comprend les opéras suivants: La Sonnambula, I Capuletti e Montecchi (avec le 3ième acte de Vaccai), Ifigenia in Tauride, Fidelio, l'Ebrea de M. Halevy, il Barbiere di Siviglia, l'Elisir d'amore, Don Pasquale, et le rôle de Donna Anna de Don Giovanni; aux quels opéras il faut ajouter, pendant la tournée dans les provinces, ceux d'Otello et de Norma.

Tous les rôles non désignés dans cette liste devront être proposés par la Direction et acceptés par Made Viardot, qui consentira de bonne grâce à les chanter si elle n'y trouve des motifs raisonnables de les refuser.

Art 7: M Delafield fournira à Made Viardot tous les costumes de théâtre avec coiffure et chaussures pour les divers rôles dont elle sera chargée. Elle se pourvoiera elle-même des costumes après ses de ville.

Art 8: Les appointements de Made Viardot pour le temps de son engagement de deux mois, du dix juillet au dix septembre prochain, demeurant fixés à la somme de mille huit cents livres sterling, payables, savoir: quatre cent cinquante livres à son arrivée à Londres, quatre cent cinquante livres le trente un juillet suivant, quatre cent cinquante livres le jour de la cloture du théâtre de Londres dans le cours du mois de août, et enfin quatre cent cinquante livres le neuf septembre, veille de l'expiration du contrat.

En outre, il est convenu que, pendant la tournée dans les provinces, la Direction pourvoiera à tous les frais de voyage, de nourriture et de logement pour Mad Viardot, la personne qui l'accompagnera et un domestique.

Art 9: Si, par suite d'arrangements avec la Direction de l'opéra de Paris, Mad Viardot pourrait se rendre à Londres et commencer son service avant le dix juillet, la Direction de Théâtre

de Covent-Garden lui paierait pour ce temps antérieur au dix juillet des appointements égales à ceux de son engagement de deux mois, et calculés au pro rata de cet engagement.

Art 10: Dans les cas de force majeure sont réservés en faveur de la Direction.

Art 11: Toutes les contestations que pourraient s'élever pour l'exécution ou l'interprétation du présent contrat seraient juges par des arbitres, amiables compositeurs, qui décideront sans appel.

Fait double et de bonne foi à Paris le onze décembre mil huit cent quarante huit.

Approuvé l'écriture

Edward Delafield

Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Pauline Viardot und Edward Delafield (11. Dezember 1848)

Königliches Theater Covent Garden in London

Die Unterzeichnenden

M. Edouard Thomas Delafield, Direktor des Königlichen Italienischen Theaters Covent Garden in London, derzeit in Paris, Hotel Maurice, einerseits,

Und Mad. Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste dramatique, wohnhaft in Paris, Rue de Donai Nr. 16, vorschriftsmäßig unterstützt durch ihren Ehemann, andererseits,

erklären wie folgt:

Art. 1: Made. Viardot, frei von allen anderen Engagements, außer von denen, die sie bekannt gab, wird hiermit am besagten Theater engagiert, den Dienst einer ersten Sängerin (prima donna assoluta) vom zehnten Juli bis zehnten September im nächsten Jahr achtzehnhundertneunundvierzig, zuerst im Königlichen Italienischen Theater Covent Garden bis zum Saisonende im Monat August und dann in den Städten Englands und Schottlands (aber nicht Irlands) zu erfüllen, durch die M. Delafield eine Tournee veranstaltet.

Art. 2: Im Covent Garden Theater wird Made Viardot in italienischer Sprache opera seria, semi-seria und buffa und bei im Theater veranstalteten Konzerten singen, aber weder weniger noch mehr als dreimal pro Woche. Während der Tournee durch die Städte Englands und Schottlands ist Viardot gleichfalls verpflichtet, wenn M. Delafield Opernvorstellungen gibt, nur dreimal pro Woche zu singen, und falls er Konzerte gibt, muss sie niemals mehr als ein Konzert pro Tag singen. Falls sie allerdings für das Birmingham Festival engagiert wird, unterwirft sie sich den Regeln der Musikfestivals und für die Anzahl der Konzerte wählt sie Neues.

Art. 3: *Made Viardot verpflichtet sich, ihren Namen für eine Benefit-Vorstellung zur Verfügung zu stellen, ohne Anspruch auf eine Abfindung außerhalb der regulären Entlohnung zu haben, und ihren Dienst im Rahmen der Regeln der lyrischen Theater zu verrichten, von denen sie erklärt volle Kenntnis zu besitzen.*

Art. 4: *Im Falle einer nachweislichen Erkrankung, welche die Direktion länger als acht Tage davon abhält, die Dienste Made Viardots in Anspruch zu nehmen, werden die Bezüge für die Zeit der Inaktivität einbehalten, ab acht Tagen und bis zur regulären Wiederaufnahme des Dienstes.*

Art. 5: *Ohne Schädigung der Interessen des Direktors und des Theaters darf Mad Viardot während des Engagements in privaten Konzerten singen, in Konzerten des Hofes und in jenen der Alten Musik, oder jenen von anderen Einrichtungen ähnlicher Natur. Alle öffentlichen Konzerte, entweder mit Kartenverkauf, oder mit einem Abonnement, oder mit einer Subskription sind ihr untersagt.*

Art. 6: *Made Viardot wird in London die Partie der Fidès im Prophète von M Meyerbeer gestalten, die für sie reserviert ist. Es wird hier gleichfalls ausdrücklich erklärt, dass, falls die Direktion während des Aufenthalts von Mad. Viardot in London die Oper der Huguenots gibt, Mad Viardot die Partie der Valentine wieder aufnehmen wird, die sie hier im letzten Jahr kreiert hat.*

Das übrige Repertoire, das zwischen M Delafield und Made Viardot abgesprochen wurde, enthält folgende Opern: La Sonnambula, I Capuletti e Montecchi (mit dem dritten Akt von Vaccai), Ifigenia in Tauride, Fidelio, l'Ebrea von M. Halevy, il Barbiere di Siviglia, l'Elisir d'amore, Don Pasquale, und die Partie der Donna Anna im Don Giovanni; zu diesen Opern kommen während der Tournee durch die Provinzen noch Otello und Norma.

Alle hier nicht bestimmten Partien, die sie mit Anstand singen könne, müssen von der Direktion vorgeschlagen und von Made Viardot akzeptiert werden, sofern sie keine vernünftigen Gründe findet, diese zu verweigern.

Art. 7: *M. Beale stellt Made Viardot kostenfrei alle Kostüme, inklusive Frisur und Schuhe, für ihre Rollen zur Verfügung. Sie kümmert sich selbst, dass die Kostüme denen der Stadt entsprechen.*

Art. 8: *Die Gage von Made Viardot für den Zeitraum ihres Engagements von zwei Monaten, von zehnten Juli bis zehnten September, wird auf eine Summe von eintausendachthundert Livres Sterling festgelegt, zahlbar, wie folgt: 450 Livres Sterling bei ihrer Ankunft in London, vierhundertfünfzig Livres am folgenden dreißigsten Juli, vierhundertfünfzig Livres*

am Tag des Saisonendes in London, im Monat August, und schließlich vierhundertfünfzig Livres am neunten September, am Vortag vor Auslaufen des Vertrags.

Außerdem wird übereingekommen, dass während der Tournee durch die Provinzen die Direktion alle Kosten für Reise, Verpflegung und Unterkunft für Mad Viardot, eine Begleitperson und ein Hausmädchen übernimmt.

Art. 9: Falls, aufgrund eines Arrangements mit der Direktion der Pariser Oper, Mad Viardot vor dem zehnten Juli nach London kommen und ihren Dienst antreten könnte, würde die Direktion des Covent Garden Theaters für die Zeit vor dem zehnten Juli eine zum Engagement von zwei Monaten vergleichbare Gage zahlen, die anteilig berechnet wird.

Art. 10: Alle Fälle höherer Gewalt sind zu Gunsten der Direktion auszulegen.

Art. 11: Sämtliche Proteste, die sich aus der Ausführung und Interpretation dieses Kontrakts ergeben könnten, werden von Unabhängigen ohne Gerichtsverfahren endgültig beurteilt. Zweifach und in Treu und Glauben unterzeichnet in Paris am elften Dezember achtzehnhundertachtundvierzig.

Rechtmäßig unterzeichnet

Edward Delafield

VII. Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Frederick Beale (10. Juli 1849)

Les Soussignés

M Frédéric Beale, éditeur de Musique, demeurant à Londres, 261 Regent Street, agissant comme administration non-responsable du Théâtre Royal-Italien de Covent-Garden, d'un part,

Et Madame Pauline Viardot, née Garcia, artiste lyrique, duement assistée et autorisée de son mari, demeurant à Londres 27 Clifton Villas, Maida Vale, d'autre part,

Voulant réformer d'une convenue accord le contrat d'engagement signé à Paris, le onze décembre dernier entre M. Delafield, directeur du dit théâtre de Covent-Garden et Made.

Pauline Viardot,

sont convenus de ce qui suit:

1° La durée de l'engagement de Mad. Viardot est réduite à l'époque comprise entre ce jour d'hui dix juillet et le vingt cinq août prochain, termine de la saison théâtrale. La partie de cet engagement relative à une tournée dans les provinces est supprimée.

- 2° *Au lieu d'avoir droit aux appointements fixes de mille huit cents Livres Sterlings pour l'engagement de deux mois, Made. Viardot recevra une somme de Soixante Livres Sterlings pour chaque représentation à laquelle elle prendra part sur le théâtre de Covent-Garden.*
- 3° *Mad. Viardot fera ses débuts pour le rôle de Fidès dans l'opéra le Prophète de M. Meyerbeer, et ne sera tenue de chanter aucun autre rôle avant celui-la!*
- 4° *M Beale remettra immédiatement à Mad. Viardot, même avant qu'elle commence les représentations du Prophète, la somme de Trois cents Livres Sterlings, qui sera le paiement anticipé des cinq premières représentations faites par Mad. Viardot. Néanmoins cette somme de trois cents Livres Sterlings demeure dès à présent acquise à Made. Viardot, quoiqu'il arrive, et même dans le cas où, non par sa faute l'opéra le Prophète ne serait pas représenté.*
- 5° *En outre, tous que les débuts de Mad. Viardot auront en lieu dans le Prophète, et pourvu que le Théâtre de Covent-Garden reste ouvert jusqu'au trente-un juillet présent mois, M. Beale s'engage personnellement à fournir à Made. Viardot l'occasion de faire cinq autres représentations des opéras de son répertoire, au même prix de soixante Livres par représentation, ou à lui en payer la reprise; Mad. Viardot ne devait pas, si ses débuts vont bien, faire moins de dix représentations avant la cloture du théâtre.*
- 6° *Après cette série de dix représentations, si l'époque de vingt cinq août n'est pas encore atteinte, M. Beale et Mad. Viardot auront réciproquement le droit, l'un de proposer, l'autre d'accepter, un ou plusieurs autres représentations au même prix.*
- 7° *Toutes les clauses et conditions de contrat signè a Paris le onze decembre dernier, non abrogés ou modifiés par le présent, conserveront leur plein et entier effet.*
- Les contestations qui pourraient s'élever sur l'exécution ou l'interprétation du présent contrat seront signées par des arbitres, amiables compositeurs, qui prononceront sans appel.*
- Fait double et de bonne foi à Londres, le dix juillet mil huit cent quarante-neuf.*
- Approuvé l'écriture*
- F. Beale*

Deutsche Übersetzung der Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Frederick Beale (10. Juli 1849)

Die Unterzeichnenden

M Frédéric Beale, Musikverleger, wohnhaft in London, 261 Regent Street, handelnd als nicht-verantwortlicher Auftraggeber des Königlichen Italienischen Theaters Covent-Garden, einerseits,

Und Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste lyrique, rechtmäßig unterstützt und genehmigt durch ihren Ehemann, wohnhaft in London, 27 Clifton Villas, Maide Vale, andererseits,

wollen in gegenseitigem Einverständnis den Kontrakt, unterzeichnet am elften Dezember in Paris zwischen M. Delafield, Direktor des besagten Covent Garden Theaters, und Made. Pauline Viardot ändern und erklären wie folgt:

- 1° Die Dauer des Engagements von Mad. Viardot wurde auf den Zeitraum zwischen dem heutigen Tag, dem zehnten Juli und dem fünfundzwanzigsten August in der Theatersaison reduziert. Der Teil des Engagements in Bezug auf eine Tournee durch die Provinzen ist nichtig.*
- 2° Anstatt Anrecht auf eine fixe Gage von eintausendachthundert Livres Sterling für ein Engagement von zwei Monaten zu haben, erhält Made. Viardot eine Summe von sechzig Livres Sterlings für jede Vorstellung, an der sie im Covent Garden Theater teilnimmt.*
- 3° Mad. Viardot wird ihr Debüt in der Partie der Fidès in der Oper des Prophète von M. Meyerbeer geben und wird keine andere Partie vor dieser singen!*
- 4° M Beale händigt Mad. Viardot sofort, schon bevor diese mit den Proben des Prophète beginnt, die Summe von dreihundert Livres Sterling aus, welche die vorgezogene Bezahlung für die ersten fünf Vorstellungen von Mad. Viardot ist. Trotzdem bleibt diese Summe von dreihundert Livres Sterling im Besitz von Made. Viardot, wenngleich und selbst wenn die Oper des Prophète ohne ihre Schuld nicht zur Aufführung kommt.*
- 5° Falls alle Debüts von Mad. Viardot im Prophète stattfinden, und sofern das Covent Garden Theater bis einundreißigsten Juli desselben Monats geöffnet bleibt, verpflichtet sich M. Beale persönlich, Made. Viardot die Gelegenheit zu fünf anderen Opernvorstellungen aus ihrem Repertoire zu geben, zum selben Preis von sechzig Livres pro Vorstellung und dies auch für Wiederaufnahmen zu zahlen; Mad. Viardot darf nicht, falls ihre Debüts Erfolg haben, weniger als zehn Vorstellungen vor Ende der Saison geben.*

6° *Nach dieser Serie von zehn Vorstellungen, falls die Periode des fünfundzwanzigsten August noch nicht erreicht wurde, haben M. Beale und Mad. Viardot gegenseitig das Recht, eine oder mehrere andere Vorstellungen zum selben Preis, der eine vorzuschlagen, die andere zu akzeptieren.*

7° *Alle Klauseln und Konditionen des Vertrags, der in Paris am letzten elften Dezember unterzeichnet wurde, und die nicht außer Kraft gesetzt oder modifiziert wurden, bleiben in ihrem vollen und ganzen Umfang erhalten.*

Sämtliche Proteste, die sich aus der Ausführung und Interpretation dieses Kontrakts ergeben könnten, werden von Unabhängigen ohne Gerichtsverfahren endgültig beurteilt. Zweifach und in Treu und Glauben in London unterzeichnet, am zehnten Juli achtzehnhundertneunundvierzig.

Rechtmäßig unterzeichnet

F. Beale

VIII. Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Beale (30. Juli 1849)

Les Soussignés,

Mad. Pauline Viardot, née Garcia, artiste lyrique, duement assiste de son mari, d'un part, Et M. Frédéric Beale, éditeur de musique, à Londres, Regent Street 26I, d'autre part, sont convenus de ce qui suit:

Mad. Viardot s'engage envers M. Beale à chanter dans les différents concerts du matin et du soir, qui composeront le Festival de Liverpool, pendant les cinq jours compris entre le lundi 27 et le vendredi 3I août prochain.

Le programme de ses concerts, pour ce qui regarde Mad. Viardot, sera réglé d'un commun accord entre elle et M. Julius Benedict, Directeur des chœurs et de l'orchestre.

M Beale s'engage à payer la somme de trois cents Livres sterlinges à Mad. Viardot, qui prend à sa charge les frais de voyage et de séjour.

Cette somme de trois cents Livres sera remise par M. Beale à Mad. Viardot pendant son séjour à Liverpool, et avant le dernier concert du 3I août, de façon que Mad. Viardot puisse repartir immédiatement.

Les contestations qui pourraient s'élever sur l'exécution ou l'interprétation du présent contrat seront signés par des arbitres, amiables compositeurs, qui prononceront sans appel et sans formalités judiciaires.

Fait double et de bonne fois, à Londres, le trente Juillet mil huit cent quarante neuf.

Approuvé l'écriture

F. Beale

**Deutsche Übersetzung des Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Beale
(30. Juli 1849)**

Die Unterzeichnenden,

Mad. Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste lyrique, rechtmäßig unterstützt durch ihren Ehemann, einerseits,

und M. Frédéric Beale, Musikverleger, in London, Regent Street 261, andererseits, erklären wie folgt:

Mad. Viardot verpflichtet sich gegenüber M. Beale in unterschiedlichen Konzerten des Liverpool Festivals am Morgen und Abend zu singen, während der fünf Tage zwischen Montag, 27. und Mittwoch, 31. August.

Das Programm dieser Konzerte, die Mad. Viardot betreffen, wird in einer gemeinsamen Übereinkunft zwischen ihr und M. Julius Benedict, Leiter der Chöre und des Orchesters, bestimmt.

M Beale verpflichtet sich, die Summe von dreihundert Livres Sterling an Mad. Viardot zu zahlen, die selbst für die Reise- und Aufenthaltskosten aufkommt.

Diese Summe von dreihundert Livres wird von M. Beale an Mad. Viardot während des Aufenthalts in Liverpool ausbezahlt, vor dem letzten Konzert am 31. August, so dass Mad. Viardot sofort abreisen kann.

Sämtliche Proteste, die sich aus der Ausführung und Interpretation dieses Kontrakts ergeben könnten, werden von Unabhängigen ohne Gerichtsverfahren und ohne rechtliche Formalitäten endgültig beurteilt.

Zweifach unterzeichnet in Treu und Glauben in London, am dreißigsten Juli achtzehnhundertneunundvierzig.

Rechtmäßig unterzeichnet

F. Beale

IX. Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (15. November 1849)

Théâtre Royal Italien de Covent Garden, à Londres.

Les Soussignés,

M. Frédéric Gye, Directeur du théâtre Royal-Italien de Covent-Garden, à Londres, de présent à Paris, hotel de Bristol d'un part,

Et Made. Pauline Viardot, née Garcia, artiste dramatique, demt [demeurant] à Paris, rue de Donai No 28, duement assistée de son mari, d'autre part, sont convenus de ce qui suit.

Art 1er. Mad. Viardot s'engage à remplir l'emploi de première cantatrice (prima donna assoluta) sur le théâtre de Covent Garden, du 15 juin prochain 1850, au 15 août suivant.

Ses appointements, pour cette période de deux mois, sont fixés à la somme de quinze cents livres sterlings.

Art 2. Toutefois M Gye pourra prolonger l'engagement de Mad. Viardot jusqu'au vingt huit août, inclus; mais en ce cas, il devra la prévenir le premier juin précédent, et les appointements de Made. Viardot, pour cette période du 15 juin en 28 août, seront postés à la somme de mille huit cent livres sterlings.

Art 3. Mad. Viardot chantera le rôle de Fidès, du Prophète, celui de Rachel de la Juive, celui di Fidelio [+celui d'Iphigénie en Tauride, si ces ouvrages sont représentés au théâtre de Covent-Garden,] et enfin celui d'Adina dans l'Elisir d'amore, si le dernier opéra n'avait point encore été mis en scène avant son arrivée, ou si la cantatrice qui aurait chanté le rôle avait quitté le théâtre de Covent-Garden.

Les rôles non désignés ci-dessus devront être proposés par la Direction, et acceptés par Mad. Viardot.

Art 4. Mad. Viardot chantera dans les concerts du théâtre, aussi bien que dans les opéras, mais jamais plus de trois fois par semaine.

Elle ne chantera nulle part loin du théâtre, excepté dans les concerts particuliers, sans la permission du directeur.

Art 5. Mad. Viardot se conformera aux règles ordinaires du théâtre, et la direction la fournira tous ses costumes, avec coiffures et chaussures, pour les divers rôles dont elle sera chargé.

Art 6. Mad. Viardot contient à ce que les appointements ci-dessus stipulés lui soient payés à la casse du théâtre, dans la forme et suivant les conditions d'un contrat fait entre M. Gye et diverses autres personnes, lequel content est également signé pour Mad. Viardot, à la date de ce jour.

Fait double à Paris le quinze novembre mil huit cent quarante neuf.

Approuvé l'écriture

Frederick Gye

Pauline Viardot

Approuvé Louis Viardot

**Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye
(15. November 1849)**

Königliches Italienisches Theater Covent Garden, in London.

Die Unterzeichnenden,

M. Frédéric Gye, Direktor des Königlichen Italienischen Theaters Covent Garden, in London, derzeit in Paris, Hotel de Bristol, einerseits,

Und Made. Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste dramatique, wohnhaft in Paris, Rue de Donai Nr. 28, rechtmäßig unterstützt durch ihren Ehemann, andererseits, erklären wie folgt:

Erster Artikel. Mad. Viardot verpflichtet sich, die Anstellung einer ersten Sängerin (prima donna assoluta) am Covent Garden Theater von 15. Juni 1850 bis folgenden 15. August auszuüben.

Ihre Gage für diese Periode von zwei Monaten beläuft sich auf die Summe von eintausendfünfhundert Livres Sterling.

Art. 2 Allerdings kann M. Gye das Engagement von Mad. Viardot bis einschließlich achtundzwanzigsten August verlängern; aber in diesem Fall muss er sie bis ersten Juni verständigen; und die Gage von Made. Viardot für diese Periode von 15. Juni bis 28. August beläuft sich auf eintausendachthundert Livres Sterling.

Art. 3 Mad. Viardot wird die Partie der Fidès im Prophète, jene der Rachel in der Juive, und jene von Fidelio singen [+ jene der Iphigénie en Tauride, falls diese Werke im Covent Garden Theater zur Aufführung kommen,] und schließlich jene der Adina in L'Elisir d'amore, falls letztere nicht bereits vor ihrer Ankunft aufgeführt wurde oder falls die Sängerin, welche die Partie gesungen hat, das Covent Garden Theater bereits verlassen hat.

Die nicht oben aufgeführten Partien müssen von der Direktion vorgeschlagen und von Mad. Viardot akzeptiert werden.

Art. 4 Mad. Viardot singt in den Konzerten des Theaters und auch in den Opern, aber nicht mehr als dreimal pro Woche.

Sie singt keinesfalls an einem anderen Ort außerhalb des Theaters ohne die Erlaubnis des Direktors, ausgenommen bei privaten Konzerten.

Art. 5 Mad. Viardot unterwirft sich den gewöhnlichen Regeln des Theaters, und die Direktion stellt ihr kostenfrei alle Kostüme, inklusive Frisur und Schuhe, für ihre unterschiedlichen Rollen zur Verfügung.

Art. 6 Mad. Viardot bestimmt, dass ihr die oben stipulierte Gage aus der Kasse des Theaters bezahlt wird, in der Art und den Konditionen einem Kontrakt zwischen M. Gye und diversen anderen Personen folgend, dessen Inhalt gleichermaßen für Mad. Viardot mit dem heutigen Datum unterzeichnet wurde.

*Zweifach unterzeichnet in Paris am fünfzehnten November achtzehnhundertneunundvierzig.
Rechtmäßig unterzeichnet*

Frederick Gye

Pauline Viardot

Genehmigt Louis Viardot

X. Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (28. Februar 1851)

Royal-Italian-Opera de Londres

Les Soussignés

M. Frédéric Gye, Directeur du Royal-Italian-Opera de Covent Garden, à Londres, de présent à Paris, hôtel de Bristol, d'une parte,

*Et Made. Pauline Viardot, née Garcia, artiste dramatique, demt [demeurant] à Paris, rue de Donai No 98, duement assistée de son mari, d'autre part,
sont convenus de ce qui suit:*

Art I. Made. Viardot s'engage à remplir l'emploi de première cantatrice (prima donna assoluta) sur le théâtre de Covent-Garden, du dix juin prochain 1851 au dix août suivant.

Ses appointements, pour cette période de deux mois, sont fixés a la somme de mille Livres Sterlings, payables savoir à son arrivée à Londres le 10 juin, deux cent cinquante Livres; le 30 juin, deux cent cinquante Livres; le 20 juillet; deux cent cinquante Livres, et enfin le 10 août, deux cent cinquante Livres.

Art. 2 M. Gye pourra prolonger l'engagement de Made. Viardot jusqu'au vingt cinq août dela même année 1851, sous la condition qu'il la préviendra officiellement avant le premier juillet précédant; et, dans le cas, les appointements de Made. Viardot seront augmentés des deux cents Livres Sterlings, payables le 24 août.

Art. 3 Made. Viardot chantera le rôle de Fidès du Prophète, celui de Rachel de la Juive, et celui d'Amina de la Sonnambula, si ces ouvrages sont représentés au théâtre de Covent- Garden. Il est en outre, réservé et assuré à Made. Viardot l'un des deux rôles de Rosina du Barbiér de Seville, ou d'Adina del' Elisir d'amore. Enfin M. Gye s'engage à faire représenter dans le cours de la prochaine saison, l'opéra de Sapho, musique de M. Charles Gounod, qui sera prochainement donné sur la scène del'opéra de Paris, et dont Made. Viardot se réserve [Le rôle de début de Made. Viardot sera celui de Fidès ou celui de Sapho] expressément le principal rôle.

Les rôles non désignés ci-dessus devront être proposés par la Direction, et acceptés par Made. Viardot.

Art 4. Made. Viardot chantera dans les concerts du théâtre, aussi bien que dans les opéras, mais jamais plus de trois fois par semaine.

Elle ne chantera nulle part hors du théâtre sans la permission du Directeur, excepté dans les concerts particuliers.

Art. 5. Made. Viardot se conformera aux règles ordinaires du théâtre, et la direction lui fournira tous les costumes, avec coiffures et chaussures, pour les divers rôles dont elle sera chargée.

Art. 6. Made. Viardot s'engage à ne chanter à Londres, pendant la saison de la prochaine année mil huit cent cinquante deux, que dans le théâtre dirigé par M. Gye, pourvu que ce soit dans l'une des salles de Covent Garden, Queen's Theater ou Drury Lane que M. Gye continuerait de diriger un opera italien, et aux mêmes conditions que celles contenues dans le présent contrat.

Art. 7 Toutes les contestations qui pourraient s'élever sur l'exécution ou l'interprétation de ce contrat seront jugées par des arbitres, amiables compositeurs, qui décideront sans appel.

Fait double à Paris le vingt huit fevrier mil huit cent cinquante un.

Approuvé l'écriture

F. Gye

**Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye
(28. Februar 1851)**

Königlich Italienische Oper in London

Die Unterzeichnenden

M. Frédéric Gye, Direktor des Königlich Italienischen Opernhauses in London, zur Zeit in Paris, Hotel de Bristol, einerseits,

Und Made. Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste dramatique, wohnhaft in Paris, Rue de Donai Nr. 98, rechtmäßig unterstützt durch ihren Ehemann, andererseits, erklären wie folgt:

Art. 1. Made. Viardot verpflichtet sich, die Anstellung einer ersten Sängerin (prima donna assoluta), im Theater Covent Garden vom zehnten Juni 1851 bis folgenden zehnten August, auszuüben.

Ihre Gage für diese Periode von zwei Monaten beläuft sich auf die Summe von eintausend Livres Sterling, zahlbar bei ihrer Ankunft in London und zwar am 10. Juni zweihundertfünfzig Livres; am 30. Juni zweihundertfünfzig Livres; am 20. Juli zweihundertfünfzig Livres und schließlich am 10. August zweihundertfünfzig Livres.

Art. 2 M. Gye kann das Engagement von Made. Viardot bis fünfundzwanzigsten August desselben Jahres 1851 verlängern, unter der Bedingung, dass er sie offiziell vor vorausgehendem ersten Juli verständigt; in diesem Fall wird die Gage von Made. Viardot um zweihundert Livres Sterling erhöht, zahlbar am 24. August.

Art. 3 Made. Viardot wird die Rolle der Fidès im Prophète, jene der Rachel in der Juive, und jene der Amina aus der Sonnambula singen, falls diese Werke am Covent Garden Theater aufgeführt werden. Es wird außerdem eine der beiden Partien der Rosina aus dem Barbiere di Siviglia oder jene der Adina aus Elisir d'amore für Made. Viardot reserviert und gewährleistet. Schließlich verpflichtet sich M. Gye im Laufe der nächsten Saison die Oper Sapho, Musik von M. Charles Gounod, aufzuführen, welche demnächst auf der Bühne der Pariser Oper gegeben wird, und in der sich Made. Viardot [Die Partie von Made. Viardots Debüt wird die der Fidès, oder die der Sapho sein] ausdrücklich die Hauptrolle reserviert hat.

Die nicht oben angeführten Partien müssen von der Direktion vorgeschlagen und von Made. Viardot akzeptiert werden.

Art. 4 Made. Viardot singt in den Konzerten des Theaters genauso wie in den Opern, aber nicht mehr als dreimal pro Woche.

Sie singt keinesfalls an einem anderen Ort außerhalb des Theaters ohne die Erlaubnis des Direktors, ausgenommen bei privaten Konzerten.

Art. 5 Mad. Viardot unterwirft sich den gewöhnlichen Regeln des Theaters und die Direktion stellt ihr kostenfrei alle Kostüme, inklusive Frisur und Schuhe, für ihre unterschiedlichen Rollen zur Verfügung.

Art. 6 Made. Viardot verpflichtet sich, während der Saison des nächsten Jahres achtzehnhundertzweiundfünfzig nicht in London zu singen, außer in dem Theater, das von M. Gye geleitet wird, sei es in einem der Säle von Covent Garden, des Queens Theaters oder Drury

Lanes, in dem M. Gye die Leitung der italienischen Oper fortführt und zu denselben Konditionen, wie die im vorliegenden Kontrakt.

Art. 7 Sämtliche Proteste, die sich aus der Ausführung und Interpretation dieses Kontrakts ergeben können, werden von Unabhängigen ohne Gerichtsverfahren endgültig beurteilt.

Zweifach unterzeichnet in Paris am achtundzwanzigsten Februar achtzehnhundert-einundfünfzig.

Rechtmäßig unterzeichnet

F. Gye

XI. Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (27. Februar 1852)

Les Soussignés,

Interprétant, pour la prochaine saison théâtrale de la présente année 1852, l'art. 6 de leur contrat précédent;

Sont convenus de ce qui suit:

Mad. Viardot avertira M. Gye, au moins quinze jours en l'avance, de l'époque, ou il lui sera possible, de prendre un service actif au théâtre-Royal-Italien, et, en tous cas, non avant le premier juillet.

M. Gye, de son côté, avait le droit de limiter l'engagement de Mad. Viardot à l'espace d'un mois, qui courra soit de quinze juillet au quinze août, soit de vingt cinq juillet au vingt cinq août.

Les appointements de Mad. Viardot lui seront comptés, à saison de cinq cents Livres Sterling par mois, et au prorata du temps de son service actif.

Les rôles de Mad. Viardot seront: 1° ceux de Fidès du Prophète, de Rachel dela Juive et d'Amina dela Sonnambula; 2° ceux qui pourraient être, en outre, proposés par la Direction et acceptés par elle.

Le contrat précédent est maintenu dans toutes les autres clauses.

Fait double à Dunse Castle (Ecosse), le vingt sept février mil huit cent cinquante deux.

Approuvé l'écriture

F. Gye

Approuvé l'écriture

Pauline Viardot

Approuvé Louis Viardot

Deutsche Übersetzung der Vertragsrevision zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (27. Februar 1852)

Die Unterzeichnenden,

nehmen, für die nächste Theatersaison des gegenwärtigen Jahres 1852, Art. 6 ihres vorherigen Kontraktes, auf,

und erklären wie folgt:

Mad. Viardot benachrichtigt M. Gye wenigstens fünf Tage vor dem Zeitraum, an dem es ihr möglich ist, einen aktiven Dienst am Königlichen Italienischen Theater anzunehmen, in jedem Fall nicht vor dem ersten Juli.

M. Gye hat seinerseits das Recht, das Engagement Mad. Viardots auf den Zeitraum eines Monats zu verkürzen, der entweder vom fünfzehnten Juni bis fünfzehnten August oder vom zwanzigsten Juli bis zwanzigsten August geht.

Die Gage Mad. Viardots wird auf Basis einer Saisongage von fünfhundert Livres Sterling anteilig für die Zeit ihres aktiven Dienstes berechnet.

Die Partien von Mad. Viardot sind: 1° jene der Fidès im Prophète, jene der Rachel in der Juive und jene der Amina in der Sonnambula; 2° jene, die zusätzlich in Frage kommen und von der Direktion vorgeschlagen und von ihr akzeptiert werden.

Der letzte Kontrakt wird in allen anderen Klauseln beibehalten.

Rechtmäßig unterzeichnet

F. Gye

Rechtmäßig unterzeichnet

Pauline Viardot

Genehmigt Louis Viardot

XII. Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (15. März 1854)

Royal Italian-Opera de Londres.

Saison de 1854

Les Soussignés,

M. Frédéric Gye, Directeur du Royal-Italian-Opera de Covent-Garden, à Londres, de présent à Paris, Hôtel Bristol, d'une part,

Et Made. Pauline Viardot, née Garcia, artiste dramatique, demt [demeurant] à Paris, rue Donai N° 28, duement assistée de son mari, d'autre part,

sont convenus de ce qui suit:

Art 1er. Made. Viardot s'engage, pour la saison théâtrale, de la présente année, à se mettre à la disposition de M. Gye, en qualité de première cantatrice, aussitôt qu'il lui sera possible de reprendre ses rôles habituels au théâtre. Ce ne sera [par toutefois, à moins que M. Gye y consente, avant le premier juin prochain. Dès le moment ou Mad. Viardot aura mis ses services à la disposition de M. Gye] ~~Dès ce moment~~, et jusqu'à la fin de la saison théâtrale, fixée au août prochain. M Gye devra fournir à Made. Viardot l'occasion de faire, en minimum, six représentations dans l'espace d'un mois, et en proportion, d'après cette règle, du temps que durera son engagement. Faute par lui d'offrir à Made. Viardot le moyen de faire au moins six représentations par mois, M. Gye serait tenue de payer à Made. Viardot même les représentations qu'elle n'aurait pas faites jusqu'à concurrence de ce nombre. En revanche, les représentations offertes à Mad. Viardot, et qu'elle ne feraient point, seraient comptées dans ce nombre de six par mois qui lui sont dues.

Art. 2 Chaque représentation sera payée par M. Gye à Made. Viardot, à raison de Soixante Livres Sterlings.

Art. 3 Mad. Viardot ne pourra pas être tenue de chanter plus de trois fois dans la même semaine.

Elle ne chantera nulle part hors du théâtre sans la permission du Directeur, sauf dans les concerts particuliers [et gratuits, en ce sens que les assistants n'y paient point leurs places] et dans ceux de la Philharmonic Society, qu'elle se réserve expressément.

Art. 4 Mad. Viardot fera son début dans le rôle de Rosine du Barbier de Seville, qui lui appartiendra le reste de la saison. Elle reprendra, en entrant au théâtre, le rôle de Fidès du Prophète. Les autres rôles seront proposés par la direction et acceptés par elle.

Art. 5 Mad. Viardot se conformera aux règles ordinaires du théâtre, et la Direction lui fournira tous les costumes, avec coiffures et chaussures, pour les divers rôles dont elle sera chargée.

Art. 6 Toutes les contestations qui pourraient s'élever sur l'exécution ou l'interprétation du présent contrat seront jugées par des arbitres, amiables compositeurs, qui décideront sans appel.

Fait double à Paris le quinze mars mil huit cent cinquante quatre.

Approuvé l'écriture

Pauline Viardot

Approuvé

Louis Viardot

Approuvé l'écriture

F. Gye

Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye
(15. März 1854)

Königliche Italienische Oper in London.

Saison 1854

Die Unterzeichnenden,

M. Frédéric Gye, Direktor der Königlichen Italienischen Oper Covent Garden in London,
derzeit in Paris, Hotel Bristol, einerseits,

Und Made. Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste dramatique, wohnhaft in Paris, Rue
Donai Nr. 28, rechtmäßig unterstützt durch ihren Ehemann, andererseits,
erklären wie folgt:

1. Art. Made. Viardot verpflichtet sich, in der Theatersaison dieses Jahres M. Gye als erste
Sängerin zur Verfügung zu stehen und wenn es ihr sofort möglich ist, ihre üblichen Partien
am Theater wieder aufzunehmen. Nicht [jedoch, wenn M. Gye zustimmt, vor dem nächsten
ersten Juni. Aber jedenfalls zum Zeitpunkt an dem Mad. Viardot ihre Dienste M. Gye zur
Verfügung stellt] bereits sofort und bis zum Ende der Theatersaison, im nächsten August.
M. Gye muss Made. Viardot die Gelegenheit bieten, mindestens sechs Vorstellungen im
Laufe eines Monats zu geben und auf Grundlage dieser Regel anteilig für die Dauer ihres
Engagements. Sollten die Mittel fehlen, um Made. Viardot wenigstens sechs Vorstellungen
pro Monat anzubieten, ist M. Gye daran gehalten, Made. Viardot selbst für die angebotenen
Vorstellungen zu bezahlen, die sie bis zum Erreichen dieser Anzahl nicht gegeben hat.
Dagegen werden die Vorstellungen, die Made. Viardot angeboten wurden und die sie nicht
gibt, zur Anzahl von sechs Vorstellungen pro Monat hinzugezählt, die sie ihm schuldet.

Art. 2 Für jede Vorstellung bekommt Made. Viardot von M. Gye sechzig Livres Sterling.

Art. 3 Mad. Viardot darf nicht verpflichtet werden, mehr als dreimal in derselben Woche zu
singen.

Sie singt nirgendwo außerhalb des Theaters ohne die Erlaubnis des Direktors, ausgenommen
bei privaten Konzerten [und unentgeltlich, im Sinne, dass die Anwesenden nichts für ihre
Plätze bezahlen] und bei jenen der Philharmonic Society, die sie sich ausdrücklich reserviert
hat.

Art. 4 Mad. Viardot gibt ihr Debüt in der Partie der Rosine im Barbiere de Seville, die ihr
für den Rest der Saison zusteht.

Art. 5 Mad. Viardot unterwirft sich den gewöhnlichen Regeln des Theaters, und die Direktion

stellt ihr kostenfrei sämtliche Kostüme, inklusive Frisur und Schuhe, für ihre unterschiedlichen Rollen zur Verfügung.

Art. 6 Sämtliche Proteste, die sich aus der Ausführung und Interpretation dieses Kontrakts ergeben könnten, werden von Unabhängigen, ohne Gerichtsverfahren endgültig beurteilt.

Zweifach unterzeichnet in Paris am fünfzehnten März achtzehnhundertvierundfünfzig.

Rechtmäßig unterzeichnet

Pauline Viardot

Genehmigt

Louis Viardot

Rechtmäßig unterzeichnet

F. Gye

XIII. Vertrag zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (19. März 1855)

Royal-Italian-Opera de Londres

Saison de 1855

Les Soussignés,

M. Frédéric Gye, Directeur du Royal-Italian-Opera de Covent Garden à Londres, de présent à Paris, hôtel Bristol, d'un part,

Et Made. Pauline Viardot, née Garcia, artiste dramatique, demt [demeurant] à Paris, rue de Donai, N° 28, duement assistée de son mari, d'autre part,

sont convenus de ce qui suit:

Art 1er. Made. Viardot s'engage à remplir l'emploi de première cantatrice mezzo-soprano sur théâtre italien de Covent-Garden; du vingt-quatre avril prochain inclus, au vingt quatre juillet suivant inclus.

Art. 2 Ses appointements pour cette période de trois mois sont fixés à la somme de mille deux cents livres sterlings, payables savoir:

à son arrivé à Londres deux cents livres; le vingt-quatre mai deux quatre cents livres; le vingt-quatre juin quatre cents livres, et le vingt-quatre juillet quatre cents livres.

Art. 3 Le répertoire de Made. Viardot se composera des rôles suivants: Fidès du Prophète, Azucena du Trovatore, Rosina du Barbier de Seville, Desdemona d'Otello, et enfin Valentine des Huguenots, dans le cas où Made. Giulia Grisi ne serait point attachée, cette saison, au théâtre de Covent-Garden.

Made. Viardot n'aura droit à ces rôles que si les operas dont ils sont partie sont mis en scène par la Direction. Mais, dans ce cas, ils lui appartiendraient pendant toute la durée de son engagement.

Les rôles non désignés ci-dessus devront être proposés par la direction, et acceptés par l'artiste.

Art. 4 Made. Viardot chantera dans les concerts du théâtre, aussi bien que dans les opéras, mais jouirais plus de trois fois par semaine.

Elle ne chantera nulle part hors du théâtre sans la permission de Directeur, sauf dans les concerts particuliers et gratuits en ce sens que les assistants n'y paient point leurs places, et dans ceux dela Philharmonic Society.

Art. 5 Made. Viardot se conformera aux règles ordinaires du théâtre, et la Direction lui fournira tous les costumes, avec coiffures et chaussures, pour les divers rôles dont elle sera chargée.

Art. 6. M. Gye aura la faculté de prolonger l'engagement de Made. Viardot du vingt-quatre juillet au treize août suivant, jour dela cloture du théâtre, en l'avertissant au moins un mois-deux semaines à l'avance, et, dans le cas, Made. Viardot recevra des appointements proportionnels, calculés sur le taux de quatre cents livres sterlings par mois.

Art. 7 Made. Viardot dans le cours de la présente année 1855, ne pourra faire de tournée dans les provinces d'Angleterre qu'avec M. Gye, et pour son compte. Elle s'interdit même formellement le droit de chanter en public dans les provinces jusqu'à la fin dela présente année, sauf toutefois au festival de Birmingham, pour lequel elle a déjà fait une promesse, et qu'elle se réserve expressément.

Art. 8 Si Made. Viardot se décide à faire une tournée dans les provinces pour le compte de M. Gye, ce sera aux conditions suivantes, dès à présent consentis entre eux:

1° M. Gye devra prolonger l'engagement de Made. Viardot du vingt quatre juillet au-onze août à la fin de la saison.

2° L'engagement de Made. Viardot pour la tournée au compte de M. Gye sera d'un mois, du onze août au dix septembre; Elle recevra pour ce mois de tournée quatre cents Livres Sterlings ne pourra pas se prolonger au dela du dix septembre; elle recevra des appointements proportionnels à quatre cents livres sterlings par mois, et sera en outre défrayée par M. Gye de toutes les dépenses de transport, nourriture et logement, en un mot de toutes les dépenses conséquentes pour le voyage, pour elle, la personne qui l'accompagnera, et une femme de chambre.

3° Made. Viardot ne sera tenue de chanter, dans le cours de cette tournée, que les rôles d'opéras ci-dessus désignés ou ceux dont elle conviendrait d'accord avec M. Gye, et les morceaux de concerts qu'elle choisirait ou accepterait. Opéra ou concert, elle ne sera tenue de chanter qu'une fois par jour ou plus.

Art. 9. Toutes contestations qui pourraient s'élever sur l'exécution ou l'interprétation du présent contrat seront jugées par des arbitres, amiables compositeurs, qui décideront sans appel.

Fait doubles à Paris le dix-neuf mars mil huit cent cinquante cinq.

Approuvé l'écriture

Pauline Viardot

Approuvé

Louis Viardot

Frederick Gye

Art. Supplémentaire: Il est bien entendu que, dans le cas d'une tournée dans les provinces faite par Mad. Viardot pour le compte de M. Gye, le festival de Birmingham appartiendra à ce dernier, comme tous les produits obtenus entre la cloture du théâtre et le dix septembre.

F. Gye

Deutsche Übersetzung des Vertrags zwischen Pauline Viardot und Frederick Gye (19. März 1855)

Königliche Italienische Oper in London

Saison 1855

Die Unterzeichnenden,

M. Frédéric Gye, Direktor der Königlichen Italienischen Oper Covent Garden in London, zurzeit in Paris, Hotel Bristol, einerseits,

Und Made. Pauline Viardot, geborene Garcia, artiste dramatique, wohnhaft in Paris, rue de Donai Nr. 28, rechtmäßig unterstützt durch ihre Ehemann, andererseits, erklären wie folgt:

1. Art. Made. Viardot verpflichtet sich, die Anstellung als erste Sängerin mezzo-soprano am italienischen Theater Covent Garden zu erfüllen; vom vierundzwanzigsten April bis inklusive folgenden vierundzwanzigsten Juli.

Art. 2 Ihre Gage für den Zeitraum von drei Monaten ist auf die Summe von eintausendzweihundert Livres Sterling fixiert, zahlbar wie folgt:

bei ihrer Ankunft zweihundert Livres; am vierundzwanzigsten Mai zwei vierhundert Livres; am vierundzwanzigsten Juni vierhundert Livres, und am vierundzwanzigsten Juli vierhundert Livres.

Art. 3 Das Repertoire Made. Viardots setzt sich aus folgenden Rollen zusammen: Fidès im

Prophète, Azucena im Trovatore, Rosina im Barbier de Seville, Desdemona im Otello, und schließlich Valentine in den Huguenots, wenn Made. Grisi in dieser Saison nicht am Covent Garden Theater engagiert ist.

Made. Viardot hat nur ein Anrecht auf diese Partien, wenn die Opern, an denen sie Anteil hat, von der Direktion auf die Bühne gebracht werden. Aber in diesem Fall werden sie ihr während der gesamten Dauer ihres Engagements zugestanden.

Die oben nicht angeführten Partien müssen von der Direktion vorgeschlagen und von der Künstlerin akzeptiert werden.

Art. 4 Made. Viardot singt in den Konzerten des Theaters gleichermaßen wie in den Opern, aber spielt nicht mehr als dreimal pro Woche.

Sie singt nirgendwo außerhalb des Theaters ohne die Erlaubnis des Direktors, ausgenommen bei privaten und unentgeltlichen Konzerten, im Sinne dass die Anwesenden nichts für ihre Plätze bezahlen, und bei jenen der Philharmonic Society.

Art. 5 Made. Viardot unterwirft sich den gewöhnlichen Regeln des Theaters und die Direktion stellt ihr kostenfrei sämtliche Kostüme, inklusive Frisuren und Schuhe, für ihre unterschiedlichen Rollen zur Verfügung.

Art. 6 M. Gye hat das Recht, das Engagement von Made. Viardot vom vierundzwanzigsten Juli folgendem dreizehnten August bis zum Tag des Saisonendes, bei Ankündigung wenigstens ein Monat zwei Wochen vorher, zu verlängern, und in diesem Fall erhält Made. Viardot eine anteilige Gage, berechnet als Anteil von vierhundert Livres Sterling pro Monat.

Art. 7 Made. Viardot darf im Lauf des gegenwärtigen Jahres 1855 keine Tournee durch die Provinzen Englands unternehmen, außer mit M. Gye und auf seine Rechnung. Ihr ist ferner ausdrücklich untersagt in der Öffentlichkeit in den Provinzen bis zum Ende des gegenwärtigen Jahres zu singen, das Birmingham Festival ausgenommen, bei dem sie bereits verpflichtet wurde und das sie sich ausdrücklich vorbehalten hat.

Art. 8 Falls sich Made. Viardot für eine Tournee durch die Provinzen auf die Rechnung M. Gyes entscheidet, geschieht dies ab sofort mit folgenden Konditionen im gegenseitigen Einvernehmen:

1° M. Gye muss den Vertrag von Made. Viardot vom vierundzwanzigsten Juli bis elften August bis zum Ende der Saison verlängern.

2° Der Vertrag von Made. Viardot für die Tournee auf Rechnung M. Gyes gilt für ein Monat, von elften August bis zehnten September; Sie erhält für dieses Monat der Tournee vierhundert Livres Sterling darf nicht über den zehnten September hinaus verlängert werden; sie erhält eine anteilige Gage von vierhundert Livres Sterling pro Monat, und

M. Gye übernimmt ferner sämtliche Reise-, Verpflegungs- und Unterkunftskosten, in einem Wort alle beträchtlichen Kosten der Reise, für sie, eine Begleitperson und ein Hausmädchen.

3° Made. Viardot muss während dieser Tournee nur die Opernpartien singen, die oben angeführt wurden, oder jene, über die sie sich mit M. Gye einverstanden erklärt hat und die Konzertstücke, die sie gewählt oder akzeptiert hat. Weder in der Oper noch im Konzert muss sie mehr als einmal pro Tag singen.

Art. 9 Sämtliche Proteste, die sich aus der Ausführung und Interpretation dieses Kontrakts ergeben, werden von Unabhängigen ohne Gerichtsverfahren endgültig beurteilt.

Zweifach unterzeichnet in Paris am neunzehnten März achtzehnhundertfünfundfünfzig.

RechtmäÙig unterzeichnet

Pauline Viardot

Genehmigt

Louis Viardot

Frederick Gye

Zusatzartikel: Es ist selbstverständlich, dass im Fall einer Tournee Made. Viardots durch die Provinzen auf die Rechnung M. Gyes, das Birmingham Festival letzterer angehört, wie alle erhaltenen Erlöse zwischen dem Schließen des Theaters und dem zehnten September.

XIV. Vertragsversionen zwischen Mario und Frederick Gye (1861)²¹⁰

Erste Version:

[Handschriftlicher Vermerk Gyes am Anfang der Seite:] *The counterpart of this was sent to Mario for his signature, but was returned with alterations which FG could not agree to and therefore sent another.*

Les soussignés M. Frederick Gye, Propriétaire et Directeur du Théâtre de L'Opéra Royal Italien, à Londres, d'une part, et M. Mario artiste dramatique, d' l'autre part, son convenus ce qui suit.

²¹⁰ Die folgende Transkription der französischen Originalverträge wurde aus Matthew Ringel, *Opera in 'The Donizettian Dark Ages': Management, Competition and Artistic Policy in London, 1861-70*, Dissertation, London 1996, S. 291-296 übernommen.

1°. M. *Mario* s'engage à faire l'emploi de *Premier Tenor Absolu* aux Théâtres et Salles en Angleterre, en Irlande, et en Écosse, pendant la durée de son engagement avec M. Gye.

2°. Cet engagement commencera *le premier Juin et finira le 3 Août 1861.*

3°. Les appointements de M. *Mario pour cette période* seront £1400 par mois, être payés par mois *en parties égales* —

4°. M. *Mario* chantera dans les Concerts aussi bien que les Opéras mais *il ne chantera nulle part hors du théâtre dans le royaume de la Grande Bretagne, ni dans l'Irlande,* pendant l'année 1861, sans la permission écrite de M. Gye *excepté à une distance de plus de 50 miles de Londres* —

5°. M. Gye fournira les costumes à M. *Mario* pour ses divers rôles, selon l'usage ordinaire des théâtres.

6°. M. *Mario* se conformera aux règles ordinaires du théâtre en cas de maladie, d'incendie, répétitions, etc.

7°. M. *Mario* s'engage de se trouver à Londres six jours avant le commencement de cet engagement pour les répétitions.

8°. Dans la cas où M. Gye aurait besoin des services de M. *Mario* à une distance de plus de dix miles de Londres, il lui payera les frais de voyage.

9°. M. *Mario* ne sera pas forcé de chanter plus que trois fois par semaine y compris les concerts.

10°. M Gye à la fin de cet engagement aura droit de le renouveler aux conditions proportionnelles, mais pour une époque pas plus tard que jusqu'à la fin du mois de ~~September~~ *d'Aout* dans l'année 1861.

11°. M Gye aura aussi le droit de renouveler cet engagement pour les années du 1862 et 1863 *avec les memes conditions ma la durée de l'engagement sera pour trois mois dans chaque saison (commençant au commencement de la saison) et les appointements seront £2500 pour chaque saison.*

Londres

Le 15 Aout 1861 Frederick Gye

Zweite Version:

[Handschriftlicher Vermerk Gyes am Anfang der Seite:] *A copy of this was sent to Mario on April 17 1861 but returned on the 20th with many alterations — F. G then made out another engagement & sent it by Woodford on the 20th —*

Les soussignés M. Frederick Gye, Propriétaire et Directeur du Théâtre de L'Opéra Royal Italien, à Londres, d'une part, et *Monsieur G Mario* artiste dramatique, d' l'autre part, son convenus ce qui suit.

1°. M. *Mario* s'engage à faire l'emploi de *Premier Tenor Absolu* aux Théâtres et Salles en Angleterre, en Ireland, et en Écosse, pendant la durée de son engagement avec M. Gye.

2°. Cet engagement commencera *le Premier Juin et finira le Trois Août 1861*.

3°. Les appointements de M *Mario pour cette période* seront £1400 être payés la moitié dans la première semaine de Juillet, la moitié dans la première semaine d'Août. — par mois, être payés par mois

4°. M. *Mario* chantera dans les Concerts aussi bien que les Opéras mais *il* ne chantera nulle part hors du théâtre dans la royaume de la Grande Bretagne, ni dans l'Irlande, pendant l'année 1861, sans la permission écrite de M. Gye *excepté à une distance de plus de 50 miles de Londres et dans les concerts non payants de société* —

5°. M. Gye fournira les costumes à M. *Mario* pour ses divers rôles, selon l'usage ordinaire des théâtres.

6°. M. *Mario* se conformera aux règles ordinaires du théâtre en cas de maladie, d'incendie, répétitions, etc.

7°. M. *Mario* s'engage de se trouver à Londres *Trois* six jours avant le commencement de cet engagement pour les répétitions.

8°. Dans la cas où M. Gye aurait besoin des services de M. *Mario* à une distance de plus de dix miles de Londres, il lui payera les frais de voyage.

9°. M. *Mario ne sera pas forcé de chanter plus que trois fois par semaine y compris les concerts*

10°. M Gye à la fin de cet engagement aura droit de le renouveler aux conditions proportionnelles, mais pour une époque pas plus tard que jusqu'à la fin du mois de ~~September~~ *d'Août* dans l'année 1861.

11°. M Gye aura aussi le droit de renouveler cet engagement pour les années du 1862 et 1863 *avec les memes conditions ma la durée de l'engagement sera pour trois mois assurés dans chaque saison, et les appointements seront £2500 pour chaque saison* — *L'engagement de 1862 commencerait le 22 Avril, celui de 1863 le 7 Avril. C'est entendre que M Gye n'aura pas le droit de forcer M. Mario de remplir l'engagement pour les années de 1862 et 1863 si M. Mario se retire de la scene de théâtre avant le commencement de 1862 ou 1863 — dans le cas que M. Mario se decide de se retirer de la scène avant l'année 1862 et de ne pas remplir l'engagement pour 1862 il doit avertir M. Gye avant le mois de Janvier 1862 — et s'il se decide de se retirer de la scène après la saison de 1862 et avant*

l'année de 1863 et de ne pas remplir l'engagement de 1863 il doit avertir M. Gye avant le mois de Janvier 1863 —

[Anmerkung mit Bleistift] *A copy sent to Paris per J. Woodford April 18th/61*

Dritte Version:

Les soussignés M. Frederick Gye, Propriétaire et Directeur du Théâtre de L'Opéra Royal Italien, à Londres, d'une part, et *Monsieur G. Mario* artiste dramatique, d' l'autre part, son convenus ce qui suit.

1°. M. *Mario* s'engage à faire l'emploi de *Premier Tenor Absolu* aux Théâtres de *Covent Garden* et au *Crystal Palace* et Salles en Angleterre, en Ireland, et en Écosse, pendant la durée de son engagement avec M. Gye.

2°. Cet engagement commencera le *Premier Juin* et finira le *Trois Août 1861*.

3°. Les appointements de M *Mario* pour cette période seront £1400 être payés la moitié dans la première semaine de juillet, l'autre moitié dans la première semaine d'Août. — par mois, être payés par mois

4°. M. *Mario* chantera dans les Concerts aussi bien que les Opéras mais *il* ne chantera nulle part hors du théâtre [Woodford: *pendant la saison ni pourra laisser afficher ou annoncer son nom même en vue de représentation près la dite Saisons*] dans la royaume de la Grande Bretagne, ni dans l'Irlande, pendant l'année 1861, sans la permission écrite de M. Gye excepté à une distance de plus de 50 miles de Londres et dans les concerts non payants de société —

5°. M. Gye fournira les costumes à M. *Mario* [Woodford: *expressement confectionné pour lui*] pour ses divers rôles, selon l'usage ordinaire des théâtres.

6°. M. *Mario* se conformera aux règles ordinaires du théâtre en cas de maladie, d'incendie, répétitions, etc.

7°. M. *Mario* s'engage de se trouver à Londres *Trois* six jours avant le commencement de cet engagement pour les répétitions.

8°. Dans la cas où M. Gye aurait besoin des services de M. ——— à une distance de plus de dix miles de Londres, il lui payera les frais de voyage. [Woodford: *M. Mario s'engage à chanter le rôle principal de tenor dans les operas Ugonotti — Trovatore — Rigoletto — Marta — Un ballo in Maschera — Barbieri — et [celui?] de Don Giovanni s'il convenient a Mr Gye de [le?] lui faire jouer. Tous les nouveaux roles seront acceptés de gré a gré.*]

9°. M. *Mario* ne sera pas forcé de chanter plus que trois fois par semaine y compris les concerts et jamais deux jours consecutives.

10°. M Gye à la fin de cet engagement aura droit de le renouveler aux conditions proportionnelles, mais pour une époque pas plus tard que jusqu'à la fin du mois de *September d'Août* dans l'année 1861.

11°. M Gye aura aussi le droit de renouveler cet engagement pour les années du 1862 et 1863 *avec mêmes conditions mais la durée de l'engagement sera pour trois mois assurés dans chaque saison, et les appointements seront £2500 pour chaque saison — L'engagement de 1862 commencerait le Premier Mai*, [Woodford: *arrivant le 1 mai à Londres*], *celui de 1863 le 7 Avril*. [Woodford: *Dans chaque saison les appointements seront de £2500 payables en trois parties égales à un mois de distance à commencer le quinzième jour après le commencement de la saison —*] *C'est entendre que M. Gye n'aura pas le droit de forcer M. Mario de remplir l'engagement pour les années de 1862 et 1863 si M. Mario ne chante pas à Londres ni dans les trois Royaumes Unis de la Grande Bretagne pendant les susdites années — Si M. Gye a l'intention de profiter de ce droit il doit avertir M. Mario avant la fin des années de 1861 et 1862 — Si M. Mario se décide de ne pas accepter l'engagement pour les années de 1862 ou 1863 et de ne pas chanter à Londres ni dans les Royaumes de la Grande Bretagne pendant ces années il doit aussi avertir M. Gye avant la fin des années de 1861 et 1862 —*

[Woodford: *Art 12. Si l'une des parties venait à manquer à une des choses du présent engagement et contract — le susdit contract deviendrait mit et de mit effait à partir du moment du manque d'exécution.*]

Par autorization de Monsieur Mario

John Woodford

April 23 1861

Deutsche Übersetzung der Vertragsversionen zwischen Mario und Frederick Gye aus 1861

Erste Version:

[Handschriftliche Anmerkung Gyes in englischer Sprache:] *Eine Kopie wurde an Mario zur Unterfertigung gesandt, aber wurde mit Änderungen retourniert, denen FG nicht zustimmen konnte, weshalb er einen anderen [Kontrakt] sandte.*

Die Unterzeichnenden M. Frederick Gye, Eigentümer und Direktor des Königlichen Italienischen Theaters in London, einerseits, und *M. Mario*, artiste dramatique, andererseits, erklären wie folgt:

1° *M. Mario* verpflichtet sich, die Anstellung als *Erster Absoluter Tenor* in den Theatern

und den Konzertsälen Englands, Irlands und Schottlands während der Dauer seines Engagements mit M. Gye auszuüben.

2° Dieses Engagement beginnt am *ersten Juni und endet am 3. August 1861.*

3° Die Gage von M. Mario für diese Periode beläuft sich auf £ 1400 pro Monat, zahlbar monatlich *zu gleichen Teilen* —

4° M. Mario wird in Konzerten wie auch in Opern singen, aber *er* singt keinesfalls an einem anderen Ort außerhalb des Theaters ~~im Königreich Großbritannien, oder Irland,~~ während des Jahres 1861 ohne die schriftliche Erlaubnis von M. Gye, *ausgenommen außerhalb einer Entfernung von 50 Meilen von London* —

5° M. Gye stellt M. Mario für seine unterschiedlichen Rollen die Kostüme nach dem gewöhnlichen Brauch des Theaters zur Verfügung.

6° M. Mario unterwirft sich den üblichen Regeln des Theaters im Falle von Krankheit, Brand, Proben, etc.

7° M. Mario ist verpflichtet, sich sechs Tage vor Beginn dieses Engagements für Proben in London einzufinden.

8° Falls M. Gye die Dienste von M. Mario in einer Entfernung von mehr als zehn Meilen von London benötigt, zahlt er ihm die Reisekosten.

9° M. Mario *wird nicht gezwungen, mehr als dreimal pro Woche, Konzerte eingeschlossen, zu singen.*

10° M. Gye hat bei Auslaufen dieses Engagements das Recht, dieses mit anteiligen Konditionen zu erneuern, aber nicht länger als bis Ende ~~September~~ August des Jahres 1861.

11° M. Gye hat auch das Recht, dieses Engagement für die Jahre 1862 und 1863 zu erneuern *mit denselben Konditionen, aber mit dreimonatiger Dauer jeder Saison (beginnend mit dem Beginn der Saison) und die Gage beläuft sich auf £ 2500 für jede Saison.*

London

Am 15. August 1861

Frederick Gye

Zweite Version:

[Handschriftliche Anmerkung Gyes in englischer Sprache:] *Eine Kopie wurde am 17. April 1861 an Mario gesandt, aber am 20. mit vielen Änderungen retourniert — F. G. verfasste daraufhin einen anderen Vertrag & sendete ihn über Woodford am 20. —*

Die Unterzeichnenden M. Frederick Gye, Eigentümer und Direktor des Königlichen

Italienischen Theaters in London einerseits, und *Monsieur G. Mario*, artiste dramatique, andererseits, erklären wie folgt:

1° M. *Mario* verpflichtet sich, die Anstellung als *Erster Absoluter Tenor* in den Theatern und den Konzertsälen Englands, ~~Irlands und Schottlands~~, während der Dauer seines Engagements mit M. Gye, auszuüben.

2° Dieses Engagement beginnt am *ersten Juni und endet am 3. August 1861*.

3° Die Gage von M. *Mario* für diese Periode beläuft sich auf £ 1400, *eine Hälfte zahlbar in der ersten Juli-Woche, die andere in der ersten August-Woche.* ~~=pro Monat, zahlbar monatlich~~

4° M. *Mario* wird in Konzerten, wie auch in Opern singen, aber *er* singt keinesfalls an einem anderen Ort außerhalb des Theaters im Königreich Großbritannien oder in Irland, während des Jahres 1861 ohne die schriftliche Erlaubnis von M. Gye, *ausgenommen außerhalb einer Entfernung von 50 Meilen von London und in gesellschaftlichen Konzerten ohne Eintritt* —

5° M. Gye stellt M. *Mario* für seine unterschiedlichen Rollen die Kostüme nach dem gewöhnlichen Brauch des Theaters zur Verfügung.

6° M. *Mario* unterwirft sich den üblichen Regeln des Theaters im Falle von Krankheit, Brand, Proben, etc.

7° M. *Mario* ist verpflichtet, sich *Drei sechs* Tage vor Beginn dieses Engagements für Proben in London einzufinden.

8° Falls M. Gye die Dienste von M. *Mario* in einer Entfernung von mehr als zehn Meilen von London benötigt, zahlt er ihm die Reisekosten.

9° M. *Mario* wird *nicht gezwungen, mehr als dreimal pro Woche, Konzerte eingeschlossen, zu singen.*

10° M. Gye hat bei Auslaufen dieses Engagements das Recht, dieses mit anteiligen Konditionen zu erneuern, aber nicht länger als bis Ende ~~September~~ August des Jahres 1861.

11° M. Gye hat auch das Recht, dieses Engagement für die Jahre 1862 und 1863 zu erneuern *mit denselben Konditionen, aber mit dreimonatiger Dauer jeder Saison (beginnend mit dem Beginn der Saison) und die Gage beläuft sich auf £ 2500 für jede Saison* — *Das Engagement von 1862 beginnt am 22. April, das von 1863 am 7. April.*

M. Gye hat nicht das Recht, M. Mario zu zwingen, das Engagement der Jahre 1862 und 1863 zu erfüllen, falls sich M. Mario aus der Theaterszene vor Beginn des Jahres 1862 oder 1863 zurückzieht — falls sich M. Mario entscheidet, sich aus der Szene vor dem Jahr 1862

zurückzuziehen und das Engagement für 1862 nicht zu erfüllen, muss er M. Gye vor dem Monat Januar 1862 Bescheid geben — und falls er sich entscheidet, sich nach der Saison 1862 und vor dem Jahr 1863 aus der Szene zurückzuziehen und das Engagement für 1863 nicht zu erfüllen, muss er M. Gye vor dem Monat Januar 1863 Bescheid geben —
 [Anmerkung in englischer Sprache und mit Bleistift:] *Eine Kopie nach Paris über J. Woodford gesendet 18. April/61*

Dritte Version:

Die Unterzeichnenden M. Frederick Gye, Eigentümer und Direktor des Königlichen Italienischen Theaters in London, einerseits, und *Monsieur G. Mario*, artiste dramatique, andererseits, erklären wie folgt:

1° M. *Mario* verpflichtet sich, die Anstellung als *Erster Absoluter Tenor* im Theater *Covent Garden* und im *Crystal Palace* und den Konzertsälen Englands, Irlands und Schottlands während der Dauer seines Engagements mit M. Gye auszuüben.

2° Dieses Engagement beginnt am *ersten Juni* und endet am *3. August 1861*.

3° Die Gage von M. *Mario* für diese Periode beläuft sich auf £ 1400, eine Hälfte zahlbar in der ersten Juli-Woche, die andere in der ersten August-Woche. — ~~pro Monat, zahlbar monatlich~~

4° M. *Mario* wird in Konzerten, wie auch in Opern singen, aber er singt keinesfalls an einem anderen Ort außerhalb des Theaters [Woodford: *während der Saison kann er weder seinen Namen anschlagen, noch ankündigen lassen, selbst in Bezug auf Vorstellungen in der Nähe der besagten Saisons*] im Königreich Großbritannien, oder Irland, während des Jahres 1861 ohne die schriftliche Erlaubnis von M. Gye *ausgenommen außerhalb einer Entfernung von 50 Meilen von London und in gesellschaftlichen Konzerten ohne Eintritt* —

5° M. Gye stellt M. *Mario* [Woodford: *ausdrücklich für ihn angefertigt*] für seine unterschiedlichen Rollen die Kostüme nach dem gewöhnlichen Brauch des Theaters zur Verfügung.

6° M. *Mario* unterwirft sich den üblichen Regeln des Theaters im Falle von Krankheit, Brand, Proben, etc.

7° M. *Mario* verpflichtet sich, sich *Drei* sechs Tage vor Beginn dieses Engagements in London für Proben einzufinden.

8° Falls M. Gye die Dienste von M. — in einer Entfernung von mehr als zehn Meilen von London benötigt, zahlt er ihm die Reisekosten: [Woodford: *M. Mario verpflichtet*

sich, die erste Tenorpartie in den Opern Ugonotti — Trovatore — Rigoletto — Marta — Un ballo in Maschera — Barbiere — und Don Giovanni zu singen, wenn er M. Gye zusagt, diese zu spielen. Alle neuen Partien sind in gegenseitigem Einvernehmen zu akzeptieren.]

9° M. Mario wird nicht gezwungen, mehr als dreimal pro Woche, Konzerte eingeschlossen, zu singen.

10° M. Gye hat am Ende dieses Engagements das Recht, dieses mit anteiligen Konditionen zu erneuern, aber nicht länger als bis Ende September August des Jahres 1861.

11° M. Gye hat auch das Recht, dieses Engagement für die Jahre 1862 und 1863 zu erneuern mit denselben Konditionen, aber mit dreimonatiger Dauer jeder Saison (beginnend mit dem Beginn der Saison) und die Gage beläuft sich auf £ 2500 für jede Saison — Das Engagement von 1862 beginnt am ersten Mai [Woodford: Ankunft in London am 1. Mai], das von 1863 am 7. April. [Woodford: In jeder Saison beläuft sich die Gage auf £ 2500, zahlbar in drei gleichen Teilen, monatlich, beginnend mit dem fünfzehnten Tag nach Saisonbeginn —]

M. Gye hat nicht das Recht, M. Mario zu zwingen das Engagement der Jahre 1862 und 1863 zu erfüllen, falls M. Mario nicht in London, oder in den drei Vereinigten Königreichen Großbritanniens während der oben angeführten Jahre singt — Falls M. Gye intendiert von seinem Recht zu profitieren, muss er M. Mario vor Ende der Jahre 1861 und 1862 Bescheid geben — Falls M. Mario sich entscheidet, das Engagement für die Jahre 1862 und 1863 nicht zu akzeptieren und auch nicht in London oder in den Königreichen Großbritanniens während dieser Jahre singt, muss er gleichfalls M. Gye vor Ende der Jahre 1861 und 1862 Bescheid geben —

[Woodford: Art. 12 Wenn eine der Parteien eine der Klauseln dieses Engagements und Kontrakts nicht erfüllen sollte, wird der Kontrakt vom Zeitpunkt des Versäumnisses an null und nichtig.]

Autorisiert von Moniseur Mario

John Woodford

23. April 1861

8.2 Exemplarische Saisonübersichten

Tanzeinlagen und Ballette erscheinen in den folgenden Übersichten kursiv gedruckt.

Her Majesty's Theatre, Season 1841

MÄRZ	11	Gli Orzi ed i Curazi		<i>Le Diable Amoureux</i>	
	13	Gli Orzi ed i Curazi		<i>Le Diable Amoureux</i>	
	16	Gli Orzi ed i Curazi		<i>Le Diable Amoureux</i>	
	20	Tancredi		<i>Le Diable Amoureux</i>	
	23	Tancredi		<i>Le Diable Amoureux</i>	
	27	Tancredi		<i>Le Diable Amoureux</i>	
	30	Beatrice di Tenda		<i>Le Diable Amoureux</i>	
APRIL	17	Norma	<i>Divertissement</i>	Lucia di Lammermoor	
	20	Norma	<i>Divertissement</i>	Lucia di Lammermoor	
	22	I Puritani	Auswahl aus Tancredi	<i>Divertissement</i>	
	24	Norma	La Sonnambula (2. Akt)	<i>Divertissement</i>	
	27	Otello		<i>Le Diable Amoureux</i>	
	29	Otello		<i>Le Diable Amoureux</i>	
MAI	1	La Sonnambula	Anna Bolena (letzte Szene)	<i>Le Diable Amoureux</i>	
	4	Anna Bolena		<i>Le Fille de l'Exile</i>	
	6	Il Matrimonio Segreto		<i>Le Fille de l'Exile</i>	

	8	Il Matrimonio Segreto		<i>Le Fille de l'Exile</i>	
	11	Anna Bolena		<i>Le Fille de l'Exile</i>	
	13	La Straniera	Le nozze di Figaro (2. Akt) + <i>Divertissement</i>	<i>Le Lac des Fees</i>	Benefit Tamburini
	15	La Straniera		<i>Le Fille de l'Exile</i>	
	18	Norma		<i>Le Lac des Fees</i>	
	20	Don Giovanni		<i>Le Lac des Fees</i>	Benefit Lablache
	22	Don Giovanni		<i>Le Lac des Fees</i>	
	25	Don Giovanni		<i>Le Lac des Fees</i>	
	27	L'elisir d'amore		<i>Le Lac des Fees</i>	
	29	Fausta		<i>Le Lac des Fees</i>	
JUNI	1	Fausta		<i>Le Lac des Fees</i>	
	5	Lucia di Lammermoor		<i>Le Lac des Fees</i>	
	8	L'elisir d'amore		<i>Le Lac des Fees</i>	
	10	Le nozze di Figaro	Otello (letzte Szene)	<i>La Sylphide</i>	Benefit Coulon
	12	Semiramide			
	15	Semiramide		<i>La Sylphide</i>	
	17	Lucrezia Borgia	Tancredi (2. Akt)	<i>La Sylphide</i>	Benefit Mario
	19	Lucrezia Borgia		<i>La Sylphide</i>	
	22	La Sonnambula		<i>La Sylphide</i>	
	24	Roberto Devereux		<i>Le Lac des Fees</i>	
	26	Roberto Devereux		<i>Le Lac des Fees</i>	
	29	Roberto Devereux		<i>La Gitana</i>	
JULI	1	Semiramide	Lucia di Lammermoor (letzte Szene)	<i>La Gitana</i>	Benefit Grisi
	3	Lucrezia Borgia		<i>La Gitana</i>	

	6	La Cenerentola		<i>La Gitana</i>	
	8	Il Barbiere di Siviglia	Les Horaces + <i>Divertissement</i>	Gli Israelite in Egitto (2. Akt) + <i>La Gitana</i> (1. Akt)	Annual Benefit
	10	Roberto Devereux		<i>L'eleve d'amour</i>	
	13	L'elisir d'amore		<i>L'eleve d'amour</i>	
	15	I Puritani		<i>Matilde</i>	Benefit Taglioni
	17	Il Barbiere di Siviglia		<i>Matilde</i>	
	20	Anna Bolena		<i>Matilde</i>	
	22	Norma (2. Akt)	<i>L'eleve d'amour</i> + Il Turco in Italia (einaktig)	<i>La Gitana</i> (1. Akt)	Benefit Persiani
	24	Lucrezia Borgia		<i>Le Lac des Fees</i>	
	27	Il Turco in Italia	I Puritani (3. Akt)	<i>Divertissement</i>	
	29	Don Giovanni		<i>Le Lac des Fees</i>	Benefit Albert
	31	Roberto Devereux		<i>Le Lac des Fees</i>	
AUGUST	3	Roberto Devereux		<i>Le Lac des Fees</i>	
	5	Marino Faliero		<i>La Gitana</i> (1. Akt)	Benefit Loewe
	7	Roberto Devereux		<i>Le Lac des Fees</i>	
	10	Roberto Devereux		<i>Le Lac des Fees</i>	
	12	La Gazza Ladra	Lucia di Lammermoor (Szenen aus 1. Akt)	<i>La Gitana</i> (1. Akt)	Benefit Cerito
	14	Lucrezia Borgia		<i>Le Lac des Fees</i>	
	17	Norma		<i>Le Diable Amoureux</i>	

	21	La Sonnambula (2. Akt)	Marino Faliero (2. + 3. Akt) + Lucia di Lammermoor (3. Akt)	<i>Le Diable Amoureux</i>	Benefit Rubini
--	----	---------------------------	---	-------------------------------	----------------

Royal Italian Opera House Covent Garden, Season 1847

APRIL	6	Semiramide		<i>L'Odalisque</i>
	8	Semiramide		<i>L'Odalisque</i>
	10	Semiramide		<i>L'Odalisque</i>
	13	Lucia di Lammermoor		<i>L'Odalisque</i>
	15	Lucia di Lammermoor		<i>L'Odalisque</i>
	17	Semiramide		<i>L'Odalisque</i>
	20	La Sonnambula		<i>La Reine des Fees</i>
	22	Semiramide		<i>La Reine des Fees</i>
	24	L'Italiana in Algieri		<i>La Reine des Fees</i>
	27	Lucia di Lammermoor		<i>La Reine des Fees</i>
	29	I Puritani ei Cavalieri		<i>La Reine des Fees</i>
MAI	1	I Puritani ei Cavalieri		
	4	L'Italiana in Algieri		<i>La Reine des Fees</i>
	6	Semiramide		
	8	Maria di Rohan		
	11	La Sonnambula		
	13	Semiramide	L'elisir d'amore	<i>La Reine des Fees</i>
	15	Lucrezia Borgia		
	18	Lucrezia Borgia		<i>La Salamandrine</i>
	20	L'Italiana in Algieri	Lucrezia Borgia	<i>La Salamandrine</i>
	22	I Puritani ei Cavalieri		<i>La Salamandrine</i>
	25	Lucrezia Borgia		<i>La Salamandrine</i>
	27	Don Giovanni		<i>La Salamandrine</i>
	29	Don Giovanni		<i>La Salamandrine</i>
JUNI	1	Il Barbiere di Siviglia		<i>La Salamandrine</i>
	3	Don Giovanni		<i>La Salamandrine</i>
	5	Lucrezia Borgia		<i>La Reine des Fees</i>

	8	Norma		<i>La Salamandrine</i>
	10	Lucrezia Borgia	Il Barbiere di Siviglia	<i>La Reine des Fees</i>
	12	Norma		<i>Manon Lescaut</i>
	15	Il Barbiere di Siviglia		<i>Manon Lescaut</i>
	17	Il Barbiere di Siviglia	Norma	<i>Manon Lescaut</i>
	19	I due Foscari		<i>Manon Lescaut</i>
	22	I due Foscari		<i>Manon Lescaut</i>
	24	Don Giovanni		<i>Manon Lescaut</i>
	26	Lucrezia Borgia		<i>Manon Lescaut</i>
	29	Il Barbiere di Siviglia		<i>Manon Lescaut</i>
JULI	1	La Sonnambula	Norma	<i>Manon Lescaut</i>
	3	Ernani		<i>L'amour et la danse</i>
	6	Il Barbiere di Siviglia		<i>L'amour et la danse</i>
	8	Anna Bolena		<i>L'amour et la danse</i>
	10	Anna Bolena		<i>L'amour et la danse</i>
	13	Anna Bolena		
	15	Lucrezia Borgia	Szene aus Betly (Donizetti)	
	17	Semiramide		
	20	Ernani	Szene aus Betly (Donizetti)	
	22	Le nozze di Figaro		<i>La Rosiera</i>
	24	Le nozze di Figaro		<i>La Rosiera</i>
	27	Le nozze di Figaro		<i>La Rosiera</i>
	29	La gazza ladra		<i>La Rosiera</i>
	31	La gazza ladra		<i>La Rosiera</i>
AUGUST	3	Maria di Rohan		
	5	Le nozze di Figaro		<i>La Rosiera</i>
	7	Lucrezia Borgia		
	10	La gazza ladra		<i>La Rosiera</i>
	12	La donna del lago		<i>La Rosiera</i>
	14	La donna del lago		
	17	La donna del lago		

	19	Le nozze di Figaro		<i>La Rosiera</i>
	21	Semiramide		
	24	La donna del lago		<i>La Rosiera</i>
	25	Maria di Rohan	Le nozze di Figaro	<i>La Rosiera</i>

Royal Italian Opera House Covent Garden, Season 1852

MÄRZ	27	Maria di Rohan		<i>Divertissement</i>
	30	Maria di Rohan		<i>Divertissement</i>
APRIL	1	Guglielmo Tell		
	3	Guglielmo Tell		
	13	Guglielmo Tell		
	17	La Sonnambula		<i>Divertissement</i>
	20	I Martiri		
	22	I Martiri		
	24	I Martiri		
	27	I Martiri		
	29	Norma	Guglielmo Tell (2. und 3. Akt)	
MAI	1	Les Huguenots		
	4	Les Huguenots		
	6	Don Giovanni		
	8	Les Huguenots		
	11	Il Flauto Magico	I Martiri (3. und 4. Akt)	
	13	Lucia di Lammermoor		
	15	Les Huguenots		
	18	Il Flauto Magico		
	20	La Juive		
	22	La Juive		
	25	I Puritani		
	27	Norma (1. Akt)	Il Barbiere di Siviglia	
	29	I Puritani		
JUNI	1	Lucrezia Borgia	I Martiri (3. und 4. Akt)	

	3	Les Huguenots		
	5	Il Flauto Magico		
	8	Roberto il Diavolo		
	10	Lucrezia Borgia	I Martiri (3. und 4. Akt)	
	12	I Puritani		
	15	Norma (1. Akt)	L'elisir d'amore	
	17	Lucrezia Borgia	I Martiri (3. und 4. Akt)	
	19	Roberto il Diavolo		
	22	Roberto il Diavolo		
	24	Les Huguenots		
	26	Le Prophète		
	29	Le Prophète		
JULI	1	Le Prophète		
	3	L'elisir d'amore	Roberto il Diavolo (Grand Act)	
	6	Otello	Il Barbiere di Siviglia (1. Akt)	
	8	Le Prophète		
	10	Lucrezia Borgia	I Martiri (4. Akt)	
	12	Le Prophète		
	15	Faust		
	17	Faust		
	20	Faust		
	22	Les Huguenots		
	24	I Puritani		
	27	Anna Bolena		
	29	Les Huguenots		
	31	Faust		
AUGUST	2	Lucrezia Borgia	I Martiri (3. und 4. Akt)	
	5	Le Prophète		
	7	Le Prophète		
	10	Norma	Roberto il Diavolo (Grand Act)	
	12	Le Prophète		

	14	Les Huguenots		
	16	Pietro il Grande		
	19	Pietro il Grande		
	21	Pietro il Grande		
	24	Pietro il Grande		
	26	Les Huguenots		
	28	Lucrezia Borgia (1. Akt)	Ernani	
	30	Le Prophète		
	31	I Puritani		
SEPTEMBER	1	Les Huguenots		

Royal Italian Opera House Covent Garden; Season 1855

APRIL	12	Il Conte d'Ory	L'étoile du Nord	
	14	Il Conte d'Ory	L'étoile du Nord	
	17	Il Conte d'Ory	L'étoile du Nord	
	19	Fidelio		<i>Eva</i>
	21	Fidelio	L'étoile du Nord	
	24	Il Conte d'Ory		<i>Eva</i>
	26	Ernani		<i>Eva</i>
	28	Ernani		<i>Eva</i>
MAI	1	Ernani		<i>Eva</i>
	3	Fidelio	L'étoile du Nord	
	5	L'elisir d'amore		<i>Eva</i>
	8	Il Conte d'Ory		<i>Eva</i>
	10	Il Trovatore		
	12	Il Trovatore		
	15	Il Trovatore		<i>Eva</i>
	17	I Puritani		<i>Eva</i>
	19	I Puritani		<i>Eva</i>
	22	Il Trovatore		<i>Eva</i>
	24	La Favorita		<i>Eva</i>

	26	La Favorita		
	29	Norma		<i>Eva</i>
	31	Don Giovanni		
JUNI	2	Norma		<i>Eva</i>
	4	Lucrezia Borgia		<i>Eva</i>
	5	Don Giovanni		
	7	Gli Ugonotti		
	9	Il Trovatore		<i>Eva</i>
	12	Il Trovatore		<i>Eva</i>
	14	Norma	Il Barbiere di Siviglia (1. Akt)	
	16	Lucrezia Borgia		<i>Eva</i>
	18	Gli Ugonotti		
	19	Il Trovatore		
	21	Norma	Il Barbiere di Siviglia (1. Akt)	
	23	Il Trovatore	L'étoile du Nord	
	26	Norma	L'elisir d'amore (ein Akt)	
	28	Don Pasquale		<i>La Vivandiere</i>
	29	Il Trovatore	La prova d'un opera seria (eine Szene)	
JULI	3	Gli Ugonotti		
	5	Lucrezia Borgia	Il Barbiere di Siviglia (2. Akt)	
	7	Don Pasquale		<i>La Vivandiere</i>
	10	Il Conte d'Ory	Il Barbiere di Siviglia (1. Akt)	
	12	Lucrezia Borgia		<i>La Vivandiere</i>
	14	Il Barbiere di Siviglia		<i>La Vivandiere</i>
	17	La Favorita		<i>Divertissements</i>
	19	L'étoile du Nord		
	21	L'étoile du Nord		
	24	L'étoile du Nord		
	26	L'étoile du Nord		

	28	Gli Ugonotti		
	30	L'étoile du Nord		
	31	Le Prophète		
AUGUST	2	L'étoile du Nord		
	4	Le Prophète		
	6	L'étoile du Nord		
	7	Otello	L'étoile du Nord	
	9	L'étoile du Nord		
	11	L'étoile du Nord (reduced pieces)		
	27	Il Trovatore	Lucia di Lammermoor (1. Akt)	
	29	Il Barbiere di Siviglia	Szene aus Masaniello	
	31	Don Giovanni		

9 Abkürzungsverzeichnis

Add. MS	Additional Manuscripts
BF	Biblioteca Forlì
BL	British Library
BNF	Bibliothèque National de France
Gen. Ref.	General Reference Collection
HL	Houghton Library, Harvard University
HM	Her Majesty's Theatre
HU	Harvard University
KT	King's Theatre
MS MUS	Music Manuscripts
NAF	Nouvelle Acquisition Française
RIO	Royal Italian Opera House Covent Garden
ROH	Royal Opera House

10 Literaturverzeichnis

- Anonymus: *Album des königl. Schauspiels und der königl. Oper zu Berlin*, Berlin 1858.
- Anonymus: *Allgemeine Encyclopädie für Kaufleute und Fabrikanten*, 3. Aufl., Leipzig 1838.
- Anonymus: *Bibliographie de la France*, Bd. 24, Paris 1835.
- Anonymus: *Galignani's New Paris Guide*, Paris 1838.
- Anonymus: *Memoir of Miss Catherine Hayes. „The Swan of Erin“*, London 1852.
- Anonymus: *Reports of Cases in Bankruptcy*, Vol. 1, London 1834.
- Anonymus: *Supplement to the Musical Library*, London 1834.
- Anonymus: *The Annual Register or a View of the History and Politics of the Year 1840*, London 1841.
- Anonymus: *Verhandlungen der Württembergischen Kammer der Abgeordneten in den Jahren 1862 bis 64*, Bd. 1, Stuttgart 1864.
- Anonymus: *Viaggio a Londra*, Bologna 1837.
- Appolonia, Giorgio: *Carlo Guasco. Un tenore per Verdi*, Turin 2001.
- Apter, Ronnie; Herman, Mark: *The Worst Translations. Almost Any Opera in English*, in: *Translation Review* 48–49 (1995), S. 26–32.
- Ashbrook, William: *Donizetti and his Operas*, Cambridge 1982.
- Aspden, Suzanne: *The „Rival Queens“ and the Play of Identity in Handel's „Admeto“*, in: *Cambridge Opera Journal* 18/3 (2006), S. 301–331.
- Banister, Henry: *George Alexander Macfarren. His Life, Works, and Influence*, London 1891.
- Beale, Thomas Willert: *The Enterprising Impresario*, London 1867.
- Beale, Thomas Willert: *The Light of Other Days Seen Through the Wrong End of an Opera Glass*, 2 Vols., London 1890.
- Becker, Gottfried Wilhelm (Hg.): *Heinrich Heine's Sämtliche Werke*, Bd. 6/2, Philadelphia 1865.
- Becker, Heinz; Becker, Gudrun (Hgg.): *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher, 1846–1849*, Bd. 4, Berlin 1985.
- Becker, Heinz; Henze-Döhring, Sabine; Moeller, Hans (Hgg.): *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher, 1849–1852*, Bd. 5, Berlin 1999.
- Beetham, Margaret: *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine 1800–1914*, London 1996.
- Benett, Edmund Hatch; Smith, Chauncey (Hgg.): *English reports in Law and Equity*, Vol. 13, Boston 1853.

- Bianconi, Lorenzo; Pestelli, Giorgio (Hgg.): *Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil*, Bd. 4–6, deutsche Übersetzung von Claudia Rust und Paola Riesz, u.a. Laaber 1990–1992.
- Bledsoe, Robert: *Critics and Operatic Performance Practice in London during the 1830s*, in: *Victorian Review* 16/1 (1990), S. 59–70.
- Blitt, Christoph: *Inszenierte Geschichte. Die Opern Giacomo Meyerbeers*, in: *Meyerbeer-Wagner. Eine Begegnung*, hgg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Marion Linhardt und Thomas Steiert, u.a. Wien 1998, S. 29–51.
- Booth, Michael R.: *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge 1991.
- Bunn, Alfred: *The Case of Bunn versus Lind*, London 1848.
- Burden, Michael (Hg.): *London Opera Observed, 1711–1844*, Vol. 4, London 2013.
- Cagli, Bruno: *Rossini a Londra e al Theatre Italien di Parigi. Documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli*, in: *Bollettino del centro Rossiniano di studi* 1–3 (1981), S. 5–53.
- Cassinelli, B.; Maltempi, A.; Pozzoni, M.: *Rubini. L'uomo e l'artista*, 2 Vols., Calcio und Covo 1993.
- Checci, Eugenio (Hg.): *Lettere Inedite di Gaetano Donizetti*, Rom 1892.
- Choragus: *Opera in English*, in: *Music & Letters* 13 (1932), S. 1–10.
- Chorley, Henry Fothergill: *Thirty Years' Musical Recollections*, 2 Vols., London 1862.
- Clayton, Ellen Creathorne: *Queens of Song*, New York 1865.
- Cobden, Richard: *The Political Writings of Richard Cobden*, Vol. 1, London 1867.
- Coghlan, Francis: *A Guide to France*, London 1830.
- Colas, Damien: *Melody and Ornamentation*, in: *The Cambridge Companion to Rossini*, hg. von Emanuele Senici, Cambridge 2004.
- Cowgill, Rachel: *Re-Gendering the Libertine; Or the Taming of the Rake. Lucy Vestris as Don Giovanni on the Early Nineteenth-Century London Stage*, in: *Cambridge Opera Journal* 10/1 (1998), S. 45–66.
- Cox, John Edmund: *Musical Recollections of the Last Half-Century*, 2 Vols., London 1872.
- Czoernig, Karl: *Italienische Skizzen*, Zweites Bändchen, Mailand 1838.
- D'Haussez, Baron: *Great Britain in 1833*, Philadelphia 1833.
- Davies, James Q.: *'Veluti in Speculum'. The Twilight of the Castrato*, in: *Cambridge Opera Journal* 17/3 (2005), S. 271–301.
- Davis, Jim; Emeljanow, Victor: *Reflecting the Audience. London Theatregoing 1840–1880*, Iowa City 2001.
- De las Mercedes Santa Cruz y Montalvo Merlin, María: *Memoirs of Madame Malibran*, Vol. 2, London 1840.
- Dideriksen, Gabriella; Ringel, Matthew: *Frederick Gye and 'The Dreadful Business of Opera Management'*, in: *19th-Century Music* 19 (1995), S. 3–30.
- Dideriksen, Gabriella: *Repertory and Rivalry. Opera at the Second Covent Garden Theatre, 1830 to 1856*, London 1997.

- Ebers, John: *Seven Years of the King's Theatre*, London 1828.
- Edwards, Henry Sutherland: *History of the Opera from its Origin in Italy to the Present Time*, Vol. 2, London 1862.
- Edwards, Henry Sutherland: *Rossini and His School*, 2. Aufl., London 1888 (The Great Musicians).
- Edwards, Henry Sutherland: *The Prima Donna. Her History and Surroundings from the Seventeenth to the Nineteenth Century*, Vol. 2, London 1888.
- Faucher, Julius: *Vergleichende Culturbilder aus den vier europäischen Millionenstädten Berlin, Wien, Paris, London*, Hannover 1877.
- Fenner, Theodore: *Opera in London. Views of the Press 1785–1830*, Carbondale 1994.
- Fuhrmann, Christina: *Foreign Opera at the London Playhouses. From Mozart to Bellini*, Cambridge 2015 (Cambridge Studies in Opera).
- Gautier, Théophile: *Caprices et Zigzags*, Paris 1856.
- Gehrmann, Hermann: *Carl Maria von Weber*, Berlin 1899.
- Gerhard, Anselm: *Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.
- Gex, John P.; Smale, John: *Reports of Cases Adjudged in the High Court of Chancery*, Vol. 5, London 1853.
- Godfrey Pearse, Cecilia Maria: *The Romance of a Great Singer. A Memoir of Mario*, London 1910.
- Gossett, Philip: *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, u.a. Chicago 2006.
- Gossett, Philip: *Review of Rossini's 'The Siege of Corinth'*, in: *Musical Quarterly* 61 (1975), S. 626–628.
- Grant, James: *The Great Metropolis*, Vol. 1, New York 1837.
- Gruneisen, Charles Lewis: *The Opera and the Press*, London 1869.
- Hall-Witt, Jennifer: *Fashionable Acts. Opera and Elite Culture in London 1780–1880*, Dartmouth 2007 (Becoming Modern: New Nineteenth Century Studies).
- Hanslick, Eduard: *Das niederrheinische Musikfest III, 23.6.1855*, in: *Sämtliche Schriften. Aufsätze und Rezensionen 1855–1856*, Bd. 1/3, hg. von Dietmar Strauss, u.a. Wien 1995, S. 81–84.
- Hanslick, Eduard: *Musikalisches aus London IV. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, hg. von Dietmar Strauss, Bd. 1/6, u.a. Wien 2008, S. 116–121.
- Hanslick, Eduard: *Musikalisches aus London V. Die Oper*, in: *Eduard Hanslick. Sämtliche Schriften*, hg. von Dietmar Strauss, Bd. 1/6, u.a. Wien 2008, S. 122–128.
- Harter, Jim: *World Railways of the Nineteenth Century. A Pictorial History in Victorian Engravings*, Baltimore 2005.
- Heine, Heinrich: *Heinrich Heine Briefe 1842–1849*, Bd. 22, Säkularausgabe, Leipzig 1972.
- Henze-Döhring, Sabine: *Rossini's Opern in Paris unter gattungsgeschichtlichen Aspekten*,

- in: *Rossini in Paris*, hgg. von Bernd-Rüdiger Kern und Reto Müller, Tagungsband, Leipzig 2002 (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft 4), S. 83–96.
- Hervey, Charles: *The Theatres of Paris*, u.a. Paris 1847.
- Hevia, Martín: *Reasonableness and Responsibility. A Theory of Contract Law*, u.a. Dordrecht und New York 2012 (Law and Philosophy Library 101).
- Hiller, Ferdinand: *Die Musik und das Publikum. Vortrag gehalten zu Gunsten der Veteranen in Köln*, Köln 1864.
- Hogarth, George: *Memoirs of the Musical Drama*, Vol. 2, London 1838.
- Holland, Henry Scott; Rockstro, William Smyth: *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt. Her Early Art-Life and Dramatic Career 1830–1851*, 2 Vols., London 1891.
- Howard, Patricia: *The Modern Castrato. Gaetano Guadagni and the Coming of a New Operatic Age*, Oxford 2014.
- Huckenpahler, Victoria: *Confessions of an Opera Director. Chapters from the Mémoires of Dr. Louis Véron, Part II*, in: *Dance Chronicle* 7/2 (1984), S. 198–228.
- Hullah, John: *Glucks „Iphigenia in Tauris“*, in: *The Fortnightly Review* 5 (1866), S. 212–220.
- Hume, Robert D.; Dideriksen, Gabriella; Milhous, Judith; Price, Curtis: *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, 2 Bde., Oxford 1995–2001.
- Hume, Robert D.; Milhous, Judith; Price, Curtis: *The Impresario's Ten Commandments. Continental Recruitment for Italian Opera in London 1763–1764*, London 1992 (Royal Music Association Monographs 6).
- Hume, Robert; Jacobs, Arthur: *Art. London*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Vol. 3, hg. von Stanley Sadie, u.a. London 1992, S. 2–41.
- Jäger, August: *Der Deutsche in London. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Flüchtlinge unserer Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1839.
- Jähns, Friedrich Wilhelm: *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871.
- Kelly, Michael: *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane*, 2 Vols., London 1826.
- Kindermann, Heinz: *Grillparzer und das Welttheater*, in: *Grillparzer-Feier der Akademie 1972. Politik Gesellschaft, Theater, Weltwirkung*, Wien 1972 (Sitzungsberichte 280), S. 69–112.
- Knighton, Dorothea: *Memoirs of Sir William Knighton*, Philadelphia 1838.
- Kutsch, Karl-Josef; Riemens, Leo (Hgg.): *Großes Sängerlexikon*, Bern 1993.
- Lablache Cheer, Clarissa: *The Great Lablache. Nineteenth Century Operatic Superstar*, Bloomington 2009.
- Langley, Leanne: ‚Our Thing Called Opera‘. *Some Covent Garden Productions of the 1820s through Contemporary Eyes*, in: *The Musical Times* 123 (1982), S. 836–838.
- Lawton, David; Rosen, David: *Verdi's Non-Definitive Revisions. The Early Operas*, in: *Atti del III° Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Mailand 1974, S. 189–237.

- Legge, Robin Humphrey; Hansell, W. E.: *Annals of the Norfolk & Norwich Triennial Musical Festivals 1824–1893*, London 1896.
- Letellier, Robert Ignatius (Hg.): *The Diaries of Giacomo Meyerbeer 1857–1864. The Last Years*, Vol. 4, u.a. Madison 2004.
- Lewis, Enoch: *The Arithmetical Expositor*, Part 1, 2. Aufl., Philadelphia 1829.
- Lumley, Benjamin: *Reminiscences of the Opera*, London 1864.
- Lumley, Benjamin: *The Earl of Dudley, Mr. Lumley and Her Majesty's Theatre. A Narrative of Facts*, London 1863.
- Macfarren, George Alexander: *The Italian Language. Its Evil Influence upon Music*, in: *The Musical Times and Singing Class Circular* 14 (1869), S. 7–10.
- Mapleson, James Henry: *The Mapleson Memoirs 1848–1888*, 2 Vols., London 1888.
- Marek, Dan H.: *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors. History and Technique*, Plymouth 2013.
- Marvel, Sedgley: *The Opera. Views before and Peeps behind the Curtain*, London 1847.
- Marvin, Roberta Montemorra: *Idealizing the Prima Donna in Mid-Victorian London*, in: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, hgg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2012, S. 21–41.
- Marvin, Roberta Montemorra: *The Censorship of Verdi's Operas in Victorian London*, in: *Music and Letters* 82 (2001), S. 582–610.
- Marvin, Roberta Montemorra: *Verdian Opera Burlesqued. A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture*, in: *Cambridge Opera Journal* 15/1 (2003), S. 33–66.
- Mount Edgumbe, Richard Earl of: *Musical Reminiscences of an Old Amateur chiefly respecting the Italian Opera in England for fifty years from 1773 to 1823*, 2. Aufl., London 1827.
- Müller, Sven Oliver; Ther, Philipp (Hgg.): *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, u.a. Wien 2010.
- Müller, Sven Oliver: *Distinktion, Demonstration und Disziplinierung. Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37/2 (2006), S. 167–187.
- Müller, Sven Oliver: *Saalschlachten. Ausschreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, hgg. von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle, München 2008, S. 160–176.
- Nalbach, Daniel: *The King's Theatre 1704–1867. London's First Italian Opera House*, London 1972.
- Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.
- Parker, Roger (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*, deutsche Übersetzung von Ute Becker, Dieter Fuchs und Dorothee Göbel, Stuttgart 1998.
- Phipson, Thomas Lamb: *Bellini and the Opera of La Sonnambula*, London 1880.

- Planché, James Robinson: *The Recollections and Reflections of J. R. Planché*, Vol. 1, London 1872.
- Poriss, Hilary: ‚*To the ear of the amateur*‘. *Performing ottocento opera piecemeal*, in: *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, hgg. von Roberta Montemorra Marvin und Hilary Poriss, S. 111–131.
- Poriss, Hilary: *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford 2009 (AMS Studies in Music).
- Poriss, Hilary: *Prima Donnas and the Performance of Altruism*, in: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, hgg. von Rachel Cowgill und Hilary Poriss, Oxford 2012, S. 42–60.
- Prentice, Archibald: *History of the Anti-corn-Law League*, Vol. 2, London 1853.
- Preston, Katherine K.: *Opera on the Road. Travelling Opera Troupes in the United States 1825–60*, Illinois 2001.
- Price, Curtis; Milhous, Judith; Hume, Robert D.: *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Oxford 1995.
- Quicherat, Louis: *Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris 1867.
- Reeves, Sims: *Sims Reeves. His Life and Recollections*, London 1888.
- Remo, Félix: *Music in the Land of Fogs*, englische Übersetzung von A. J. Robertson, London 1887.
- Ringel, Matthew: *Opera in ‚The Donizettian Dark Ages‘. Management, Competition and Artistic Policy in London, 1861–70*, Dissertation, London 1996.
- Romani, Luigi: *Teatro alla Scala. Cronologica di tutti gli spettacoli*, Milano 1862.
- Rosenthal, Harold: *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London 1958.
- Rosselli, John: *Singers of Italian Opera. The History of a Profession*, Cambridge 1995.
- Rosselli, John: *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the Impresario*, Cambridge 1984.
- Roth, K. de: *Richard Cobden. Ein Meister der Staatswirtschaft und Muster politischer Redlichkeit, in Leben und Leistungen ein nachahmungswürdiges Vorbild*, Coburg 1867.
- Russell, William Clark: *Representative Actors. A Collection of Criticisms, Anecdotes, Personal Descriptions, etc., etc.*, London 1869.
- Rutherford, Susan: ‚*Bel canto*‘ and Cultural Exchange. *Italian Vocal Techniques in London 1790–1825*, in: *Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche*, hgg. von Roland Pfeiffer und Christoph Flamm, u.a. Kassel 2013 (Analecta musicologica 50) S. 133–146.
- Rutherford, Susan: ‚*La cantante delle passioni*‘. *Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, in: *Cambridge Opera Journal* 19/2 (2007), S. 107–138.
- Rutherford, Susan: *The Prima Donna and Opera 1815–1930*, Cambridge 2006.
- Santley, Charles: *Student and Singer. The Reminiscences of Charles Santley*, u.a. New York 1892.

- Schebest, Agnese: *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart 1857.
- Scherer, Frederic M.: *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton 2004.
- Schonberg, Harold C.: *The Lives of the Great Composers*, u.a. New York 1997.
- Schuster, Armin: *Die italienischen Opern Meyerbeers. ‚Il crociato in Egitto‘*, Marburg 2003.
- Searle, Geoffrey Russell: *Morality and the Market in Victorian Britain*, Oxford 1998.
- Stauss, Sebastian: *Wagner und Belcanto*, in: *Wagner und Italien*, hgg. von Udo Bermbach, Dieter Borchmeyer, Hermann Danuser, u.a. Würzburg 2010, S. 81–98.
- Stier, Melanie: *Pauline Viardot-Garcia in Großbritannien und Irland. Formen kulturellen Handelns*, u.a. Hildesheim 2012 (Viardot-Garcia-Studien 3).
- Taylor, George: *Players and Performers in the Victorian Theatre*, Manchester 1993.
- Ther, Philipp: *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa*, u.a. Wien 2006.
- Vacano, Emile Mario: *Die Coulissenwelt ohne Lampenlicht. Theater Plaudereien*, Bd. 1, zweiter unveränderter Abdruck, Berlin 1860.
- Veritas [pseud.]: *Opera House. A review of this theatre*, London 1820.
- Von Olenhusen, Albrecht Götz: *Die „Casta Diva“ und der „König des Humbugs“ (Jenny Lind und P. T. Barnum). Zum Vertragsrecht und Vertragsbruch von Sängerinnen im 19. Jahrhundert in Europa und den USA*, in: *Archiv für Urheber- und Medienrecht 2* (2014), S. 435–513.
- Walter, Michael: *„Die Oper ist ein Irrenhaus“*. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, u.a. Stuttgart 1997.
- Weber, William: *Music and the Middle-Class. The Social Structure of Concert Life in London and Vienna between 1830 and 1848*, 2. Aufl., London 2004 (Music in 19th-Century Britain).
- Wendeborn, Friedrich August: *Der Zustand des Staats, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Grosbritannien gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, vierter Teil, Berlin 1788.
- Werr, Sebastian: *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2002.
- White, Kimberly: *The Cantatrice and the Profession of Singing at the Paris Opéra and Opéra Comique, 1830–1848*, Dissertation, Montréal 2012.
- Willis, Nathaniel Parker: *Memoranda of the life of Jenny Lind*, Philadelphia 1851.
- Wintzigerode, Eberhard von: *Angelica Catalani-Valabregue. Eine biographische Skizze*, Kassel 1825.
- Wolzogen, Alfred Freiherr von: *Theater und Musik. Historisch-kritische Studien*, Breslau 1860.
- Woodfield, Ian: *Opera and Drama in Eighteenth-Century London. The King's Theatre, Garrick and the Business of Performance*, Cambridge 2001 (Cambridge Studies in Opera).
- Woyke, Saskia: *Faustina Bordonni. Biographie – Vokalprofil – Rezeption*, Frankfurt 2010.

Wurzbach, Constantin: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 60 Bände, Wien, 1856–91.

Zechner, Ingeborg: „... and the English buy it“. *Londons Opernwesen am Beispiel von Benjamin Lumley und Her Majesty's Theatre*, Masterarbeit, Saarbrücken 2013.

Periodika

Allgemeine Augsburger Zeitung

Allgemeine Musikalische Zeitung

Allgemeine Wiener Musikzeitung

Allgemeiner musikalischer Anzeiger

Ausland. Eine Wochenschrift für Kunde des geistigen und sittlichen Lebens der Völker

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung

Berliner Musikzeitung

Blackwood's Lady's Magazine

Court Magazine and Monthly Critic and Lady's Magazine

Deutsches Museum

Didaskalia

Dwight's Journal of Music

Glissons, n'appuyons pas. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Varietà, Mode e Teatri

La Belle Assemblée

London Society

Morgenblatt für gebildete Stände

Münchener Punsch

Neue Berliner Musikzeitung

Neue Zeitschrift für Musik

New Monthly Magazine

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler

Oesterreichischer Beobachter

Oxberry's Dramatic Biography and Histrionic Anecdotes

Punch

Revue de Paris

Revue et gazette musicale

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler

Süddeutsche Musik-Zeitung

The Athenaeum

The Dublin University Magazine

The Examiner

The Harmonicon
The Illustrated London News
The Jurist
The Lady's Companion and Monthly Magazine
The Literary Gazette
The London Magazine
The Monthly Magazine and Literary Journal
The Musical World
The New Monthly Magazine
The Oriental Herald and Journal
The Quaterly Musical Magazine and Review
The Spectator
The Theatrical Inquisitor and Monthly Mirror
Zeitung für die elegante Welt

Archivalien

- Auber, François Daniel Esprit: *L'enfant prodigue*, Klavierauszug, HM [BL, MS Mus 1715 2/2].
- Blanko-Vertrag von Frederick Gye, o. J. [HL, TS 319.99].
- Brief von Mainvielle an William Ayrton, 4. Dezember 1816 [BL, Add MS 52336: 1816-after 1831 f.14-17b].
- Briefwechsel zwischen Pierre François Laporte und William Ayrton, 26. Januar 1828 [BL, Add MS 52336 f. 58].
- Cara, tu dici il vero*, Klavierauszug, London 1832 [HL, M1 508. G58 P7 1832].
- Costa, Michael: *Scena ed Aria con Coro per Signora Grisi*, 1834 [BL, Add MS 32383 ff.1-29].
- Donizetti, Gaetano: *La figlia del reggimento*, Aufführungspartitur, HM 1847 [BL, MS.Mus 1715/14].
- Donizetti, Gaetano: *Maria di Rohan*, Libretto HM, London 1852 [BL, Gen. Ref. Northcott 75].
- Donizetti, Gaetano: *Maria di Rohan*, Libretto RIO, London 1853 [BL, Gen. Ref. Northcott 74].
- Engagement zwischen Robert und Laporte, 4. April 1838 [BNF, FRBNF39814278].
- Gnecco, Francesco: *La prova d'un opera seria*, Libretto Teatro Via della Pergola, Florenz 1812 [HL, GEN *IC7.A100.B750 v.89].
- Guglielmi, Pietro Carlo: *Oh guardate che figura*, Klavierauszug, London 1831 [HL, M1 508. G945 P7 1831].

- Nini, Alessandro *Virginia*, Klavierauszug, u.a. Mailand, Paris, Leipzig, o. J. [HU, MUS HD Mus 750.7.620].
- Pacini, Giovanni: *La sposa fedele*, Libretto Teatro Carignano, Turin 1820 [HL, GEN TS 8637.500 1820].
- Rossini, Gioachino: *Semiramide*, Libretto, London 1843 [BL, Gen. Ref. Northcott 216]. Saisonankündigungen HM 1841 [HL, GEN TS 319.24].
- Vertrag zwischen Benjamin Lumley und Luisa Taglioni, 1845 [HL, b*2008TW-694 (2)].
- Vertrag zwischen Charles Gruneisen und Pauline Viardot-García, 14. September 1847 [BNF, NAF 16278 f. 3].
- Vertrag zwischen Charles Gruneisen und Pauline Viardot-García, 15. September 1847 [BNF, NAF 16278 ff. 4–5].
- Vertrag zwischen Edward Delafield und Pauline Viardot-García, 11. Dezember 1848 [BNF, NAF 16278 ff. 6–7].
- Vertrag zwischen Frederick Beale und Pauline Viardot-García, 30. Juli 1849 [BNF, NAF 16278 f. 10].
- Vertrag zwischen Frederick Gye und Pauline Viardot-García, 15. März 1854 [BNF, NAF 16278 f. 17].
- Vertrag zwischen Frederick Gye und Pauline Viardot-García, 15. November 1849 [BNF, NAF 16278 ff. 11–12].
- Vertrag zwischen Frederick Gye und Pauline Viardot-García, 19. März 1855 [BNF, NAF 16278 ff. 18–19].
- Vertrag zwischen Frederick Gye und Pauline Viardot-García, 28. Februar 1851 [BNF, NAF 16278 ff. 13–14].
- Vertrag zwischen Pierre François Laporte und Antonio Tamburini, 4. April 1833 [BF, Carte Romagna busta 638-73a-d].
- Vertrag zwischen Pierre François Laporte und Giulia Grisi, 4. April 1833 [HL, TS 319.99.1].
- Vertragsrevision zwischen Frederick Beale und Pauline Viardot-García, 10. Juli 1849 [BNF, NAF 16278 ff. 8–9].
- Vertragsrevision zwischen Frederick Gye und Pauline Viardot-García, 27. Februar 1852 [BNF, NAF 16278 f. 16].
- Weber, Carl Maria von: *Oberon*, Libretto HM, London 1863 [HL, 98TW-6.1 (693)].

Libretti

- Auber, Daniel François Esprit: *Il prodigo*, Libretto HM, London 1851.
- Balfe, Michael William: *La Zingara*, Libretto, Bologna 1854.
- Donizetti, Gaetano: *Poliuto*, Libretto Teatro Regio, Turin 1849.

- Donizetti, Gaetano: *L'ajo nell'imbarazzo*, Libretto Teatro Milano, Mailand 1826.
- Donizetti, Gaetano: *Maria di Rohan*, Libretto, Neapel 1857.
- Donizetti, Gaetano: *Maria di Rudenz*, Libretto Teatro Carignano, Turin 1841.
- Donizetti, Gaetano: *Maria di Rudenz*, Libretto, Siena 1860.
- Donizetti, Gaetano: *Poliuto*, Libretto Teatro Regio, Turin 1849.
- Gnecco, Francesco: *La prova d'un opera seria*, Libretto Teatro Canobbiana, Mailand 1837.
- Martini, Vincenzo: *La capricciosa corretta*, Libretto Teatro San Samuele, Venedig 1819.
- Meyerbeer, Giacomo: *Le Prophète*, Libretto RIO, London 1849.
- Nicolini, Giuseppe: *Malek-Adel*, Libretto Teatro Carcano, Mailand 1830–1831.
- Nini, Alessandro: *Virginia*, Libretto, Mailand, o. J.
- Pacini, Giovanni: *Amazilia*, Libretto, Neapel 1825.
- Rossini, Gioachino: *L'assedio di Corinto*, Libretto, Florenz 1828.
- Rossini, Gioachino: *L'assedio di Corinto*, Libretto, Florenz 1830.
- Rossini, Gioachino: *L'assedio di Corinto*, Libretto, Turin 1840.
- Weber, Carl Maria von: *Oberon*, Libretto Kärntnertortheater, Wien 1824.

Musikalien

- Donizetti, Gaetano: *La figlia del reggimento*, Klavierauszug, Rom 2000.
- Donizetti, Gaetano: *Maria di Rohan*, Klavierauszug, Mailand 1870.
- Rossini, Gioachino: *L'assedio di Corinto*, Klavierauszug, New York 1980.
- Weber, Carl Maria von: *Oberon*, handschriftl. Dirigierpartitur HM, London 1860 [online verfügbar: <https://archive.org/details/oberonromanticop1webe/27.06.2016>].
- Weber, Carl Maria von: *Oberon*, Klavierauszug, Leipzig 1871.

Personenregister

- Albertazzi, Emma: 87–88.
Alboni, Marietta: 56–57, 176, 240, 265–267.
Arditi, Luigi: 35, 235.
Ayrton, William: 102–103, 120, 254.
- Bacher, Josef: 172, 176–178.
Balfé, Michael William: 235, 243–245.
Barbaja, Domenico: 142.
Beale, Frederick: 30, 58, 181–182, 184, 186, 191, 195, 218–219, 221.
Beer, Amalia: 177.
Belart, Buonaventura: 262–265.
Belletti, Giovanni Battista: 56.
Belloc, Terese Giorgi: 107.
Benedict, Julius: 78, 256, 259, 266.
Benelli, Giovanni Battista: 104, 117, 121, 130–131.
Bertrand, Ida: 303.
Birch-Pfeiffer, Charlotte: 160.
Bishop, Henry: 23.
Braham, John: 262.
Brandus, Louis: 197–198, 240–241.
Bunn, Alfred: 156–172, 178–179.
- Calzolari, Enrico: 236, 306–308.
Camporese, Violante: 26, 49, 102, 104.
Caradori, Maria: 26, 46, 48–49.
Castellan, Jeanne Anaïs: 202, 204, 303.
Catalani, Angelica: 19, 24, 101, 112–119, 126, 237, 291–292.
Cerito, Fanny: 28.
Chorley, Henry Fothergill: 79, 85, 89, 90, 97, 100, 205, 295–296, 306, 310.
Cobden, Richard: 59–61.
Coletti, Filippo: 50, 56, 241, 244, 249, 252.
Costa, Michael: 30–31, 51, 157, 182, 197–198, 235, 239, 269, 292, 295–296, 298–302.
Cruvelli [Crüwell], Sofia [Sophie]: 56, 79, 87, 176.
Csillag, Rosa: 216.
- Curioni, Alberico: 48.
De Murska, Ilma: 35.
Delafield, Edward: 181–182, 191, 203–204.
Donzelli, Domenico: 278.
Duprez, Gilbert-Louis: 142, 306.
- Ebers, John: 21–22, 25–27, 47–48, 101, 103–105, 108, 112, 115–132, 189, 220.
Ellsler, Fanny: 28.
Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg: 249.
Everardi, Camille: 265.
- Fanti, Clementina: 293.
Favanti, Rita: 87–91, 95, 99.
Ferlotti, Raffaele: 303, 311–315.
Ferranti, Pietro: 236.
Fiorentini, Claudia: 176, 303.
Fodor-Mainvielle, Joséphine: 102–103, 109, 293.
Frezzolini, Erminia: 281.
Fritzsche, Antonia: 88.
- García, Manuel: 83, 120, 184.
Gardoni, Italo: 94, 236, 241, 252.
Giannone, Pietro: 243.
Giuglini, Antonio: 36, 231.
Gould, Francis: 24.
Graziani, Francesco: 210.
Grisi, Giuditta: 293–294.
Grisi, Giulia: 28, 30, 51, 56–57, 67, 78, 132–134, 136, 142–153, 173, 182, 194, 202, 204, 210, 216, 219, 224, 226, 229–233, 241, 269, 272, 277–279, 281–282, 288, 290, 291, 292–293, 295–297, 299–302.
Gruneisen, Charles: 30–31, 35, 57–58, 186, 193.
Guasco, Carlo: 305.
Guerrabella, Ginevra: 302.
Gye, Frederick: 16–17, 20, 31–37, 58–59, 62, 140, 156, 166, 170–172, 176–180, 182–184, 190, 192, 201, 203–212, 215–19, 221–234, 240–241, 317, 319.

- Hanslick, Eduard: 10, 36, 61, 65, 69, 235.
 Harrison, William: 98, 264.
 Hayes, Catherine: 83–87, 95, 99–100, 195.
 Heine, Heinrich: 168–169, 210.
- Ivanoff, Nicola: 290.
- Kean, Charles: 11.
 Kellogg, Clara Louise: 98.
 Kelly, Michael: 102.
- De la Grange, Anna: 281.
 Lablache, Luigi: 28, 30, 44, 56–57, 91, 135–136, 146, 161, 272, 279–283, 287, 289, 307.
 Lacy, Angelica: 302.
 Laporte, Pierre François: 27–29, 46, 52–53, 55–56, 132–160, 166, 180–181, 184, 212–213, 234, 290.
 Lind, Jenny: 9–10, 30–32, 56–57, 76, 78–80, 156–175, 178–182, 185–186, 188, 190, 204, 229, 231, 236.
 Lucca, Pauline: 36.
 Lumley, Benjamin: 20, 29–35, 53, 58–60, 79, 86, 88–90, 93–94, 105, 123, 139–140, 144, 150, 154–157, 159, 161–166, 169–181, 183, 185–186, 204, 206–207, 214, 222, 234, 240–243, 303, 311, 314.
- Macfarren, George Alexander: 81–82, 85, 96–97, 100.
 Macready, William Charles: 11.
 Maggioni, Manfredo: 243, 313.
 Malibran, Maria: 28, 78, 143, 149, 152, 167, 278.
 Mapleson, James Henry: 34–37, 220, 222–223, 230–233, 255.
 Marchesi, Mathilde: 87–88.
 Marini, Ignazio: 56, 195.
 Mario: 28–30, 36, 51, 67, 77–78, 91, 146, 183, 195, 199, 201–202, 210, 216–233, 305.
 Massol, Jean-Etienne August: 199, 236, 241–242, 252.
 Mazzucato, Alberto: 92.
 Mei, Luigi: 195.
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix: 161.
- Meyerbeer, Giacomo: 105, 158, 161–162, 177, 196–199, 240.
 Mongini, Pietro: 36, 265.
- Neri-Baraldi, Pietro: 303.
 Nilsson, Christine: 35, 83, 219.
 Nourrit, Adolphe: 114.
- Pardini, Giuseppe: 236.
 Pasta, Giuditta: 12, 19, 26, 76, 89, 106, 109, 118, 119–131, 143, 174, 189, 229, 237, 270–271, 276–277, 280, 282, 287–288.
 Patti, Adelina: 36, 216, 219.
 Penco, Rosina: 216.
 Persiani, Fanny: 28, 146.
 Persiani, Giuseppe: 58, 181–182.
 Planché, James Robinson: 256–257, 259, 262, 266.
 Polonini, Eutimio: 195.
 Poultier, Placide: 236.
 Pyne, Louisa: 95–99, 264.
- Reeves, Sims: 86, 91–95, 99–100, 263–264, 267.
 Robert, Edouard: 134–136, 142.
 Ronconi, Felice: 83.
 Ronconi, Giorgio: 132, 144, 303, 309, 310–311, 313–315.
 Ronzi di Begnis, Giuseppina: 48–49, 166, 291.
 Rossini-Colbran, Isabella: 117.
 Rovere, Agostino: 56.
 Rubini, Giovanni Battista: 28, 51, 88, 91, 146, 272, 278, 290, 301, 305–306, 312.
- Santley, Charles: 91, 267.
 Sapio, Antonio: 83.
 Schebest, Agnese: 114.
 Schwartz, Therese: 56.
 Sedlatzek, Marie: 265.
 Seguin, Theresa: 303.
 Siddons, Sarah: 11.
 Smart, George: 95.
 Smith, E. T.: 34–35, 230, 264–266.
 Sontag, Henriette: 79, 96–97, 137, 204, 241, 249, 252.

- Spoehr, Louis: 237.
Staudigl, Josef: 161–162.
Steffanoni, Bina: 56.
- Tagliafico, Joseph Dieudonne: 195.
Taglioni, Louisa: 20.
Tamberlik, Enrico: 36, 210, 216, 221, 303,
305–307, 315.
Tamburini, Antonio: 29–30, 50–53, 57, 125,
132–139, 141–149, 151–154, 183, 290, 301, 310.
Taylor, William: 24–25.
Tiberini, Mario: 216, 218, 221.
Tierjens, Therese: 35–36, 79, 98, 22, 230, 232,
257, 265, 266–267.
Tosi, Adelaide: 142.
- Ugalde, Delphine: 241–242, 247, 249, 252.
Ungher [Unger], Carolina [Caroline]: 276, 288.
- Valabrègue, Paul: 112–113.
Vaneri, Pauline: 264–265.
Velluti, Giovanni Battista: 26–27, 106–108,
121–122, 127.
Verdi, Giuseppe: 311.
Viardot-García, Pauline: 173, 183–217, 222, 224,
230, 283.
Viardot, Louis: 184, 186, 194, 199, 208.
- Wagner, Albert: 172, 177–178, 180.
Wagner, Johanna: 80, 141, 166, 170–180, 207,
224
Waters, Edmund: 25, 101–104, 106, 109–110, 132
Webster, Arthur: 182, 191.
Woodford, John: 223, 224, 227, 229, 232–233
- Zerr, Anna: 97.

Die italienischen Opernbühnen Londons fungierten im 19. Jahrhundert als wichtigster Markt der internationalen Opernwelt. Die tragenden Säulen dieses Systems bildeten internationale Sängerstars. Das Buch analysiert im Zeitraum von 1806 bis 1867 Aspekte des Sängerlebens der englischen Hauptstadt. Faktoren wie der Zusammensetzung des Londoner Opernpublikums, der Gestaltung von Sängerverträgen und der gängigen Adaptionen- und Einlagearienpraxis kommt ein besonderes Augenmerk zu.



BÖHLAU VERLAG WIEN
ISBN 978-3-205-20143-4