

# ROSSINI IN WILDBAD

*Belcanto Opera Festival*



*Pietro Generali* ADELINA  
*mit einem Prolog von Gioachino Rossini*

Königliches Kurtheater  
16. und 24. Juli 2010

**Prolog**

**ROSSINI EROBERT DIE OPER**

*Auszüge aus Gioachino Rossinis frühen Opern*

***Pietro Generali* ADELINA**

*Melodramma sentimentale von Gaetano Rossi*

Uraufführung: Venedig, Teatro San Moisè, 15. September 1810

Pause nach dem Prolog

# ROSSINI EROBERT DIE OPER

## **L'equivoco stravagante**

(Uraufführung, Bologna, Teatro del Corso, 26. Oktober 1811)

*Ouvertüre\**

## **La cambiale di matrimonio**

(Uraufführung, Venedig, Teatro San Moisè, 3. November 1810)

*Introduktion*

## **L'inganno felice**

(Uraufführung, Venedig, Teatro San Moisè, 8. Januar 1812)

*Arie der Isabella* (Alternative Fassung für Madalena Cera)\*

*Terzetto (Quel sembiante)*

1. Szene: Rossini als Schüler in Bologna

<b>Rossini</b>	Ugo Rabec
<b>Geografie-Lehrer</b>	Marco Filippo Romano
<b>Erste Schülerin</b>	Silvia Beltrami
<b>Zweite Schülerin</b>	Isabel Rodríguez García

2. Szene: Rossini als Komponist am Teatro San Moisè in Venedig

<b>Rossini</b>	Bernhard Hansky
<b>Tenor</b>	Gustavo Quaresma Ramos
<b>Sopranistin</b>	Isabel Rodríguez García

<b>Musikalische Zusammenstellung</b>	Reto Müller
<b>Szenische Einrichtung</b>	Roman Bonitz

\* Aufführungsmaterial der Deutschen Rossini Gesellschaft,  
hrsg. von Stefano Piana

# ADELINA

**Adelina**

*Varner, ihr Vater*

*Simone, Nachbar und Lehrer*

*Carlotta, Adelinas Schwester*

*Erneville, Adelinas Geliebter*

*Firmino, sein Freund*

**Jacopo**

Dusica Bijelic

Gabriele Nani

Elier Muñoz

Silvia Beltrami

Gustavo Quaresma Ramos

Ugo Rabec

Patrick Schneider

**Musikalische Leitung**

**Regie**

**Bühne**

**Kostüme**

**Licht**

**Orchester Virtuosi Brunensis**

**Rezitativbegleitung**

Giovanni Battista Rigon

Kay Link

Anton Lukas

Claudia Möbius

Kai Luczak

Karel Mitas (Leitung)

Eliseo Castrignanò

**Musikalische Assistenz  
und Korrepetitor**

Eliseo Castrignanò

**Regieassistenz  
und Abendspielleitung**

Roman Bonitz

**Bühnenassistenz**

Silvia Dello Joio  
Verena Wilhelm

**Kostümassistenz**

Gesa Lüthje  
Ute Packeiser

**Maske**

Ulrike Lehmann-Ort

**Beleuchtung**

Michael Feichtmeier  
Peter Gürtler

**Technik**

Moussé Dior Thiam  
Gerhard Lorenz

**Requisite**

Nina Lunau

**Übertitel**

Reto Müller

**Lichtinspizienz**

Roman Bonitz

Die Aufführung wird vom Deutschlandradio Kultur  
am 24.7. abends live (zeitversetzt) übertragen.

**Deutschlandradio Kultur**



# HANDLUNG

In einer Kleinstadt in der Nähe von Zürich lebt der angesehene Bürger Varner mit seinen beiden Töchtern Adelina und Carlotta. Im Haus nebenan wohnt Simone, Pädagoge und ehemaliger Lehrer Adelinas, welche heute nach einem längerem Aufenthalt bei einem Zürcher Onkel zurückerwartet wird.

Adelina nähert sich dem väterlichen Haus mit gemischten Gefühlen - teils von Erinnerungen gerührt, teils ängstlich, weil sie dem Vater eine gewichtige Mitteilung zu machen hat. Als sie auf Simone trifft, bittet sie den Lehrer und Freund um seine Hilfe und überreicht ihm einen Brief, der ihr Geheimnis enthält: die Schilderung einer Frau, die unverheiratet schwanger geworden, vom Vater des Kindes sitzen gelassen wurde und während ihres Aufenthalts in der Stadt ein Kind geboren hat. Simone hat eine Idee: Ohne den Absender zu nennen, übergibt er den Brief an Varner. Nervös verfolgt Adelina aus einem Versteck die Szene. Der Plan des Nachbarn, mit Hilfe des Briefes Varners Mitleid zu erregen, geht jedoch nicht auf. Zunächst zwar offensichtlich bewegt, verurteilt dieser schließlich die Tat der Unbekannten scharf. Als er nachdrücklich nach dem Namen der Frau fragt, tritt Adelina hervor und gibt sich als Verfasserin des Briefes zu erkennen. Es kommt zum Bruch zwischen Vater und Tochter; nur mit Mühe kann Simone den cholерischen Varner von Gewalttätigkeiten abhalten. Varner verstößt die Tochter und stürzt davon.

Ein junger Mann, Firmino, kommt zum Varnerschen Haus und trifft auf Carlotta. Er soll den Schlüssel zum Ferienhäuschen, welches sein Freund Erneville in Zürich durch einen Makler erstanden hat, vom ehemaligen Eigentümer abholen. Da Varner noch nicht zurück ist, lädt Carlotta Firmino dazu ein, mit ihr im Haus zu warten. Erneville zieht es indessen zurück zum Elternhaus von Adelina, seiner ehemaligen Freundin. Er, der einst ohne Ankündigung und Abschied nach Amerika aufbrach, um gemeinsam mit Firmino beim Militär sein Glück zu finden, schwankt zwischen Hoffnung und eifersüchtigem Bangen hinsichtlich Adelinas Treue. Als er vor dem Haus erstaunt auf Firmino trifft, erkennt Erneville erst den Zufall, das Ferienhaus ausgerechnet vom Vater seiner ehemaligen Geliebten gekauft zu haben. Erneville und Varner treffen nun erstmals aufeinander. Nach den Übergabemodalitäten gehen Carlotta und Firmino zum Ferienhaus voraus, Erneville bleibt zurück. Er ist irritiert über den aufgewühlten Zustand Varners, der nun ausgerechnet ihm vom gemeinen Verführer seiner Tochter und der Schande, die Adelina über ihn gebracht hat, erzählt. Erneville missversteht Varner und reagiert eifersüchtig - quasi auf sich selbst.

Adelina und Erneville treffen aufeinander. Statt ihre Freude zu erwidern, überhäuft er sie mit Beschimpfungen über ihre angebliche Untreue. Wütend klärt sie ihn darüber auf, was geschah, nachdem er sie sitzen gelassen hatte. Dennoch muss sie sich und Erneville eingestehen, ihn noch immer zu lieben. Erleichtert bittet Erneville Adelina um Verzeihung.

Unterdessen möchte Varner die Stadt verlassen, um der Schande und Blamage zu entfliehen. Simone versucht ihn aufzuhalten und verteidigt Adelina mit einer eloquenten Rede: Schuld an allem sei nicht sie, sondern Amor. Adelina stellt Erneville nun seine kleine Tochter vor. Simone eröffnet den beiden seinen Plan, wie der Vater zu besänftigen und zu überzeugen sei. Doch dafür muss Adelina die Kleine erst einmal dem wohlmeinenden Simone überlassen. Eine Trennung, die der alleinerziehenden Adelina schwer fällt.

Lauthals regt sich Simone auf der Straße vor Varners Haus auf. Auf dessen Nachfrage erzählt er eine hanebüchene Geschichte von der anonymen Aussetzung des kleinen Geschöpfes auf seinem Arm durch eine verzweifelte Mutter. Kaum hat Varner versprochen, die Kleine zunächst einmal bei sich aufzunehmen, lässt Simone beide allein. Dieses Mal funktioniert Simones List: Die Enkelin rührt den nichtsahnenden Großvater, der seine rigorose Haltung und Härte schnell vergisst und reuevoll an Adelina und ihre Situation denken muss. Nun legt Simone nach und präsentiert den Vater des Kindes, den er zufällig getroffen habe: Erneville. Gemeinsam treiben sie mit ihren Schilderungen der in selbstmörderischer Absicht umherirrenden Kindsmutter Varner in blanke Panik. Als der Name der Mutter, Adelina, fällt, sind Ruf und öffentliche Meinung vergessen. Varner hat nur noch den einen Gedanken, die Tochter zu retten und ihr zu verzeihen. Genau in diesem Moment erscheint Adelina und bittet um Versöhnung. Varner, der nun die Komödie, die ihm gespielt wurde, durchschaut, kann nicht anders und willigt schließlich ein. Der Verbindung der beiden steht nun nichts mehr im Weg.



# ADELINA ODER DIE MACHT DER NATUR

Von Paolo Fabbri

Übersetzung aus dem Italienischen von Reto Müller

Bekanntlich startete die Theaterlaufbahn von Gioachino Rossini im Herbst 1810 mit einer Farsa am kleinen San Moisè-Theater in Venedig. Von hier aus vollzog sich eine künstlerische Biographie, deren wichtigste Etappen nochmals Venedig, dann Mailand, Neapel, Rom und Paris werden sollten.

Diese Geschichte kann man nicht nur linear aus dem Blickwinkel Rossinis nachvollziehen. Man kann versuchen, Rossini in ein gewisses Umfeld zu stellen, beginnend bei seinen Anfängen. Nehmen wir zum Beispiel die Gattung der Opernainakter, die im Allgemeinen als Farsa bezeichnet wurden. So wie der Debütant ihr begegnete, hatte sie sich in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entwickelt, speziell in Venedig. Und genau das San Moisè-Theater war auf dieses Genre spezialisiert, ganz besonders im Zeitraum ab der Herbstsaison 1797 bis zur Karnevalssaison 1814. Gerade erneuert durch Arbeiten, die 1795 zur vollständigen Renovierung der Dekorationen seines Theatersaales geführt hatten, handelte es sich nach dem Urteil eines zeitgenössischen Zuschauers

*um das reizendste Theaterchen, das man sich vorstellen kann, mit einem Fassungsvermögen von höchstens 700 Zuschauern, wirklich klein, mit engen Logen, die aber von innen einen heiteren Eindruck erweckten. Alles erzielte mit wenig eine schöne Wirkung; keine Silbe und kein Ton gingen verloren; bescheidene Stimmen erwiesen sich als ausreichend; entsprechend klein war die Anforderung an die Orchesterbesetzung.*

Von der letzteren kennen wir den Umfang und die Zusammensetzung aus wenigstens zwei Spielzeiten: einmal vor dem Erscheinen Rossinis und einmal aus der Zeit, die ganz von ihm dominiert wurde. Das Orchester des San Moisè umfasste keine 30 Instrumente:

1799	1818
2 Oboen	1 Flöte
2 Klarinetten	2 Oboen (die 1. auch Englischhorn)
1 Fagott	2 Klarinetten
2 Hörner	1 Fagott
Pauken	2 Hörner
12 Violinen	2 Trompeten
2 Bratschen	10 Violinen
1 Violoncello	[2 Bratschen?]
3 Kontrabässe	1 Violoncello
Cembalo	3 Kontrabässe
	Cembalo

Nach einer Unterbrechung vom Herbst 1807 bis zum Sommer 1809, als das San Moisè vor allem dem Sprechtheater diente (hauptsächlich auf Französisch, eine Auswirkung der kurz zuvor erfolgten Annektierung Venedigs durch das napoleonische Königreich Italien), wendete sich der kleine Saal wieder dem Musiktheater zu, vor allem eben der Gattung der ‚Farsa‘.

Das Programm der Herbstspielzeit 1810, die wie schon früher dem Impresario Antonio Cera übertragen war, bot eine angemessene Mischung aus bisherigen Erfolgen und Neuigkeiten, sowohl von anerkannten als auch von jungen und debütierenden Komponisten. Die bereits erprobten Titel standen am Anfang und am Ende der Spielzeit: einerseits *Amore ed interesse* von Palomba und Orgitano, 1802 im neapolitanischen Teatro dei Fiorentini uraufgeführt und nun bearbeitet von dem Librettisten Gaetano Rossi; andererseits das „dramma giocoso“ *Capriccio e pentimento* von Romanelli/Fioravanti, ebenfalls 1802 entstanden, und zwar für die Mailänder Scala. Alle anderen Titel waren Neuigkeiten: *Adelina* von Rossi/Generali, *Il prigioniere* von Camagna/Caligari, *Non precipitare i giudizi* von Foppa/Farinelli, *La cambiale di matrimonio* von Rossi/Rossini.

Die Anzahl der Aufführungen in dieser Herbstsaison 1810 dokumentiert die jeweilige Zufriedenheit des Publikums. Am meisten gefiel *Adelina* (20 Aufführungen), gefolgt von *Amore ed interesse* und *La cambiale di matrimonio* (beide 12); *Non precipitare i giudizi* und *Capriccio e pentimento* brachten es auf je 6 Aufführungen, während *Il prigioniere* nur die drei Pflichtaufführungen erlebte. Insgesamt gab es vom 15. September bis zum 23. Dezember 59 Aufführungen. Da pro Abend jeweils zwei Farse gegeben wurden, unterbrochen von einem Ballett, wurde die erfolgreiche *Adelina* mit allen anderen kombiniert und blieb bis in die ersten Dezembertage im Programm; danach begannen die Aufführungen von *Capriccio e pentimento*, eines für sich abendfüllenden Zweiakters. Ebenso klar ist die Kombination von *Adelina* mit beiden Balletten, die in der Spielzeit aufeinander folgten: *La costanza premiata* und *Li amori ed avventure di Giulietta e Carlotta*, Choreographie von Antonio Pappini im ersten Fall, im anderen von Giuseppe Verzelotti (dieser erlitt am 15. November auf der Bühne einen tödlichen Schlaganfall, aber auch sein Ersatz hatte einen bösen Unfall mit Rückenwirbelbrüchen: der Fall eines verwünschten Balletts?).

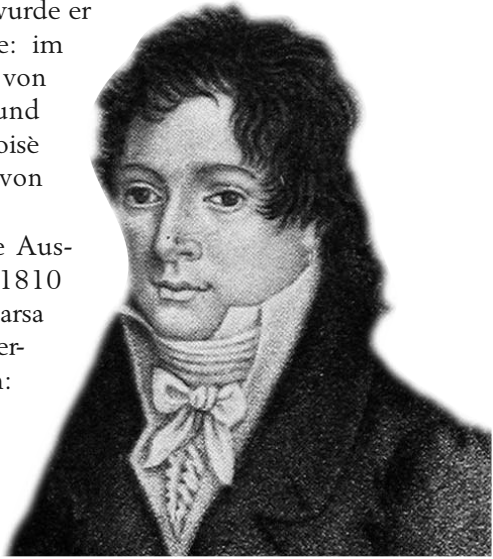
Wie das Libretto der Uraufführung angibt, waren die Interpreten von *Adelina* Rosa Morandi (*Adelina*), Tommaso Ricci (*Erneville*), Luigi Raffanelli (*Vanner*), Nicola de Grecis (*Simone*), Domenico Remolini (*Firmino*) und Clementina Lanari (*Carlotta*): also die für die Saison engagierte Truppe, die dann auch beim Theaterdebüt Rossinis Pate stand.

*Adelina* war freilich nicht der erste Erfolg von Pietro Generali (1773-1832). Gebürtig im Piemont, hatte er in Rom und Neapel studiert und im Karneval

1800 in Rom debütiert. Bekannt wurde er aber in Venedig, mit zwei Farsen: im Frühjahr 1804 mit *Pamela nubile* von Rossi am Teatro San Benedetto und Ende Dezember 1808 am San Moisè mit *Le lagrime d'una vedova* von Foppa.

Mit einer Ausnahme war also die Auswahl der Titel im Programm von 1810 am San Moisè der Gattung der Farsa gewidmet, und zwar in ihren unterschiedlichen Ausgestaltungen:

*Amore ed interesse*, *Il prigioniere* und *Non precipitare i giudizi* waren als „farsa giocosa“ definiert; *La cambiale di matrimonio* als „farsa comica“ und *Adelina* als „melo-



dramma sentimentale“. Für die Unterscheidung zwischen „giocosio“ (spielerisch) und „comico“ (komisch) konnte der größere Anteil an Buffonerie ausschlaggebend sein. *La cambiale di matrimonio* ist bekanntlich auf die paradoxe Situation ausgelegt, dass eine Verlobte von ihrem Vater und seinem karikierten Geschäftspartner aus der „wilden“ Neuen Welt wie irgendeine Ware gehandelt wird. Daraus resultierte der Ablauf einer Handlung, die ihre Thematik ins Extreme zog und zur Komik forcierte, nämlich die Thematik der keineswegs seltenen arrangierten und von Interesse geleiteten Vermählungen der Zeit, die die Komödien so oft auf die Bühne gebracht hatten.

Während die Unterschiede zwischen „giocosio“ und „comico“ subtil und fragwürdig sein können, gibt es hingegen keinen Zweifel zwischen diesen Kategorien und derjenigen des „sentimentale“ (manchmal auch „di sentimento“: sentimental oder gefühlsbetont). In *Adelina* (die im Übrigen nicht als „farsa“ sondern als „melo-dramma“ verzeichnet wird) gibt es wenig zu lachen. In der Handlung geht es um eine Kindesmutter, die von ihrem Verführer sitzen gelassen wurde, um die Aussetzung eines Neugeborenen, um eine Tochter, die von ihrem Vater verstoßen und verflucht wurde, um verwerfliche Ideen von erwogenem Suizid, Kindstötung und Ehrenmord. Schon 1799 hatte ein italienischer Dramatiker, Fabio Gritti, geschrieben: „Ich habe bislang geglaubt, dass die Farsa ein Werk sei, das zum Lachen und für Scherze geeignet sei [...]“. Die Franzosen hingegen folgten einer anderen Methode und glaubten, in der Farsa die Stoffe zu behandeln, aus denen auch die Komödien und die Dramen bestehen.“ Sein Kollege Luigi Fattorini nahm sich 1801 ausdrücklich vor, „einen neuen Weg im Theater aufzuzeigen“: „Ich kenne in Italien nur eine

einzig Farsa im ernsten Genre [...] und keine einzige im sentimental. Bei uns bewahren diese Werke immer noch das Lachhafte der herkömmlichen Komik.“ Keine zehn Jahre später verwirklichte *Adelina* diese Ideen, wie es treffender nicht sein konnte.

Die Geschichte handelt also von einem verführten und verlassenen, aber auch von seinem Vater verstoßenen Mädchen und endet mit einer Wiedergutmachungsheirat und einer Vergebung, die dank den guten Diensten eines barmherzigen Lehrers zustande kommt. Rossi lehnte sich an *Lisbeth* an, ein „drame lyrique“ (lyrisches Drama) in drei Akten von Edmond de Favières (1755-1837) „in Prosa vermischt mit Musik“ (jene von Grétry): also eine Opéra-comique, die ab dem 10. Januar 1797 im Théâtre Favart in Paris aufgeführt wurde. Der Text ist durchdrungen von den Idealen *à la Rousseau* (Verehrung der Natur, Tugendhaftigkeit einer kleinen bäuerlich-alpinen Gemeinschaft, Macht der Gefühle) und gewürzt mit Huldigungen einiger Ideen der französischen Revolution. Aber Favières steht auch in einer weiteren Hinsicht in der Schuld von Rousseau: Sein Modell scheint nämlich *Le Devin du Village* (1752) zu sein, ein *Intermède* mit Text und Musik des Genfer Philosophen. Während hier die Liebesverstrickungen der Schäfer Colin und Colette dank dem sympathischen Schwindler (dem Wahrsager des Titels), der den viel besseren Durchblick hat als die einfachen Landleute, zum guten Ende geführt werden, bringt Favières vor allem eine entschieden realistischere und drastischere Handlung auf die Bühne. Er stellt sodann explizit einen Philosophen ins Zentrum, der seine Morallektionen erteilt. So tadelt dieser zum Beispiel den Vater von Lisbeth, einen Menschenfreund, der für die literarische Darstellung der Vergebung Adams gegenüber Kain empfänglich ist, aber im entscheidenden Moment der „realen“ Schuld seiner Tochter viel weniger offen, ja sogar jähzornig und gewalttätig gegenübersteht: „Ach, wie ich sehe, ist es viel leichter, die Tugenden zu bewundern als sie nachzuahmen“. Im Weiteren ist diese Person – was im Musiktheater fast einzigartig ist – ein Zeitgenosse, der wirklich existiert und weniger als ein Jahrzehnt zuvor noch gelebt hat. Es handelt sich nämlich um den Zürcher Schriftsteller und Maler Salomon Gessner (1730-1788), von dem ausdrücklich die Dichtung *Der Tod Abels* (1758) erwähnt und an einer Stelle zitiert wird, ebenso wie seine noch berühmteren *Idyllen* (1756-72), die den alten Mythos einer arkadischen Natur in aktualisierter, sentimentalerer Form wieder aufleben ließen. Da auch auf den siegreichen amerikanischen Unabhängigkeitskrieg (1776-81) Bezug genommen wird, können wir die Geschichte von *Lisbeth* präzis zwischen 1781 und 1788 ansiedeln, genau genommen sogar im Jahr 1781 oder 1782. Der Verführer der Protagonistin ist nämlich ein französischer Offizier, von dem wir erfahren, dass er mit seinem Regiment nach Amerika geschickt worden war, um diese „mutige Nation“ zu unterstützen und das „Glück hatte, an der Expedition

teilgenommen zu haben, die den Sieg sicherte und den Frieden brachte“ (I/3). Die Anspielung bezieht sich ohne Zweifel auf die Landung der französischen Truppen unter der Führung des Grafen Rochambeau in Rhode Island 1781, die dazu beitrug, den englischen Truppen den Todesstoß zu versetzen.

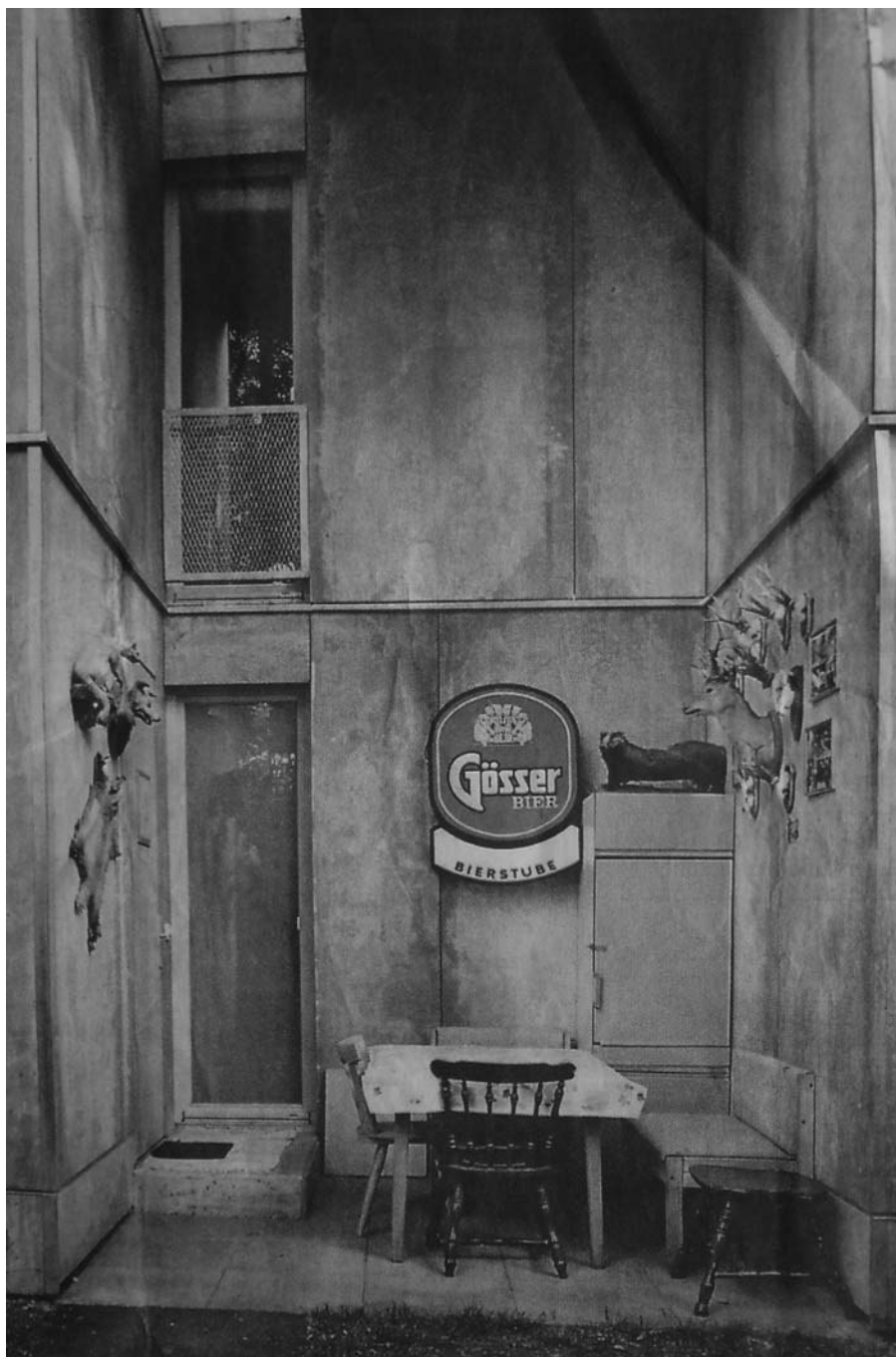
Die ganze Handlung von *Lisbeth* enthält Aspekte, die selbst für das französische Theater wirklich einzigartig waren; erst recht für das italienische Theater, das viel konformistischer und konventioneller war. Mit beachtlichem Mut behielt Rossi die Handlung, die Themen und das allgemeine Umfeld – Datierung inbegriffen – seiner Vorlage bei, als er sie für den italienischen Gebrauch und dessen Schemata anpasste. Zwar bleibt bei ihm unklar, weshalb Firmino und Erneville „gerade aus Amerika kommen“ (*Adelina*, Szene 8), dafür wird die Literatur Gessners explizit erwähnt, wodurch angezeigt wird, dass sich die Handlung in der Gegenwart abspielt (gemeint sind zweifellos die populären *Idyllen*, die von 1773 bis 1809 in mindestens 15 Ausgaben und 8 diversen italienischen Übersetzungen erschienen sind). Als Person jedoch wird Gessner durch die herkömmlichere Figur des Lehrers – Simone – ersetzt, als Bufforolle für einen Komischen Bass. Dieser hat viele Gemeinsamkeiten mit dem Protagonisten der Komödie von Giovanni Giraud, *Laio nell'imbarazzo* (Rom, Teatro Valle, Herbst 1807). Darin tut ein gutherziger Erzieher alles, damit sich ein bärbeißiger Vater mit seinem Sohn versöhnt, der ein Mädchen geschwängert hat. 1810 fand im San Moisè die letzte Aufführung von *Adelina* am 1. Dezember statt; keinen Monat später, am 26. Dezember, wurde die Karnevalssaison 1810-11 ausgerechnet mit der musikalischen Umsetzung von Girauds Komödie, mit der Farsa *Laio nell'imbarazzo* von Camagna und mit der Musik von Emanuele Guarnaccia eröffnet.

Anders als in dieser letzteren Farsa ist Simone ein zweifellos gutherziger, aber doch sehr bäuerischer Dorfschullehrer: ausgehungert, schmarotzerhaft, einfältig (so sehr, dass er glaubt, die junge Frau sei in ihn verliebt, ähnlich wie Germano in der späteren *Scala di seta*), mit einer Neigung zu deftigen Anspielungen und von oberflächlicher Bildung. Er spricht Latein wie jeder Lehrer in einer Komödie, allerdings voller Ungereimtheiten: Er irrt sich in den Betonungen (Szene 7: „*cose naturalibus*“, statt „*naturalibus*“), setzt die Endungen nach Gehör (Szene 4: „*Talis pater, talis | filius o filias*“ statt „*filia*“, „*post prandia stabis, | post cena ambulabis*“ statt „*cenam*“; Szene 13: „*certum sum ego*“ anstelle von „*certus*“), zitiert schluderig (Szene 16: „*Infan regina iubas*“ statt „*Infandum, regina, iubas [renovare dolorem]*“ – Vergil, *Aeneis*, II/3). Statt kultivierter Maximen pflegt er in seinen Redeweisen volkstümliche Sprichwörter und Weisheiten, die er schwülstig verklärt: „*La fè natura, e poi ruppe lo stampo*“ („Sie schuf Natur und brach die Form entzwei“) wird als Vers von Petrarca ausgegeben; das umgangssprachliche „*vecchio come il cucco*“ („so alt wie Kukkus“ - gemeint ist der alte Prophet Habakuk) wird nicht nur in ein

stümperhaftes Latein übersetzt (Szene 12: „*senex tamquam cuccus*“), sondern auch noch in einen Reim gebracht mit „*Natus amor est cum mundus*“ (wo es „*mun-do*“ heißen müsste).

Der gute Simone ist also Garant des komischen Gegengewichts zur Dramatik der Handlung, wie es das gemischte „halbernte“ (oder eben „sentimentale“) Genre verlangt und für das *Adelina* vielleicht das typischste Beispiel ist. Die angeborene – natürliche – Kraft der Gefühle spielt darin die Hauptrolle. „Und Ihr hofft wirklich?...“ fragt Adelina Simone, der zur Beschwichtigung der väterlichen Wut die fingierte Aussetzung des Kleinkindes ersonnen hat. „...Von der Natur: alles“, lautet seine Antwort (Szene 13). Zuletzt überzeugt sich auch Adelina (deren Verführer ein junger „melancholischer, sentimentaler“ Mann und ein „Liebhaber der Natur“ ist), dass das „liebliche, süße Gesichtchen“ der Kleinen und vor allem „der starke Ruf der Natur“ das Wunder vollbringen können (Szene 13). Und tatsächlich gibt Varner nach („Machen wir der Menschlichkeit Platz“, Szene 14), wenn er sich der Kraft der Gemütsbewegungen, der Macht einer nicht den Konventionen unterstellten Natur beugt: „Oh Natur, ja, ich spüre dich: wie mächtig du bist!“ (Szene 15). Unter diesem Gesichtspunkt erlangen auch die herkömmlichen Bezüge zur Natur als Landschaft einen anderen Stellenwert. Die Umgebung, in der sich die Handlung abspielt, ist idyllisch, wie aus der langen Beschreibung der ersten Szene hervorgeht; das erste dargestellte Geschehen ist ein Naturphänomen, nämlich der Sonnenaufgang; an die „Natur“ sind die Verse gerichtet, die Simone in der Haltung eines „besessenen Dichters mit affektierter Begeisterung“ improvisiert (Szene 1). Kurz darauf tritt Varner mit einem „Nationallied“, d.h. einer typischen Volksmelodie auf, worin er sein Ideal, „die Menschheit zu erheben“, kundtut (Szene 2); dann schlägt er vor, Gessner zu lesen (Szene 4). Bei ihrem Auftritt zeigt sich Adelina gerührt über den „süßen Klang“ einer „Hirtenmusik“ (Szene 5). Kurz, die Natur ist Landschaft, aber ihr gehört uneingeschränkt auch die hervorbrechende Welt der Gefühle an, und mit ihr sind auch Begriffe wie Volk oder Volkstum verknüpft.

Das Ganze könnte nicht typischer sein für eine kulturelle Haltung, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert aktuell war (die Manifestierung des Erhabenen) und auch in der Partitur von Generali nicht zu kurz kommt. Wenn die Charakterisierung der Gefühle und die Betonung szenischer Situationen Aufgaben waren, denen sich die komische Oper in Italien bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts gestellt hatte, so erweisen sich hingegen einige Stellen als außergewöhnlich, wie etwa die Darstellung des Tagesanbruchs zu Beginn der Nr. 1 (wie schon in *Lisbeth*) und, kurz darauf, der Auftritt von Varner mit der absichtlich asymmetrischen Melodie, wie es für ein Stück angemessen schien, das eigentümlich klingen sollte (dieses Mal eine Idee von Rossi selbst) – außerdem verstärkt Generali die „Volkstümlichkeit“, indem er das „Lied“ stro-



phisch anlegt, obwohl es von Rossi nicht so gedacht war. Bemerkenswert ist auch das Erscheinen von Adelina, deren Kavatine nicht die übliche abstrakte Instrumentaleinleitung aufweist (wie die Nr. 7), sondern eine realistische Bühnenmusik aus Hirtenweisen. Während sie ihnen lauscht, vollzieht Adelina eine Reihe von stummen Bühnenhandlungen, wie in einer Pantomime: eine Szene wie in einem *mélodrame*, die die Affinität von *Adelina* mit einem Eckpfeiler des larmoyanten Theaters wie *Nina ou La folle par amour* von Dalayrac (1786; ins Italienische übersetzt von Giuseppe Carpani, Monza 1788; neu vertont von Paisiello 1789, überarbeitet 1790 und 1792) noch verstärkt. Zum selben französischen Dramaturgietypus gehört im Übrigen auch das tableau, das die letzte Szene von *Adelina* eröffnet (wiederum eine Idee von Rossi): eine Art statuenhafte, lebende Gruppe, deren Protagonistin „zu den Füßen ihres Vaters“ liegt; Erneville „präsentiert“ diesem das „Körbchen“ mit der Enkelin, und Simone beschwört „mit erhobenen Armen“ den Himmel, während Firmino „mit Interesse“ ebendieses „Bild“ betrachtet. Das Nummernverzeichnis von *Adelina* zeigt, im Vergleich mit dem der rossinischen Farse, nur bei den vier Hauptpersonen eine bedeutende Übereinstimmung, während eine Auflockerung der Handlung durch die Nebenrollen (Carlotta und Firmino) fehlt:

<b><i>Adelina</i></b>	<b><i>Farse von Rossini</i></b>
<i>Ouverture</i>	<i>Ouverture</i> (bei <i>Occasione</i> vereinigt mit Nr. 1)
Nr. 1 <i>Introduktion</i> [zu dritt]	Nr. 1 <i>Introduktion</i>
Nr. 2 <i>Auftritt</i> [Arie] Adelina	Nr. 2 <i>Duett</i> oder <i>Arie</i>
Nr. 3 <i>Brief und Terzett</i> Ade.-Var.-Sim.	Nr. 3 <i>Arie</i>
Nr. 4 <i>Auftritt/Kavatine</i> Erneville	Nr. 4 <i>Ensemble</i>
Nr. 5 <i>Rezitativ und Duett</i> Ade.-Ernev.	Nr. 5 <i>Arie</i> (einer Nebenrolle)
Nr. 6 <i>Arie</i> Simone	Nr. 6 <i>Duett</i> oder <i>Arie</i> (einer Hauptrolle)
Nr. 7 <i>Rezitativ und Arie</i> Adelina	Nr. 7 <i>Arie</i> (einer Hauptrolle) oder <i>Duett</i>
Nr. 8 <i>Finale</i>	Nr. 8 <i>Finale</i>

Den Grund für diese Dichte kann man vielleicht im spannungsgeladenen Charakter der Handlung suchen und im Wunsch, sich auf ihre emotionalen Abschnitte zu konzentrieren, um die Spannung dauernd aufrecht zu erhalten. In einer Geschichte, die bewusst einen so einheitlichen Handlungsstrang aufweist, werden die notwendigen Komplikationen aus ihrem Inneren gezogen, wie das Missverständnis des Verrats von Adelina zeigt, den Erneville irrtümlicherweise vermutet (Nr. 5). Es fehlt bei Favières und entwickelt sich in einem Duett, das Tonfall und Modus der opera seria aufweist: Einleitung durch ein begleitetes Rezitativ (wie auch die entscheidende Nr. 7), Einsatz



„colla parte“, Gegenüberstellung in Parallelstrophen, Kantabile zu zweit voller Gestik.

Dem Zuhörer wird nicht unverborgen bleiben, dass gewisse Muster, Abläufe, Passagen und orchestrale Begleitungen rossinische Anklänge aufweisen. Er hat richtig bemerkt; nur halte er sich vor Augen, dass Rossini die Welt des Theaters erst mehr als einen Monat später betrat.



## Heimliche Idylle

Der röhrende Hirsch  
An der Zimmerwand

Darunter ein Canapé  
Mit Seidenkissen

Davor ein Teppich  
Aus Griechenland

Darauf ein eichener Tisch  
Aus Gelsenkirchen

Zusammengehalten von zwei  
Hosenträgern und einem  
Tässchen HAGkaffee

*Anner Griem*

# ADELINA – EINE MODERNE OPERNFIGUR

Bei meiner ersten Lektüre des Librettos von *Adelina* war ich mir nicht ganz sicher, ob so ein Stoff heute noch für die Opernbühne taugt. Die detailverliebte Schilderung des Schweizer Bergdorfes mit Bächlein und Brückchen, ein perfektes Schäfer-Idyll, das aus der Feder eines Salomon Gessners hätte stammen können. Die Geschichte eines gefallenen Mädchens, dem schließlich, vor dem Vater kniend, vergeben wird – was erzählt uns das heute? Nun gut, da war die herrliche Musik von Pietro Generali, doch Musiktheater ist eben mehr als theatermuseale Erinnerung.

Was also liegt unter der Schweizer Bergidylle, den Hirtenklängen und hochdramatischen Leidens-Arien, was ist der Kern der Geschichte von *Adelina*? Zunächst ist da eine alleinerziehende Mutter, vom Vater ihres Kindes noch vor der Geburt verlassen, wahrscheinlich auch finanziell in prekärer Lage. Da ist ein Vater mit rigiden Moralvorstellungen, ein Reaktionär, dem der Skandal, die öffentliche Meinung über das Wohl der Tochter geht. Diese junge Frau ist ganz auf sich allein gestellt und sie unternimmt den Versuch, dem Vater die Wahrheit zu sagen, Wahrhaftigkeit in der Beziehung wiederherzustellen. Das klingt auf einmal überhaupt nicht mehr antiquiert und verstaubt. Und wenn man sich als Sängerin nicht von den sentimental, leicht ins Larmoyante abrutschenden Arien verführen lässt, sondern wie Dusica Bijelic diese *Adelina* mit kraftvoller Frische und selbstbewusster Klarheit gestaltet, erhält man plötzlich statt eines Schmachtlappens eine moderne weibliche Opernfigur. "Ich kann auch ohne Deinen Segen weiterleben, doch es wäre mir lieber, wenn Du ihn mir gibst" war unser Subtext.

**Ich kann auch ohne Deinen Segen weiterleben, doch es wäre mir lieber, wenn Du ihn mir gibst.**

Das Interessante ist, dass sich bereits in der Entstehungszeit Librettist und Komponist auf die Seite der Schwächsten, nämlich auf die von *Adelina* gestellt haben. Vater Varner, der mit ihr bricht und sie verstößt, bereut schließlich und möchte alles am liebsten ungeschehen machen, er sieht ein, was er seiner Tochter im verwundbarsten Moment angetan hat. Das heißt: Das für uns heute schwer erträgliche Ende der Oper (*Adelina* bittet auf Knien um die Vergebung des Vaters, um wieder zu Hause und in die Dorfgemeinschaft aufgenommen zu werden) verstellt den Blick darauf, dass Varner derjenige ist, der gefehlt hat. Das progressive Potential der Oper, das sich gegen unmenschliche Moralvorstellungen wendet, diese Parteilichkeit zugunsten des Anderen, des Außenseiters, des Fremden gilt es freizulegen und in einer Inszenierung in

heute verständliche Bilder zu übersetzen. Dazu muss man nur genau in dieses Werk hineinhören und hier und da das Vorhandene etwas zuspitzen.

Varnier, im Original ein reicher Dorfbewohner, ist bei uns Politiker einer, ganz seinen Moralvorstellungen entsprechend, rechtskonservativen Partei, mitten im Wahlkampf um das Amt des Bürgermeisters. Kein Wunder also, dass ihm da eine unverheiratet geschwangerte Tochter nicht in den Kram passt. Auch bei uns stellt er seinen Ruf, seine Interessen über das Wohl der Tochter. Die Schwester Carlotta, die man als Inbegriff der sittsamen und unschuldigen Tochter lesen könnte, hat es in Wirklichkeit faustdick hinter den Ohren. Das ironische Augenzwinkern des Komponisten darf man nicht übersehen, wenn statt einer blassen Nebenfigur ein markanter Gegenentwurf zu Adelinas Weg aufblitzen soll. Clever wickelt sie den Vater eigennützig um den Finger. Aus einer anderen Randfigur (dem Bauern Jacopo, der im Original nur einmal auftritt, um das Baby zu bringen) wurde bei uns ein liebenswertes Faktotum, ein dem inzestuösen Dorfleben geschuldeter, zurückgebliebener Junge, der genauso gut ein unehelicher Sohn Varniers sein könnte.

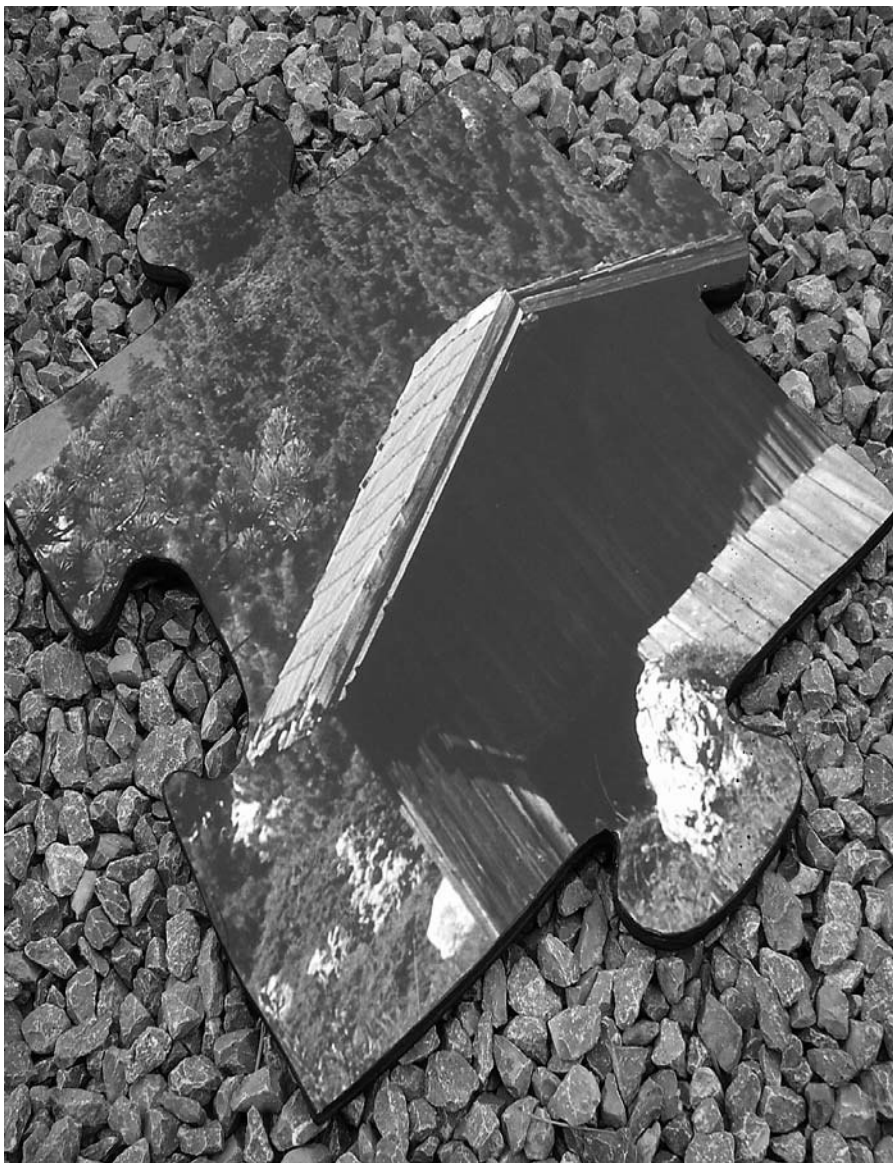
Das perfekte Happy End der Oper lässt uns skeptisch werden. Kann Adelina tatsächlich dort weitermachen, wo sie vor 18 Monaten aufgehört hat? Hat die Verstoßung und Verfluchung durch den Vater nicht einen Riss zurückgelassen? Wird der unreife Erneville ein zuverlässiger Vater für die gemeinsame Tochter sein? Kann Adelina sicher sein, dass er sie nicht bald wieder über Nacht verlässt, um sich mit seinem Kumpel Firmino dann statt in Amerika anderswo militärisch auszutoben? Möchte sie, nachdem sie nun längere Zeit in der Stadt gelebt hat, tatsächlich mit Sack und Pack in *dieses* Dorf, zu *diesen* Menschen zurückkehren?

Und überhaupt diese Schweiz. Das Verlogene der Idylle, die weder zu Generalis Zeiten existiert hat noch heute besteht. Das geradezu Eidgenössisch-Schizophrene zwischen Heidi mit Milka-Kuh und knallharter Zürcher Bankenwelt, zwischen liberaler Neutralität und Minarett-Verbot, muss in einer heutigen Inszenierung mitgedacht werden. Fast unerträgliche Naturschönheit trifft in Anton Lukas' Bühnenbild auf Waschbetonparadies der Kleinbürgerwelt.

Adelina ist eine *opera semi seria*, die Elemente der *opera buffa* und der dramatischen, ernsten Oper vereinigt. Wie geht das Komische – der Pädagoge und Nachbar Simone steht als einziger noch ganz in der Tradition der *opera buffa* – mit den existentiellen Ängsten einer *Adelina* zusammen? Während der Arbeit habe ich erst richtig begriffen, wie clever dieser auf den ersten Blick fragwürdige Genre-Zwitzer gestaltet ist. Gerade im Kontrast zwischen Komödie und Tragödie liegt der Genuss beim Erleben von Adelina. Deshalb haben wir eben auch die komischen Elemente und Situationen gesucht und verstärkt, das heißt, die Fallhöhe noch vergrößert. Eine einseitige Entschei-

ding hätte diese Opernform ihrer Eigentümlichkeit beraubt. Ich freue mich, dass wir exakt 200 Jahre nach ihrer Uraufführung Pietro Generalis *Adelina* als aktuellen Beitrag zum Musiktheater wieder dem Publikum präsentieren können.

*Kay Link*



Nur die zusammengefügte Teile erlangen die Eigenschaft der Lesbarkeit, bekommen einen Sinn: einzeln betrachtet hat der Baustein eines Puzzles keine Bedeutung; doch kaum ist es einem gelungen, ihn nach einigen Minuten der Versuche und der Irrtümer oder in einer ungewöhnlich inspirierten Halbminute mit einem seiner Nachbarn zu verbinden, verschwindet der Baustein, hört auf als Baustein oder Einzelteil zu existieren.

# ROSSINIS DEBÜT

Von Reto Müller.

Stendhal fasst Rossinis Anfänge auf dem Theater in wenigen Worten zusammen:

*Wenn die Eltern von Rossini kein Engagement hatten, kehrten sie in ihr ärmliches, kleines Haus nach Pesaro zurück. Einige reiche Kunstliebhaber dieser Stadt, ich glaube aus der Familie der Peticari, nahmen den jungen Rossini unter ihre Protektion. Eine liebenswürdige Frau, die ich noch als sehr hübsch gekannt habe, hatte den glücklichen Einfall, ihn nach Venedig zu schicken. Hier komponierte er für das Theater San-Mosè eine kleine Oper in einem Akt mit dem Titel la Cambiale di Matrimonio (1810). Nach einem hübschen, kleinen Erfolg kehrte er wieder nach Bologna zurück, und im Herbst des folgenden Jahres (1811) ließ er dort l'Equivoco Stravagante aufführen. Dann kehrte er nach Venedig zurück, und gab im Karneval 1812 l'inganno felice.*

Der Romancier Eduard Maria Oettinger machte flugs eine Liebesaffäre daraus („Und schon am anderen Morgen entführte Signora Peticari ihren Cicisbeo nach Venedig“), und einige der nachfolgenden Biografen schrieben es ab. Tatsache ist, dass sich Rossini seit 1802 nicht mehr in Pesaro aufhielt und dort erst 1818 anlässlich der Einstudierung seiner Gazza ladra die Peticaris frequentierte.

Rossini selbst erzählte seinem Freund Ferdinand Hiller 1855 eine Anekdote, die zu seinem Bühnendebüt geführt habe:

*Der Zufall spielt eine so große Rolle in unserem Lebensgange! [...] Ich war mit dreizehn Jahren zur Opern-Stage in Sinigaglia als Maestro al Cembalo engagirt. Ich fand da eine Sängerin, welche nicht übel sang, aber so recht zur unmusikalichsten Sorte gehörte. Eines Tages machte sie in einer Arie eine Cadenz von einer harmonischen Abenteuerlichkeit, die Alles überstieg. Ich suchte ihr klarzumachen, daß sie auf die im Orchester ausgehaltene Harmonie einige Rücksicht zu nehmen habe, und sie schien auch die Wahrheit dieser Bemerkung bis zu einem gewissen Grade einzusehen; bei der Aufführung aber gab sie sich wieder ihrer Inspiration hin und machte eine Cadenz, bei der ich mich des Lachens nicht enthalten konnte. Aber auch das Parterre brach in lautes Gelächter aus, und die Donna wurde wüthend. Sie beklagte sich bei ihrem speciellen Protector, dem von Seiten der Stadt an der Spitze des Theaters stehenden Herren, einem sehr reichen und angesehenen Venezianer, der in Sinigaglia große Güter hatte, und zieh namentlich mich eines ungebührlichen Betragens, behauptend, ich hätte das Publikum durch mein Benehmen zum Lachen gereizt. Ich wurde zum gestrengen Herrn beschieden und sehr heftig von ihm angefahren: Wenn du dir erlaubst, dich über die ersten Künstlerinnen lustig zu machen, herrschte er mir zu, so lasse ich dich ins Gefängnis werfen. Er hätte das thun können, aber ich ließ mich nicht einschüchtern und die Sache nahm eine andere Wendung. Ich setzte ihm meine harmonischen Beschwerden auseinander, überzeugte ihn von meiner Unschuld, und anstatt mich ins Gefängnis zu schicken,*

*faßte er die lebhafteste Neigung zu mir und sagte mir schließlich: wenn ich einmal weit genug sei, um eine Oper componiren zu können, so möge ich mich an ihn wenden, und er werde mich eine schreiben lassen. [...] Ihm verdanke ich meine erste Scrittura in Venedig, und zwar mit einer Bezahlung von 200 Francs, was mir damals nicht wenig schien.*

Bei dem Impresario handelte es sich um den Marchese Francesco Cavalli, der 1805 die Spielzeit in Senigallia leitete und tatsächlich auch als Impresario des San Moisè verzeichnet wird. Doch diesem stand er nur im Herbst 1806 und im Karneval 1807 vor, während die Herbstspielzeit von 1810 von Antonio Cera geleitet wurde. Cavalli stand mit Rossini erst wieder in Verbindung, als er 1813 als Fenice-Impresario den Vertrag für Tancredi abschloss.

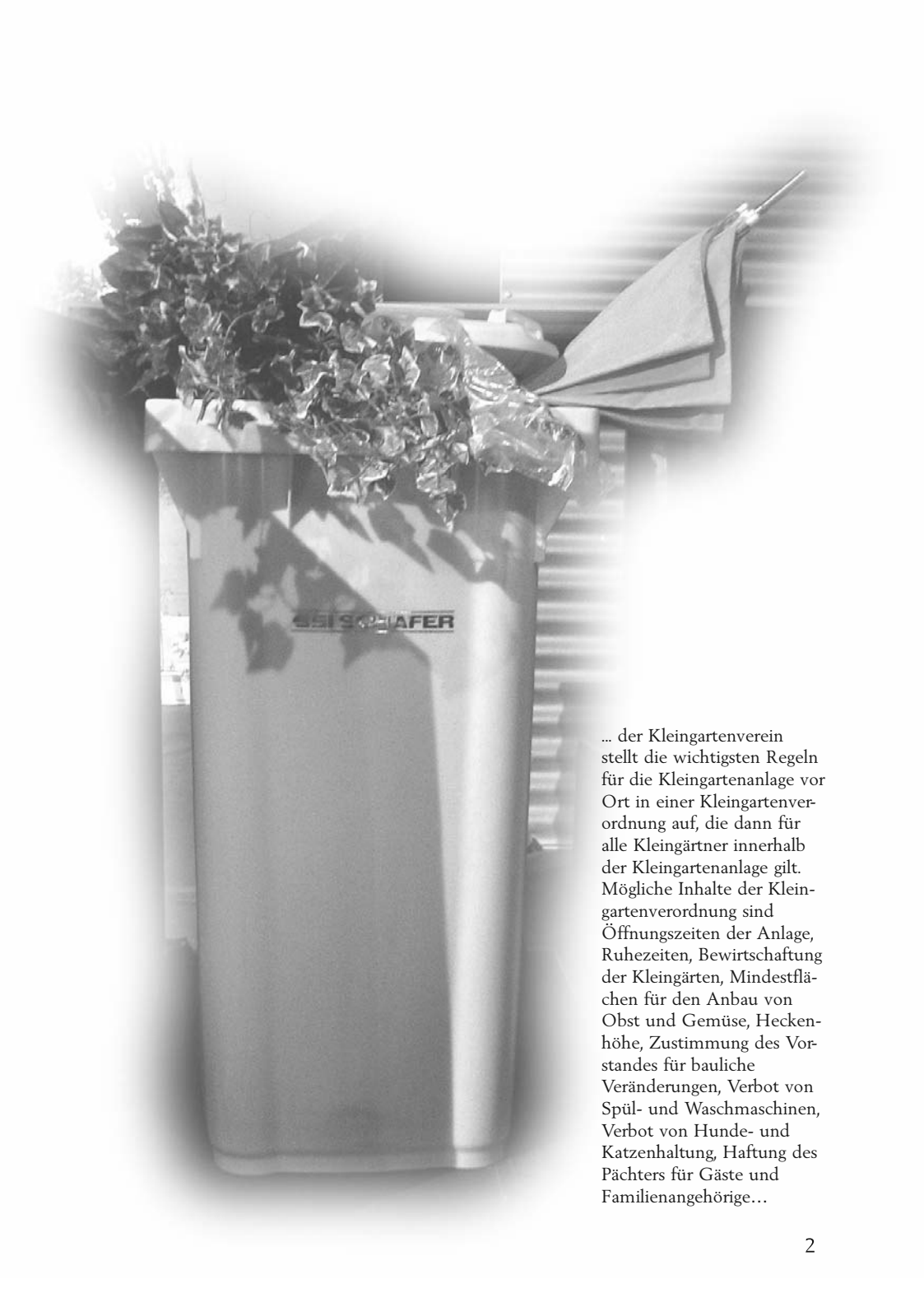
Erst Giuseppe Radiciotti, Rossinis großer Biograf, brachte Giovanni Morandi, einen gebildeten Komponisten und tüchtigen Gesangslehrer, ins Spiel:

*Den Sachverhalt, den ich erzähle, habe ich dem mündlichen Bericht eines Schülers von Morandi entnommen, Arcangelo Boccoli, Kappellmeister der Kathedrale von Senigallia, so wie dieser sie öfters von dem Meister selbst mit Wohlgefallen vernommen hatte. Schon seit einigen Jahren unterhielt das Ehepaar Rossini mit dem Ehepaar Morandi enge Beziehungen, befanden sie sich doch manchmal in derselben Theatertruppe. Man sprach von dem kleinen Gioacchino und den Hoffnungen, die man für seine Zukunft hegte. Als im August 1810 die Morandis auf dem Weg nach Venedig in Bologna weilten, besuchte sie Rossinis Mutter und erzählte ihnen von den großen Fortschritten des Jungen und seinem lebhaften Wunsch, eine Oper aufführen zu können, und empfahl ihn wärmstens [...]. In der Herbstsaison jenes Jahres sollten am Teatro San Moisè fünf Farse (davon vier neue) von fünf verschiedenen Komponisten aufgeführt werden. Nach dem aufsehenerregenden Erfolg von Generalis Adelina verzog sich der Komponist der fünften Farsa (ein Deutscher, an dessen Name sich Boccoli nicht erinnern konnte [Paolo Fabbri glaubt, es könnte sich um Johann Kaspar Aiblinger gehandelt haben]) und stürzte so den Impresario in Nöte. Nun dachte Morandi an Rossini und nachdem er sich mit dem Impresario abgesprochen hatte [bei dem es sich laut Radiciotti um Cavalli gehandelt haben soll], schrieb er Rossini, um ihn anzufragen, ob er bereit wäre, in die Lücke zu springen. Als Antwort reiste Rossini sofort nach Venedig und nachdem er das Libretto von dem Theaterdichter Gaetano Rossi erhalten hatte, vertonte er es in wenigen Tagen. Doch bei der ersten Probe weigerten sich einige Sänger zu singen, falls in ihren Rollen nicht einige Änderungen vorgenommen und die Orchesterbegleitung nicht reduziert würde, da sie laut sei und die Stimmen überdecken würde. Rossini schloss sich nach der Heimkehr vom Theater in sein Zimmer ein (die Morandis beherbergten ihn bei sich) und ließ seinen Tränen freien Lauf. Morandi eilte hinzu, um ihn zu trösten und bot an, in der Partitur jene Änderungen vorzunehmen, die die theatralischen Sitten und die Ansprüche der Sänger erforderten. Der junge Komponist schenkte der Erfahrung und dem Können Morandis Vertrauen, und die Farsa kam mit gutem Erfolg zur Aufführung.“*

Diese Geschichte ist im Großen und Ganzen plausibel, nicht nur, weil sich Rosa Morandi, die Frau von Giovanni, als Primadonna in der Theatertruppe



befand und sowohl die Rolle der Adelina wie auch jene der Fanni in *La cambiale di matrimonio* kreierte, sondern weil aus einem Brief Rossinis vom 29. April 1818 an Rosa Morandi seine Dankbarkeit gegenüber dem väterlichen Protektor hervorgeht: „Wie geht es Eurem Gatten? Was macht er? Erinnert er sich an mich? Grüßt ihn von mir und sagt ihm, dass ich mich noch an alle seine Freundschaftsdienste erinnere, die er mir in Venedig zukommen ließ“. Wir dürfen davon ausgehen, dass Rossini ca. Mitte Oktober 1810 in Venedig eintraf, zu einem Zeitpunkt, als Generalis *Adelina* bereits mit Erfolg am Teatro San Moisè gegeben wurde, zunächst meistens in Kombination mit *Amore ed interesse* von Raffaele Orgitano. *Il prigioniere* von Luigi Calegari dürfte Rossini gar nicht gehört haben, da dieser Misserfolg nach den obligatorischen drei Aufführungen am 5. Oktober bereits zum letzten Mal gespielt wurde. Hingegen dürfte Rossini eine weitere Neuheit, *Non precipitare i giudizi* von Giuseppe Farinelli, ab dem 18. Oktober gesehen haben. Vielleicht wurde dann mit Rücksicht auf den Debütanten Rossinis *Cambiale di matrimonio* bei der Premiere vom 3. November nicht mit der erfolgreichen Oper Generalis sondern mit jener von Farinelli kombiniert. Doch schon ab der dritten und bis zur zwölften Aufführung wurde *Cambiale* immer zusammen mit *Adelina* gespielt, bis beide Farse durch den Saisonabschluss mit dem Zweiakter *Capriccio e pentimento* von Valentino Fioravanti abgelöst wurden. Dass *Adelina* das Zugpferd war, geht daraus hervor, dass Rossinis Stück von der Lokalpresse nicht besprochen wurde und dass Generalis Oper im Gegensatz zu *Cambiale* in mehreren folgenden Spielzeiten nachgespielt wurde. Rossinis Erfolg und der damit verbundene Ruf war aber mit 12 Aufführungen groß genug, um im Jahr darauf in Bologna nicht nur als Maestro al Cembalo, sondern auch als Komponist engagiert zu werden. Bei dieser Gelegenheit schrieb er *Lequivoco stravagante*, deren Ouvertüre übrigens mit großer Wahrscheinlichkeit dieselbe war wie bei *La cambiale* (ergänzt durch zwei Trompeten); diese Oper erzielte ein Publikumserfolg, wurde aber wegen seines schlüpfrigen Librettos nach 3 Aufführungen von der Polizei verboten. Und auch Antonio Cera war mit Rossinis Einstand so zufrieden, dass er ihn erneut ans San Moisè engagierte, und zwar für die Karnevalssaison von 1812. Mit der halbernstern Farsa *L'inganno felice*, die am 8. Januar Premiere hatte und bis zum Saisonende weitere 13 Mal gespielt wurde, löste der Jüngling eine wahre Furore aus, die dem Adelina-Erfolg mindestens ebenbürtig war. Beide Werke sollten noch Jahre später als modern gelten. Auf die Frage, wo man für eine Theateraufführung die Noten von Mayr *Elisa* und *L'amor coniugale* finden könnte, antwortete der Komponist Nicola Vaccaj seinem Bruder 1823: „Statt so alte Farse zu suchen, wieso macht Ihr nicht neuere? *L'inganno felice* von Rossini und *L'Adelina* von Generali würden besser passen“.



... der Kleingartenverein stellt die wichtigsten Regeln für die Kleingartenanlage vor Ort in einer Kleingartenverordnung auf, die dann für alle Kleingärtner innerhalb der Kleingartenanlage gilt. Mögliche Inhalte der Kleingartenverordnung sind Öffnungszeiten der Anlage, Ruhezeiten, Bewirtschaftung der Kleingärten, Mindestflächen für den Anbau von Obst und Gemüse, Heckenhöhe, Zustimmung des Vorstandes für bauliche Veränderungen, Verbot von Spül- und Waschmaschinen, Verbot von Hunde- und Katzenhaltung, Haftung des Pächters für Gäste und Familienangehörige...



»Ein Ort, an dem Kulturdenkmale  
verfallen, ist wie ein Mensch, der sein  
Gedächtnis verliert.«  
*Anne-Sophie Mutter*

## Wir bauen auf Kultur.

Helfen Sie mit!  
Spendenkonto 305 555 500  
BLZ 380 400 07

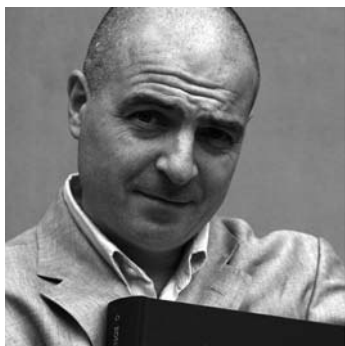
[www.denkmalschutz.de](http://www.denkmalschutz.de)



**25**  
JAHRE

DEUTSCHE STIFTUNG  
DENKMALSCHUTZ

---



**Giovanni Battista Rigon (Musikalische Leitung)** begann seine internationale Karriere als Pianist des Trio Italiano. 2004 gab er sein Debüt als Operndirigent mit Mozarts Bastien et Bastienne, worauf Don Giovanni von Mozart und Gazzaniga folgten. 2006 eröffnete er das Festival im italienischen Martina Franca mit der ersten modernen Fassung von I Giuochi di Agrigento (Paisiello), 2008 dirigierte er dort *Il re pastore* (Piccinni). „Nuova Era“ verlegte seine Zauberflöte. In „L’Opera“ hieß es darüber, seine Stabführung würde die vieler ausländischer Dirigenten bei weitem übertreffen, die anlässlich des Mozartjahres an den wichtigsten italienischen Theatern gastierten. Mit *L’italiana* in Algeri dirigierte er 2007 zum ersten Mal eine Oper von Rossini. 2009 arbeitete er an der neapolitanischen Version von *Il turco in Italia* mit Lorenzo Regazzo in der Titelrolle. 2010 eröffnete er das Festival „Al Bustan“ in Beirut mit zwei Konzerten des Libanesischen Symphonie Orchesters. Er dirigierte Vivaldis *Juditha Triumphans* in Seoul und kurz darauf war er mit Rossinis

*Semiramide*, inszeniert von Pier Luigi Pizzi am Opernhaus des Seoul Arts Center. Der „Corriere della sera“ schrieb über ihn, er sei einer der besten Rossini-Dirigenten unserer Zeit, Schöpfer eines durchgängig geschmeidigen und dennoch entschlossenen Klangs.



**Kay Link (Regie)** in Pforzheim geboren, studierte Literaturwissenschaft, Geschichte, Kunstgeschichte und Gebärdensprache in Frankfurt. Regieassistenzen führten ihn nach London und an die Staatsoper Dresden. Er war Assistent und Mitarbeiter u.a. von Claus Guth und Werner Schröter. Seit 2000 ist er freischaffender Opernregisseur u.a. mit den Opern *Das Tagebuch der Anne Frank*, *Pimpinone*, *La serva padrona*, *Die kleine Zauberflöte* und *Der Freischütz*. Außerdem führte er in den Musicals *Hello, Dolly!*, *Sweet Charity*, *Show Biz*, *Wizzard of Oz*, *I do! I do!* sowie in den Operetten *Das Land des Lächelns* und in *Die schöne Helena* Regie. Er inszenierte die Uraufführung von Tonio Kröger nach Thomas Mann sowie 2010 *Minna von Barn-*

helm in Köln. Er arbeitete u.a. an der Oper Leipzig, an den Theatern Regensburg, Hannover, Heidelberg, Meiningen und Altenburg (beide Theater bespielten vor 100 Jahren regelmäßig das Wildbader Kurtheater) sowie am Theater Linz. Zurzeit schreibt er an einer Kinderfassung von Offenbachs Orpheus in der Unterwelt. Als nächstes wird er auf der A 40 ein Theater-Projekt für die Kulturhauptstadt Essen/RUHR.2010 umsetzen, für die er bereits im Eröffnungsteam tätig war. Im kommenden Herbst folgt eine Inszenierung von Die Fledermaus.



**Anton Lukas (Bühne)** studierte Innenarchitektur, gleichzeitig absolvierte er ein Grafikdesignstudium mit Diplomabschluss. An der Technischen Universität Berlin nahm er im Rahmen des Aufbaustudiengangs Kostüm-/Bühnenbild Unterricht im Bereich Kostüm bei Andrea Kleber und Dietlinde Calsow sowie im Bereich Bühnenbild bei Peter Sykora. 2002 erhielt er den 1. Preis im Wettbewerb des Carrousel-Theaters in Berlin für den Bühnen- und Kostüm-

entwurf zu Polter, Geist und Ti von Erik Uddenberg. Der in Berlin lebende Bühnenbildner realisierte die Ausstattung für zahlreiche Produktionen und Performances. Hervorzuheben sind 2009/2010 die Körperinstallation Don't touch und die Tanzchoreografie Die Summe aller Öffnungen von Anna Konjetzky in der Muffathalle in München. Außerdem The last hour of Elena and Nicolae Ceausescu des IIPM Berlin/Zürich am Teatrul Odeon in Bukarest, die Uraufführung war im HAU2 in Berlin zu sehen und es folgten Gastspiele ans Theaterhaus Gessnerallee in Zürich, nach Bern und ans Südpol in Luzern. Für die Sommerakademie bei Mario Samra (Malerei und Steinbildhauerei) erhielt er ein Arbeitsstipendium. Seit 2007 ist Lukas für die Bühnenbilder bei ROSSINI IN WILDBAD verantwortlich. Mit dem Regisseur Kay Link, mit dem er die Ausstattung der Produktion Adelina erarbeitet, hat er bereits bei ROSSINI IN WILDBAD 2007 die Opernuraufführung Boabdil – Re di Granata gestaltet.

**Claudia Möbius (Kostüme)** studierte Modedesign in Berlin. Seit 2003 führt sie in Berlin Prenzlauer Berg ein eigenes Kostüm- und Modeatelier. Sie entwirft Kostüme für Schauspiel, Oper, Tanztheater, Film sowie für Artistik und Eiskunstlauf, wobei ihre Kreationen dem Bauhausprinzip „Form folgt Funktion“ entsprechen. 1999 arbeitete sie bei den wichtigen französischen Festivals La Massalia



und bei den Chorégies d'Orange mit. In Deutschland arbeitete sie u.a. mit Daniel Karasek am Staatstheater Wiesbaden, im deutschen Kino mit Rolf Hoppe und Karl Dall sowie für die beiden großen Berliner Varietés Wintergarten und Chamäleon. Das größte und bemerkenswerteste Projekt von Möbius ist das Cross Genre Spektakel Marquis de Sade der Gregor Seyffert Compagnie, für das sie futuristisches Neo-Rokoko-Design gestaltete. In dieser Spielzeit arbeitete sie mit Christoph Hagel, den Berliner Symphonikern und Alfred Biölek an Mozarts *Così fan tutte* im Berliner E-Werk. Im letzten Winter wurde die weltweit erst dritte Aufführung von Franz Schrekers zeitgenössischer großer „Zauberoper“ *Der Schmiedt von Gent* an der Oper Chemnitz mit Kostümen von Möbius ausgestattet. Für *ROSSINI IN WILDBAD* ist sie in diesem Jahr bereits in der 7. Saison kreativ.

**Eliseo Castrignanò (Musikalische Assistenz , Korrepetiton und Rezitativbegleitung),** geboren in Lecce, lernte

Klavier an der Schule „Roberto Cappello“ bei Benedetto Lupo, Aldo Ciccolini sowie Charles Rosen. Im Anschluss studierte er Dirigieren u.a. bei Fabrizio Dorsi, Bruno Aprea und Nicola Samale. Er besuchte Spezialkurse an der Fondazione I Pomeriggi Musicali in Mailand. Später war er an der Scuola di Musica di Fiesole bei Jorma Panula. Den Master im Dirigieren erlangte er am Konservatorium Umberto Giordano bei Größen wie Donato Renzetti, Bruno Bartoletti, Lu Jia, Lior Shambadal und Piero Bellugi. Dort erhielt er auch die Auszeichnung zum besten Studenten des Lehrgangs. Er dirigierte u.a. das Symphonie Orchester „Tito Schipa“ in Lecce, das Dänische Radio Symphonie Orchester in Kopenhagen sowie das Symphonie Orchester des Theaters Kiew. 2006 gründete er das Jugendorchester „G. B. Sammartini“, mit dem Ziel, Klassische Musik bei jungen Musikern populär zu machen. Mit einem Ensemble des Theaters A. Belli in Spoleto und des Theaters



Donizetti in Bergamo ging er auf Tour durch Japan. Als Chordirigent kooperierte er mit Theatern in Lecce

und in China. Castrignanò arbeitet regelmäßig mit berühmten Sängern wie Raúl Giménez, Desirée Rancatore, Valeria Esposito, Salvatore Cordella, Marco Rogliano sowie Dimitra Theodossiou.



**Dusica Bijelic (Adelina, Sopran)** graduierte (2006) mit Auszeichnung an der Fine Arts University in Belgrad bei Ljudmila Gross Popovic. Weiterführende Studien absolvierte sie an der Universität Wien bei Gabriela Lechner. Ein Stipendium führte sie an das Opera Studio of Santa Cecilia in Rom unter der Leitung von Renata Scotto. In Spanien war sie an der Academia Concertante in Barcelona. Ebenfalls über ein Stipendium besuchte sie von 2007-2009 das Daniel Ferro Vocal Program im italienischen Greve. Konzerte und Liederabende führten die junge Sopranistin in die USA, nach Japan und in Europa nach Ungarn, Slowenien, Deutschland, Österreich, Italien und Serbien. Ihr Debüt am Belgrader Nationaltheater gab sie 2005 als Susanna in *Le nozze di Figaro*. In Serbien bekam sie 2002 den ersten Preis beim Nikola Cvejić

Wettbewerb, 2007 war sie Finalistin des internationalen Gesangswettbewerbs Ferruccio Tagliavini im österreichischen Deutschlandsberg. Direkt vor ihren Auftritten bei ROSSINI IN WILDBAD sang sie die Rolle der Contessa di Folleville in *Il viaggio a Reims* am Teatro Real in Madrid. Zukünftig wird sie am Opernstudio in New York sein, wo sie mit einem vollen Stipendium aufgenommen wurde.



**Gabriele Nani (Varner, Bariton)** begann seine musikalische Ausbildung am Klavier. Schon im Alter von 20 Jahren gewann er den Sonderpreis der italienischen Kulturzeitschriften „L’Opera“ und „Orpheus“. Er sang in Leoncavallos *Pagliacci*, in Puccinis *La Bohème* und *Madama Butterfly*, in Donizettis *L’elisir d’amore* und *Don Pasquale*. Profilieren konnte er sich als Don Alfonso in Mozarts *Così fan tutte* sowie mit den Titelrollen in *Le nozze di Figaro* und in *Don Giovanni*. In Brüssel am Théâtre de la Monnaie war er als Don Alvaro in Rossinis *Il viaggio a Reims*. 2006

folgte der Cavaliere Belfiore in Verdis *Un giorno di Regno* beim Opern-Festival in Engadin/St. Moritz. Er sang in Verdis *Il trovatore* und in *La traviata*. In der Rolle des Figaro in *Il barbiere di Siviglia* begeisterte er bei den Musikfestspielen in Potsdam. 2009 debütierte er als Enrico in Donizettis *Lucia di Lammermoor* in Piacenza (Palazzo Farnese). Beim Festival „I. Albeniz di Camprodon“ (Spanien) wurde er mit dem Preis „Falstaff 2009“ ausgezeichnet. 2010 singt er den Renato in Verdis *Un ballo in maschera* am Forum Brixen und den Malatesta in Donizettis *Don Pasquale* in Finnland und am Teatro Olimpico in Vicenza, dirigiert von Giovanni Battista Rigon.



**Elier Muñoz (Simone, Bassbariton)**, geboren in La Havana (Kuba), studierte Klavier und Gesang am Institute of Art in Kuba und graduierte an der Escuela Superior de Canto in Madrid. 2000 begann seine Karriere als Sänger, dessen Repertoire von alter bis zeitgenössischer Musik reicht. Er sang u.a. in *Julius Caesar*, *Acis and Galatea*, *Così fan tutte*, *Le nozze di*

*Figaro*, *La vera costanza*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Romeo et Juliet*, *Carmen*, *Madama Butterfly* und *Pagliacci*. Auftritte führten ihn u.a. an das Teatro Real in Madrid und an die Accademia di Santa Cecilia in Rom. Er sang in Oratorien und chorischem-symphonischen Werken wie *L'Amfiparnaso*, *Actus tragicus* und *The Johannes Passion*. Mit seinen bereits elf CD-Aufnahmen gewann er wichtige Preise und nahm an den Festivals für Alte Musik in Utrecht und Brecize teil. Muñoz arbeitete mit Maestros wie Claudio Abbado, Jesús López Cobos, Eu Sum Kin sowie mit den Regisseuren Emilio Sagi, Hugo de Ana, Elio di Capitani und Mariame Clément. Bis 2012 wird er in Haydns *La vera costanza* an berühmten Häusern in Italien und Spanien zu hören sein.

**Silvia Beltrami (Carlotta, Mezzosopran)** begann ihre Gesangsausbildung bei Luana Pellegrineschi. Sie graduierte am Konservatorium Arrigo Boito in Parma und bildete sich beim





Tenor William Matteuzzi fort. 2005 wurde sie von der Accademia Rossiniana unter der Leitung von Alberto Zedda für die Rolle der Melibea in Rossinis *Il viaggio a Reims* ausgewählt. Später sang sie die Melibea auch am Teatro Municipale in Piacenza und am Teatro Real in Madrid sowie am Teatro Rossini in Lugo (unter der Leitung von Eun Sun Kim), zukünftig wird sie in dieser Rolle am Teatro Verdi in Busseto und am Teatro Alfieri di Asti zu hören sein. Sie war Solistin in Rossinis *Petite Messe Solennelle* sowie in Pergolesis *Stabat Mater*. Neben der Rolle der Zita in Puccinis *Gianni Schicci* sang sie die Hauptrolle in Bizets *Carmen* in Parma. 2009 war sie als Suzuki in Puccinis *Madama Butterfly* am Teatro Comunale in Bologna. Beltrami hat zudem eine CD mit Werken Rossinis aufgenommen, die bei „Bongiovanni“ erschienen ist. Zukünftig wird sie in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* singen und in der Rolle der Mrs. McLean in *Susannah* von Carlisle Floyd an der ABAO (Spanien) zu hören sein.

**Gustavo Quaresma Ramos (Erneville, Tenor)** wurde in Rio de Janeiro geboren. Seine musikalische Grundausbildung erhielt er als Mitglied des Knabenchores *Canarinhos de Petrópolis*. Nach einem erfolgreichen Studium in Rio de Janeiro und in São Paulo begann er einen Master im Fach Operngesang in der Klasse von Hedwig Fassbender an der Hoch-



schule für Musik in Frankfurt. Der Tenor sang u.a. am Hessischen Staatstheater Wiesbaden und an der Oper Frankfurt. Beim 34. *Cantiere Internazionale d'Arte* in Montepulciano war er als Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* von Paisiello zu hören. Er besuchte Masterclasses von Raúl Giménez und William Matteuzzi. Zu seinem Repertoire zählen u.a. Don Ramiro in *La Cenerentola*, Don Ottavio in *Don Giovanni*, Ferrando in *Cosí fan tutte*, Nemorino in *L'elisir d'amore*, Tonio in *La Fille du Régiment* und Alfred in *Die Fledermaus*. Er sang Bachs Oratorien und Passionen, Haydns *Schöpfung*, Rossinis *Stabat mater* und *Petite Messe Solennelle* sowie Händels *Messiah*. Ab der Spielzeit 2010/11 wird er als Mitglied des Opernstudios der Oper Köln sowie an der *Opéra de Monte Carlo* in *Salomé* zu hören sein.

**Ugo Rabec (Firmino, Bass)**, geboren in Vittel, lernte zunächst Violine an der Musikschule seiner Heimatstadt. Parallel zu seiner weiterführenden Ausbildung auf diesem Instrument in Nancy nahm er auch Gesangsunter-



richt. 2005 trat er in das Atelier Lyrique der Opéra National in Paris (Young singers program) ein. Sein Debüt an der Opéra Bastille gab er im September 2006 in der Rolle des Kapadozier in Salomé von Richard Strauss. Im selben Jahr sang er auch in der Oper Les Aveugles von Xavier Dayer am Théâtre Gérard Philipe und am Almeida Theatre Lodon. Ein Jahr später war er in der Wiederaufnahme an der Opéra Bastille zu hören. Im November 2007 sang er den Don Alfonso in Mozarts *Così fan tutte* an der Oper in Rennes und 2008 übernahm er dieselbe Rolle beim Verbier Festival in der Schweiz. Neben dem Kaiserlichen Kommissar in Puccinis *Madama Butterfly* an der Opéra Bastille, dirigiert von Vello Pahn sang er den Zweiten Gefangenen in Beethovens *Fidelio*. Sein Repertoire umfasst außerdem Partien aus Smetanas *Die verkaufte Braut* sowie Britdens *The Rape of Lucrezia* und Stravinskys *The Rake's Progress*.

**Roman Bonitz (Szenische Einrichtung Prolog)**, geboren 1981, studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche

Literatur und Philosophie an den Universitäten Marburg, Köln und Bonn. Von 2004-2005 war er mit einem Erasmus Stipendium an der Università Orientale in Neapel. Während seiner Studienzeit war er Praktikant beim Intendanten der Neuen-Philharmonie Westfalen, im Künstlerischen Betriebsbüro des Rossini-Festivals Bad Wildbad und im Goethemuseum Rom, wo Museumsführungen zu einer seiner Hauptaufgaben gehörten. 2006 hospitierte er am Opernhaus Bonn für Benjamin Britdens *A Midsummernight's Dream*. Ferner betreute er während seiner Tätigkeit als studentische Hilfskraft beim WDR Rundfunkorchester Köln wöchentlich ausgestrahlte Rundfunksendungen. Seit Mai 2010 absolviert er per Fernstudium den Masterstudiengang Kulturmanagement an der Hochschule für Musik Hamburg. Ehrenamtlich engagierte er sich bei der akademisch-musikalischen Verbindung Makaria Bonn, wo er unter anderem große studentische Kammerkonzerte organisierte und wo er auch selbst musikalisch in Erscheinung trat.



**Marco Filippo Romano (Bariton)**, 1982 in Caltanissetta (Italien) geboren, begann sein Musikstudium als Hornist und graduierte am Konservatorium V. Bellini in Palermo. Nachdem ihn die Sopranistin Elizabeth Lombardini Smith zum Gesang führte, besuchte er Masterclasses bei Romolo Guglielmo Gazzani und bei Renato Bruson. 2005 gewann er den Preis „Giovane cantante siciliano“ und wurde beim internationalen Wettbewerb „Franco Alfano“ mit einem Stipendium ausgezeichnet. Er sang die Rollen Dulcamara in *L'elisir d'amore*, Don Gregorio in *Tutti in maschera*, Padre in *Il signor Bruschino*, Don Magnifico in *La Cenerentola* und Doncairo in *Carmen*. In der Rolle des Don Profondo in *Il viaggio a Reims* debütierte er beim Rossini Festival in Pesaro. An der Staatsoper München gab er sein Debüt als Don Alfonso in *Così fan tutte*. In *Il barbiere di Siviglia* und in *Salieris Il mondo alla rovescia* war er in der Philharmonie von Verona, als Taddeo in *L'italiana in Algeri* war er im Comunale von Florenz. Zukünftige Engagements werden ihn als Trombonok in *Il viaggio a Reims*

als *Teatro Real* nach Madrid und nach Busetto, in *L'italiana in Algeri* ans Schloss Racconigi und als Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* nach Genf führen.



**Isabel Rodríguez García (Sopran)** geboren in Barcelona, begann ihr Studium 2003 an der Musikakademie A Tempo in Barcelona. Sie wurde von der renommierten Mezzosopranistin Raquel Pierotti und später von Begoña Alberdi unterrichtet. Aktuell studiert sie bei Francesca Roig und Raúl Giménez. Sie war in den Masterclasses von Ana Luisa Chova, Isabel Rey sowie Luciana Serra. Mit ihrer außergewöhnlichen Stimme sang sie Werke unterschiedlicher Epochen, von barocker bis zeitgenössischer Musik, wie u.a. von Caccini, Händel, Mozart, Fauré und Verdi. Als Koloratursopran sang sie u.a. die Königin der Nacht in Mozarts *Die Zauberflöte* und die Olympia in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*. 2006 gab sie ihr nationales Debüt an der Oper in Sabadell in der Rolle der Papagena in Mozarts *Die Zauberflöte*.

Großen Erfolg feierte sie als Paloma in der Zarzuela *El barberillo de Lavapiés* in Barcelona. Als Finalistin des Gesangswettbewerbs „Manuel Ausensi“ trat sie in Liceo auf. Zuletzt nahm sie über ein Stipendium Unterricht bei der Sopranistin Isabel Penagos in Santiago de Compostela. Zu ihren nächsten Engagements zählt u.a. die Königin der Nacht in Mozarts *Die Zauberflöte* unter der musikalischen Leitung von Jean-Luc Tingaud.



**Bernhard Hansky (Bariton)** wurde 1988 in Eisenhüttenstadt geboren. Erste Bühnenerfahrung sammelte er beim brandenburgischen Musikfestival „Oper Oder Spree“, wo er 2007 als Argus/Notar in *Il barbiere di Siviglia* von Paisiello und 2008 als Graf Baccellone in Gassmanns *Die junge Gräfin* auf der Bühne stand. Seit 2007 studiert der Bariton, beginnend als Jungstudent, an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Hanno Müller-Brachmann und in der Liedklasse von Wolfram Rieger. Er besuchte Meisterkurse bei Jutta Schlegel, Giorgio Caoduro, Andreas

Homoki und Raúl Giménez. Im April 2008 sang er bei der Herz-Kinder-Gala in der Komischen Oper Berlin und wurde mit dem Förderpreis der Franz-Grothe-Stiftung beim Bundeswettbewerb Gesang ausgezeichnet. Bisher hörte man Hansky unter anderem als Ottone in *L'incoronazione di Poppea* unter Wolfgang Katschner, als Pippo in *Mandys Baby* und als Masetto in *Don Giovanni*. 2009 sang er zudem den Grafen Almaviva (*Le nozze di Figaro*) in einer konzertanten Aufführung in Garda. Im Mai 2011 wird er an der Berliner Staatsoper in *Askins Der Eisenhans* zu hören sein.

Die **Virtuosi Brunensis (Leitung: Karel Mitas)** wurden von Karel Mitas, einem Konzertmeister der Janáček-Oper des Nationaltheaters Brunn gegründet, der in dieser Funktion auch die künstlerische Leitung des Ensembles übernommen hat. Es besteht sowohl aus hervorragenden Mitgliedern des Orchesters der Janáček-Oper und der Philharmonie Brunn, als auch aus anderen Solisten erstrangiger Orchester der Tschechischen Republik. Die Virtuosi Brunensis sind bereits seit 2008 zu Gast bei Rossini in Wildbad.

## Impressum

**Herausgeber** ROSSINI IN WILDBAD · **Intendant** Jochen Schönleber · **Redaktion** ROSSINI IN WILDBAD, Kay Link und Christiane Eizenberger · **Texte** Heimliche Idylle von Anner Griem (anner.griem@gmail.com), aus: [http://gedichte.xbib.de/gedicht\\_Griem%2C+Anner%2C162,0.htm](http://gedichte.xbib.de/gedicht_Griem%2C+Anner%2C162,0.htm) / Puzzle-Text aus Georges Perec: Das Leben. Gebrauchsanweisung. Frankfurt 2007, S.11ff. / Kleingarten: Grünes Idyll mit rechtlichen Folgen. Rechtstipps vom 28.08.2009, aus: [www.anwalt.de](http://www.anwalt.de). / Alle weiteren Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft. · **Probenfotos** Volker Winkler · **Fotos** Silvia Dello Joio, Anton Lukas, Verena Wilhelm · **Bild** Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Architektur Graz Steiermark Jahrbuch 2008/2009, hrsg. v. Ilka Ruby, Andreas Ruby · **Umschlaggestaltung** Ulrike Albrecht · **Satz und Druck** Eisele Druck GmbH, Bad Wildbad · **Verlag und Anzeigenverwaltung** penso-pr, Hambergweg 34, 77120 Grafenau, [penso-pr@online.de](mailto:penso-pr@online.de)

Das Festival ist zahlreichen Institutionen und Personen zu großem Dank verpflichtet. Die Dankadressen erscheinen gesammelt im Programmheft von Le Siège de Corinthe.



Abfallwirtschaft Landkreis Calw

Ihr Entsorgungsunternehmen  
im Landkreis Calw

Kultur braucht Partner

Wir verwerten Ihre Abfälle  
und informieren Sie über Holzbrennstoffe.

Gäuallee 5, 72202 Nagold

Tel.0800/3030839

[www.awg-info.de](http://www.awg-info.de)

[kontakt@awg-info.de](mailto:kontakt@awg-info.de)