

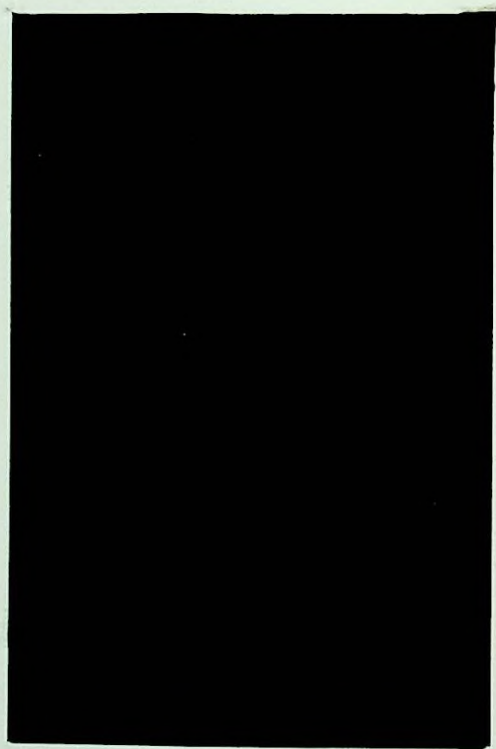
Deutsche Erstaufführung
Rekonstruktion der
Originalfassung

Premiere
Donnerstag, 8. Juli 1993

***Die verrückte
Verwechslung
(L'Equivoco
stravagante)***

Dramma giocoso von
Gaetano Gasbarri
Musik von
Gioachino Rossini

ROSSINI in Wildbad



1

Deutsche Erstaufführung
Rekonstruktion der
Originalfassung

Premiere
Donnerstag, 8. Juli 1993

*Die verrückte
Verwechslung
(L'Equivoco
stravagante)*

Dramma giocoso von
Gaetano Gasbarri
Musik von
Gioachino Rossini

Impressum
Redaktion
Sybille Hirzel,
Jochen Schönleber
Layout
Jochen Schönleber
Druck
Eisele GmbH Bad Wildbad

Premiere
Donnerstag, 8. Juli 1993
Weitere Aufführungen
10., 14., 16., 17. Juli

Kursaal
Bad Wildbad

Deutsche Erstaufführung
Rekonstruktion der
Originalfassung

***Die verrückte Verwechslung
(L'equivoco stravagante)***

Dramma giocoso von
Gaetano Gasbarri
Musik von
Gioachino Rossini

Aufgrund der Edition von
Vito Frazzi (alle Rechte bei
der Accademia Chigiana Siena)
aus einem italienischen Manu-
skript rekonstruierte Original-
fassung von
Rüdiger Bohn
Kritische Edition (teilweise)
Guido Johannes Joerg
(alle Rechte bei G.J. Joerg)
Deutsche Übersetzung und
Bearbeitung der Rezitative
Annette Hornbacher

Ernestina
Heidi Wolf

Ermanno
Reginaldo Pinheiro

Buralicchio
Hernan Iturralde

Gamberotto
Mikhail Lanskoi

Rosalia
Sonia Malta

Frontino
Matthias Klink

Prager Männerchor

Rumänisches Rundfunk-
Kammerorchester Bukarest

Musikalische Leitung
Rüdiger Bohn

Regie
Thorsten Kreissig

Bühnenbild und Kostüme
Manfred Breitenfellner

Dramaturgie
Annette Hornbacher

Choreinstudierung
Miroslav Kosler

Musikalische Assistenz
Susanne Lohwasser

Regieassistenz
Nina Sophia von Wächter

Maske
Jutta Krantz
Petra Müller

Bühnenbildassistenz
Susanne Kühnhold

Technische Leitung
Oliver Klein u. Ingo Sika
PRISMA Theatertechnik

Rossini-Beratung
Reto Müller

Die Geschichte

Ermanno, ein armer Kaufmannssohn, ist verliebt in *Ernestina*, die Tochter des neureichen Bauern *Gamberotto*, der sich jedoch den betuchten *Buralicchio* als Schwiegersohn ausgesucht hat. Doch *Ernestina* ahnt nicht nur nichts von *Ermannos* Zuneigung, sie interessiert sich gar nicht dafür, ihre Leidenschaft gilt ausschließlich der Philosophie. Der Weg zu Ernestinas Herz führt also nur über einen Berg von Büchern, wie das gewitzte Dienerpaaar *Rosalia* und *Frontino* erkennt. Sie staffieren *Ermanno* als Philosophielehrer aus und schleusen ihn in den Haushalt ein. Nun stünde der Liebeserklärung nichts mehr im Weg, wäre da nicht der unglaublich eitle und dummdreiste *Buralicchio*, der *Ermanno* durch seine rasende Eifersucht das Leben schwer macht. Obwohl *Ernestina* ihren Zukünftigen für seine Hirnlosigkeit verachtet, ist sie, die auf einer strikten Trennung von "Geist" und "Materie" besteht, ihrem Vater zuliebe zur Ehe mit *Buralicchio* bereit. Wieder müssen die Diener eingreifen,

dieses Mal um *Ermanno* vor dem Selbstmord zu bewahren. *Ernestina* Bitten bringt ihn davon ab. Doch weiterhin ist sie bereit, ihren Verlobten zu heiraten.

Da macht *Frontino Buralicchio* zum Mitwisser eines angeblichen Komplotts, demzufolge sich hinter *Ernestina* in Wahrheit ein kastrierter Sohn *Gamberottos*, *Ernesto* verberge; dieser sei vom Wehrdienst desertiert und wolle nun seine Tarnung als Mädchen durch die Heirat mit *Buralicchio* perfekt machen. Der wutschnaubende *Buralicchio* zeigt den vermeintlichen *Ernesto* beim Kommandanten an, *Ernestina* wird verhaftet und nun ist *Ermannos* großer Augenblick gekommen: Er entführt sie, in Uniform verkleidet, aus dem Gefängnis. Zu nächtlicher Stunde finden sich alle Beteiligten auf der Suche nacheinander vor *Gamberottos* Haus ein. *Frontino* gesteht seinen Trick mit dem angeblichen **musico** (= Kastrat) und *Gamberotto* gibt *Ernestina* und *Ermanno* seinen Segen.

1. Akt

1. Einführung
- a) Terzett (*Ermanno*, *Rosalia*, *Frontino*)
- b) Chor und Kavatine (*Gamberotto*)
- c) Stretta
2. Kavatine (*Buralicchio*)
3. Duett (*Gamberotto*, *Buralicchio*)
4. Chor und Kavatine (*Ernestina*)
5. Chor
6. Quartett (*Ernestina*, *Ermanno*, *Gamberotto*, *Buralicchio*)
7. Arie (*Ermanno*) *Gamberotto*
8. Kavatine (*Rosalia*)
9. Duett (*Ernestina*, *Ermanno*)
10. Finale

2. Akt

11. Einführungschor
12. Arie (*Frontino*) *Ernestina*
13. Duett (*Buralicchio*, *Frontino*)
14. Szene und Arie (*Ermanno*)
15. Quintett (...)
16. Arie (*Buralicchio*) *Gamberotto*
17. Kavatine (*Ermanno*)
18. Szene und Rondo mit Chor (*Ernestina*) * entfällt (s. Text)
19. Finale II
- a) Szene
- b) Finaletto

Annette Hornbacher
Eine Philosophin betritt die
Opernbühne. Notiz zu
Rossini
L'equivoco stravagante

Es mangelt der Opernliteratur gewiß nicht an großen Frauengestalten: da gibt es jene leidenschaftlichen und leidensfähigen Heroinnen wie *La Traviata*, *Medea*, *Aida*, *Norma*, es gibt die verwirrenden Sirenen *Carmen*, *Undine* oder *Melisande*, aber auch jene sanften, unbeirrbar ihrem Gefühl treu bleibenden Mädchengestalten wie *Iphigenie*, *Konstanze*, *Pamina* und *Senta* - um nur einige der bekanntesten zu nennen. Einen heroischen Gipfel erreicht der Typus jener liebenden Erlöserinnen in Beethovens *Leonore*, die sich zur Rettung des Gatten nicht nur mit Gefühl, sondern auch mit klassisch männlichen Tugenden wie Kühnheit, Mut und Stärke wappnen muß. Was es bis zu Rossini so nicht gegeben hat, sind weibliche Hauptfiguren wie die gewitzte *Rosina* oder ihre seriöse Schwester im Geiste, *Ernestina*, die sich ganz bewußt *in* einer reinen Männerwelt und *gegen* diese zu behaupten wissen - auch da, wo

es um ihr Gefühl geht. So folgt die Heldin aus *L'equivoco stravagante*, *Ernestina* mit großer Selbstverständlichkeit und ohne allen Heroismus ihrer Liebe zum Wissen. Sie wird damit zur ersten und wohl auch einzigen Philosophin aus Leidenschaft, die 1811 in Bologna für genau drei Tage die Opernbühne betritt, um sogleich wieder von ihr verbannt zu werden und sie später nur als stark reduzierte, zur Unkenntlichkeit verstümmelter Charakter wieder zu erscheinen. In der nun rekonstruierten Fassung tritt uns *Ernestina* als äußerst eigenwilliger Bücherwurm, als einzige Gebildete in vollkommen bäurischer Umgebung entgegen. Ihre Eigenständigkeit wird dadurch noch unterstrichen, daß sowohl ihr Vater als auch der tumbe Verlobte sie maßlos für ihr Wissen bewundern. *Ernestina* trägt, darüber besteht kein Zweifel, Züge eines Blaustrumpfs: das eben macht sie zur Hauptfigur einer Komödie, aber ihr bleibt doch soviel Raffinement, daß sie ihren Wissensvorsprung geschickt nutzen kann, um eigene Ziele gegen die unheilvolle patriarchalische Allianz

von Geld und Macht, Vater und Bräutigam durchzusetzen. Deren Konvention berührt *Ernestinas* eigentliches Anliegen, die Philosophie so wenig, daß sie sogar bereit ist, den verachteten Verlobten (*Ernestina*: "So schweig doch, du weißt ja nicht mal, was Philosophie ist!") zu heiraten. Von Bedeutung ist für sie nur der vermeintliche Philosophielehrer *Ermanno*, in Wahrheit ihr stiller Verehrer, die Ehe dagegen bleibt eine lästige Formsache, der durch die platonisierende Trennung von "Geist" und "Materie" zu begehren ist. Wenn dieser Lösungsversuch *Ernestinas* schließlich scheitert, so ist darin nicht einfach das Scheitern ihres, eben doch nur beschränkten weiblichen Denkens zu sehen - und wie leicht wäre es gewesen, die Figur gerade an diesem Punkt zu denunzieren! Nein, Rossini und Gasbarri führen keine gewaltsame Zählung einer Widerspenstigen vor, ihnen liegt nichts an der Unterwerfung *Ernestinas*, vielmehr wählen sie einen Weg, der die Eigenständigkeit ihrer Person wahrt und sie um die Dimension des Gefühls berei-

chert: In *Ermannos* unverändert zärtlicher Liebe und Hingabe findet *Ernestina* einen Seelenverwandten, der darin zum 'Seelenführer' werden kann. In der Tiefe seines Gefühls trifft er mit der Tiefe ihrer Sehnsucht nach 'Erkenntnis' zusammen (*Ernestina*: "Mir fehlt, ich weiß nicht, was!") und nimmt ihren philosophischen Impuls gerade darin ernst, daß er ihn über die abstrakte Trennung von "Geist" und "Materie" hinausführt.

Es gibt in diesem höchst amüsanten und verwickelten Stück zwar keine Lehre und noch weniger eine Moral, wohl aber läßt sich zeigen, daß die dramatische Anlage, welche *Ernestina* und *Ermanno* fast zwangsläufig zusammenführt, jenen Knoten von Gefühl und Denken, "Geist" und "Materie" schürzt, den *Ernestina* zum Schaden der eigenen Philosophie in ihrer Unerfahrenheit zerschlagen möchte.

Belehrt wird sie freilich nicht durch die professoralen Unterweisungen des verkleideten *Ermanno*, sie lernt am Leitfaden von dessen Gefühl und also durch die Berührung mit Qualitäten, durch die sich gewöhnlich

weibliche Hauptfiguren auszeichnen.

Komisch ist an dieser Oper nicht bloß die Handlung als solche, der grotesk-verwickelte Ablauf, sondern vor allem das kunstvolle Spiel mit den klassischen Rollenmustern, die hier durchweg auf den Kopf gestellt und parodiert werden. Der Inhalt: die Kastraten-Geschichte und die Verunsicherung über die Geschlechtsidentität *Ernestinas*, findet sein formales Pendant in der unüblichen Zuweisung von Gefühl und Intellekt an männliche und weibliche Hauptfigur. Dieser spielerische Umgang mit dem Genre und seinen geschlechtsspezifischen Rollen bringt aber für uns jene Gegenwartigkeit und Frische mit sich, die womöglich Rossini selbst kaum bewußt war.

Jochen Schönleber Zur Geschichte dieser Erstaufführung

Als Rüdiger Bohn und ich die Deutsche Erstaufführung von *L'Equivoco stravagante* im Rahmen von ROSSINI in Wildbad 1993 beschlossen, mußten wir nicht, auf welches Abenteuer wir uns da einließen. Wir kannten eine Fülle herrlicher Musiknummern, doch die veröffentlichte Bearbeitung von Vito Frazzi 1965 wirkte musikalisch inhomogen. Hinzu kam die von der Dramaturgin Annette Hornbacher monierte Verstümmelung des Originallibrettos, in dem vor allem wichtige Rezitative zur Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur Ernestina herausgekürzt worden waren, so daß die gesamte Handlung unentschieden wirkte. Diesem Mangel war durch eine Erweiterung im Sinne des Originals beizukommen, und so gingen musikalische und dramaturgische Erfordernisse Hand in Hand. Als Reto Müller im Februar endlich den Microfilm einer alten italienischen Handschrift des Stücks besorgen konnte, stellte sich rasch heraus, daß das vorhandene Aufführungs-

material praktisch unbrauchbar war. Trotz großer Bedenken entschloss sich Rüdiger Bohn, unter großem Zeitdruck eine spielbare Fassung zu rekonstruieren. Uminstrumentierungen und falsche Harmonisierungen waren zu beseitigen, viele für Rossini wichtige Wiederholungen wieder einzufügen. Vor allem mußten aber zahlreiche Umstellungen von Nummern, Verstümmelungen und Teilungen, Einfügungen aus späteren Werken (Finale II aus *La Gazzetta*) usw. beseitigt und drei kostbare, in diesem Jahrhundert völlig unbekannt Nummern aus dem Manuskript frisch ediert werden. Diese Aufgabe übernahm Guido J. Joerg, erfahrener Mitarbeiter der neuen Rossini Gesamtausgabe. Auch für ihn war diese Arbeit unter Zeitdruck ein saures Geschäft, denn die alte Theaterabschrift war voller Fehler. Sie enthält als Ouvertüre bereits das schöne Stück zu *Torvaldo e Dorliska*. Eine originale Ouvertüre ist nicht bekannt. Die "neuen" Nummern dieser wiederhergestellten "alten" Oper gehören überwiegend zum zweiten Akt: *Kavatine Ermanno*, *Aria con Coro (Rondo) Ernestina* und

Finaletto. Das falsche Finale (übrigens mit völlig verfälschter Pointe!) aus *La Gazzetta* wurde entfernt. Die *Arie Rosalia* wurde vollständig und kritisch neu ediert. Heraus kam eine Fassung, in der Rossinis originaler origineller Werkwille wieder sichtbar wird, eine spielbare, wohl für die längere Zeit gültige, aber keine kritische Fassung. Da das Autograph verschollen ist, wird es eine solche wohl in absehbarer Zeit nicht geben, da die Rossini Gesamtausgabe zunächst die autographen Werke ediert. Eines konnten und wollten wir nicht ändern. Die von Frazzi vorgenommene Umarbeitung der *Ernestina* vom Contralto zum Sopran. Unsere Traumbesetzung für alle Rollen war in zahlreichen Vorsing-Terminen gefunden. Daran wollten wir nicht mehr rütteln. Deshalb blieb die Sopran-Fassung erhalten. Doch die Transponierung der großen Arie hätte zu viele Änderungen des musikalischen Textes erfordert. Diesen Kompromiß wollten wir nicht mehr eingehen. Deshalb wurde die Arie für die Aufführung gestrichen und ist weiterhin nur in der Fassung zu bewundern, in der

Rossini dieses bei der Premiere sehr erfolgreiche Bravourstück wiederverwendet hat: Als Rondo der *Clarice* in *La Pietra del Paragone*. Von diesem Stück gibt es mehrere Plattenaufnahmen (zuletzt mit Cecilia Bartoli). Die anderen Nummern hingegen sind im besten Sinn un-erhört. Im Einvernehmen mit Regisseur Thorsten Kreissig werden die Musiknummern überwiegend italienisch, die Rezitative hingegen deutsch gesungen. Damit bleibt die Sangbarkeit und der Klang der Musik erhalten. Diese Deutsche Erstaufführung (abgesehen von einem Fürther Gastspiel der einzigen deutschsprachigen Aufführung der Frazzi-Fassung, Bern 1974) wird zu einer Art modernen Uraufführung: Erstmals wird damit ein wunderbares Stück Musik und eine dramaturgisch hervorragend gelungene Buffa des jungen Rossini für das heutige Operntheater wiederbelebt.

**Folgende hier übersetzte
Rezension erschien in
Briefform am 29. Oktober 1811
in der Bologneser Zeitung //
Redattore del Reno:**

"An Hrn. G.R. in Mailand.
Bologna, den 29 Oktober 1811

In Ihrem Brief vom 8. dieses Monats deuteten Sie mir den Wunsch an, Notizen aus Bologna zu bekommen, wenn der *Ser Mercantonio* ersetzt wird, welcher sich so sehr der Publikumsgunst erfreut. Ich schicke mich kurz an, Sie zufriedenzustellen. Ich könnte sogar lakonisch sein und Ihnen sagen, daß bei der ersten Aufführung am Abend des 26. dieses Monats volles Haus war aus Neugierde, verschiedene Parteien für den Komponisten der Musik, übermäßiger Ekel wegen des unanständigen Librettos, und so hätte ich geschlossen. Aber Sie wünschen etwas mehr über das Ergebnis zu wissen. Wie kann ein armer Kapellmeister zu einer Dichtung, die nichts bietet außer schändliche Ideen, eine Musik setzen, die bezaubert, hinreißt? Trotzdem konnte sich Rossini in einigen Stücken mit viel Lob

auszeichnen, nämlich in der Introdution, dem Quartett, dem Duett und dem Finale des ersten Aktes. Auch im zweiten enthalten das Quintett, das Duett und die Arie der ausgezeichneten Marcolini schöne Dinge, worin man den Jüngling voller Phantasie erkennt, und welcher, den Kopf voll mit den besten Stücken der guten Meister, sich deren bejubeltesten Motive zu bedienen scheint - so wie wir



Maria Marcolini, die Ernestina der *Equivoco*-Uraufführung und erste *Isabella*, hier in der *Italiana in Algeri* (Sammlung Reto Müller)

auch in den Dichtern, welche sich an den guten Quellen laben, die Manier der großen Meister der Kunst erkennen, ohne ihnen deshalb den Vorwurf des Plagiats zu machen. Die Musik wurde mit Applaus aufgenommen, da in jeder Aufführung das Publikum Rossini auf die Bühne rief, und heute Abend wurden das Quintett und die Arie der Marcolini im zweiten Akt wiederholt.

Daß das Libretto, erlauben Sie mir, schlecht sei, zeigt der von der hiesigen, weitsichtigen Präfektur gefaßte Entschluß, welche die Fortsetzung der Aufführungen verboten hat. Nur zu Gunsten des Komponisten hat sie erlaubt, daß drei Aufführungen gegeben wurden, nachdem - trotz der unendlichen bereits gemachten Eingriffe - einige weitere Ausdrücke korrigiert und verbessert wurde, welche gesungen einen nicht zu tolerierenden Eindruck hinterlassen, obwohl man sie lesend akzeptiert. Aber da sich die Handlung des Librettos eben um eine vorgebliche Verstümmelung dreht, welche gewzungenmaßen Raum für viele zweideutige Ausdrücke läßt, genügt es nicht, einige Stücke

zu verstümmeln, sondern die Wurzeln des Skandals mit der Beseitigung des Librettos auszureißen. Der grundsätzliche Fehler, sagen wir mal, dieser dichterischen Fehlgeburt wurde dem Dichter mitgeteilt, welcher auch der Verfasser des *Maldicente* und des *Ajo nell'imbarazzo* ist, indem ihm von hier aus durch jenen, der die Leitung des Gesangspartien unter sich hat, geschrieben wurde, daß dieses Libretto *ruchlos* sei. Worauf dieser sich mit Brief vom 26. September, den ich gelesen habe, zu verteidigen suchte, eine Verteidigung, die jedoch kaum die Handlung betrifft, sondern die komische Ausführung und die Aufteilung der Arien und Rollen. Obschon der Dichter die Dummheiten und Unstimmigkeiten, welche sich nun im Libretto, besonders im zweiten Akt befinden, dadurch entschuldigen könnte, daß es nicht mehr das durch ihn Er-dachte sei, so steht doch fest, daß nichts hinzugefügt wurde, das nicht vom Dichter selbst stammt. Sehr viel dagegen von Anstößigem und Unanständigem oder von mißverständlicher Auslegung wurde entfernt. Weshalb kann man nicht jovial,

fröhlich, scherzhaft, lustig sein, ohne die Würde, die Höflichkeit und die Sitten zu verletzen? Wenn Herr Gasbarri geistreiche Phantasie und Feder hat, Kenntnis des Theaters und komischer Situationen besitzt, so wähle er anständigere Handlungen aus und behandle sie gleichermaßen mit Anstand, und er wird die Achtung der ehrlichen Leute und des Publikums genießen, was mehr wert ist als die zustimmende Hand von Leuten ohne Moral..."

ganz der Ihre

Redakteur des Reno



Gioachino Rossini

Reto Müller
Rossini erste zweiaktige
Buffa L'Equivoco stravagante
(Die verrückte Verwechslung)

Obwohl Rossini in Pesaro geboren und in seinem Heimatort Lugo teilweise ausgebildet wurde, war Bologna seine eigentliche Heimat. Hier verbrachte er einen wichtigen Teil seiner Jugend, hier genoß er seine musikalischen Studien am *Liceo musicale* und hierhin kehrte er auch während seiner Karriere immer wieder zurück. Eigentlich wäre es natürlich gewesen, wenn er sein Operndebüt in Bologna gegeben hätte, doch kam dieses mehr zufällig bereits im November 1810 mit *La Cambiale di Matrimonio* in Venedig zustande, als Rossini noch keine 19 Jahre alt war. Bologna konnte sich nicht des vielseitigen Theaterlebens Venedigs, der Qualität Mailands oder der perfekten Organisation Neapels rühmen: wenige kleine Theater, dafür umso mehr Wandertruppen teilten sich das Musikleben, an welchem auch die sogenannten *Accademie* (eine Form von öffentlichen Konzerten) einen wichtigen

Anteil hatten; durch das renommierte *Liceo musicale* bestand ein großes Reservoir an jungen Nachwuchskräften, welche schon während ihrer Studienzeit an Kirchenkonzerten, *Accademien* und Theateraufführungen beteiligt waren. Gioachino Rossini ist ein Musterbeispiel für diesen allmählichen Einstieg in die Theaterlaufbahn. Für die Herbstsaison 1811 wurde er als *Maestro al cembalo* am Teatro del Corso engagiert, eine Aufgabe, die er in den Kleinstädten der Romagna schon öfters ausgeführt hatte. Gleichzeitig erhielt er auch den Auftrag, die zweite Oper zu komponieren, sei es dank seinen Beziehungen, sei es dank des in Venedig errungenen Achtungserfolges.

Als Primadonna dieser Saison war die Kontraaltistin Maria Marcolini engagiert, welche zu diesem Zeitpunkt schon eine gut zehnjährige, erfolgreiche Karriere hinter sich hatte. Mit dem jungen Musiker war sie schon an *Accademie*-Konzerten in Bologna aufgetreten und zwischen dem 19jährigen Gioachino und der 12 Jahre älteren Marietta dürfte sofort ein

gutes Einvernehmen geherrscht haben, so sehr, daß die Legende sogar von einem Liebesverhältnis spricht. Sie sollte einen nicht geringen Einfluß auf seine Karriere haben und noch in vier weiteren seiner Opern (darunter *L'Italiana in Algeri*) die Hauptrolle kreieren. Bereits für diese Saison bat die Sängerin den Komponisten um eine neue Auftrittsarie in der Hosenrolle des *Quinto Fabio* von Domenico Puccini. Die Presse lobte anderntags, daß «die gut plazierte Arie, geschrieben vom Maestro Rossini, einen schönen Effekt machte». Im übrigen war diese Spielzeit von einer gereizten Stimmung geprägt, die auch Gioachino die Nerven verlieren liess. Während von dem autoritären Giuseppe Verdi eine Karikatur bekannt ist, auf der er die Chorsänger mit dem Stock verjagt, so ist ein solcher Vorfall des jungen Rossini sogar aktenkundig: sei es wegen der Absetzung seiner eigenen Oper, sei es weil er den *Quinto Fabio* für «seine» Marietta möglichst perfekt in Szene setzen wollte, er liess sich dazu hinreissen, die ihm nicht parierenden Choristen mit dem Stock zu bedrohen. Diese provozierten prompt die

Intervention der Polizei und Gioachino wurde, wie seine Ernestina, auf die Wache geführt. Nachdem ihn der Polizeipräsident scharf ermahnt hatte, wurde er wieder entlassen, allerdings mit dem Auftrag an die Theaterdirektion, weitere Unregelmäßigkeiten sofort zu melden. Und diese zögerte nicht, schon zehn Tage darauf sein verspätetes Erscheinen bei den Proben anzuzeigen.

Doch zurück zu *L'Equivoco stravagante* selbst. Der aus der Rezension hervorgehende Umstand, wonach der Dichter bereits am 26. September sein vom Korrepetitor kritisierendes Libretto verteidigte, macht deutlich, daß die Oper mindestens schon einen Monat vor der Premiere komponiert war. Gemessen an den damals üblichen Verhältnissen hat Rossini bei diesem Werk also nicht unter Zeitdruck gestanden. Dem Bericht nach zu schließen, wurde aber während der Probezeit noch einiges geändert, um die offenen Angriffspunkte des Librettos auszumerzen; dies wird auch dadurch belegt, daß sich im Anhang des gedruckten Librettos zwei Ersatznummern

finden. In dieser Form wurde der Text von der zuständigen Zensurbehörde bewilligt, wie der Stempel auf jedem Exemplar belegt. Trotzdem sah sich die Behörde veranlaßt, auf ihren Entscheid zurückzukommen und weitere Aufführungen zu verbieten.

Offenbar wurde der Oper mit einiger Erwartung entgegengesehen; schließlich hatte sich Rossini im Bologneser Musikleben schon einen gewissen Ruf erworben, 1808 mit der Abschlußkantate am *Liceo*, *Il Pianto dell'Armonia sulla morte d'Orfeo*, durch verschiedene Auftritte an *Accademien*, durch die erfolgreiche Einstudierung von Haydns *Jahreszeiten* (Mai 1811), durch sein Venezianer Debüt und nicht zuletzt wohl auch durch das jugendliche Alter und sein offenes, freimütiges Wesen. Der Hinweis des Redakteurs auf das volle Haus und die Anhängerschaft des Komponisten unterstreichen diese Erwartungshaltung. Sie wurde aus musikalischer Sicht auch vollauf erfüllt, die Nennung mehrerer gelungener Stücke, die am dritten Abend erfolgte Wiederholung der zwei wichtigsten davon lassen vermuten,

daß sich die Oper unter normalen Umständen ohne weiteres gehalten hätte.

Nichts ist über die Auswahl des Librettos und seine Quellen bekannt, und wenig über den Dichter Gaetano Gasbarri. Dieser Florentiner (in moderner Zeit fälschlicherweise oft Gasparri geschrieben) war der Autor von etwa dreizehn Opernlibretti, wovon die Mehrzahl vor *L'Equivoco* entstanden ist, so *Il Maldicente* für Pavesi (Florenz 1807, Wiederaufnahme Bologna 1808) und *L'Ajo nell'imbarazzo* für Pilotti (Bologna 1810). Vielleicht war es anläßlich einer dieser Aufführungen, daß Rossini mit Gasbarri bekannt wurde, und falls der Poet Probe seiner Vorliebe für Wortspiele und Zweideutigkeiten gegeben hat, dürften sie bei Gioachino auf fruchtbaren Boden gefallen sein: Rossinis beißender Witz, seine *bonmots*, seine Wortspiele sind legendär geworden. Sehr wahrscheinlich hat Rossini das Libretto mit allem anderen als mit Widerwille vertont - und nicht nur wegen der Gelegenheit, überhaupt eine Oper komponieren zu können, son-

dern aus Spaß am Umgang mit diesem Text. Der Hinweis, daß viele Ausdrücke erst vertont Anstoß erregten, ist äußerst bezeichnend. Rossini hatte immer einen sehr freien Umgang mit seinen Texten; das Spiel mit Silben und Satzteilen, deren "willkürliche" Wiederholung oder Umstellung zu Sinnentstellungen oder veränderungen führt, wurde dem Komponisten oft als mangelnde Texttreue vorgeworfen. Für Rossini stand aber nie der Wert oder die innere Aussage des einzelnen Wortes (wie etwa bei Donizetti) im Vordergrund, sondern die «moralische Atmosphäre» einer Handlung oder Szene. Ein deftiges Beispiel bietet das Wort *osculo*, ein poetischer Ausdruck für Kuß, welches in Rossinis Deklamation zu einem *os-culo*, also zu einem Arsch wird, und das notabene in einem Duett, in welchem sich zwei Freunde (künftig Schwiegervater und -sohn) überaus herzlich in die Arme fallen... Die meisten Anzüglichkeiten brauchen aber schon gar nicht erst die Hervorhebung der Musik, dazu waren sie vom Dichter zu unverhohlen eingebracht worden. Neben einigen sehr direk-

ten *bocacciohaften* Anspielungen mokiert sich das Libretto aber auch oft über das Stadtleben und das philosophische Gehabe der Intellektuellen, was in Bologna, der Gelehrtenstadt schlechthin, ebenfalls Anstoß erregen konnte. Im übrigen gibt es zahlreiche harmlosere Wortspielereien, zum Teil eindeutig im Nonsense-Bereich, und Gasbarri hat hier eine Vorliebe für Ausdrücke, die man als "pleonastische Redundanz" bezeichnen könnte: Phrasen, die sich aus gleichbedeutenden Substantiven, Adjektiven und Verben zusammensetzen, zum Beispiel «unser herrlicher Herr Herrscher», «wenn Sie mich mit Gerechtigkeit rechtfertigen, werde ich ihrer Gerechtigkeit gerecht» oder «ich will Sie verbindlich binden» usw. In *Equivoco stravagante* wird alles karikiert, parodiert und ins Groteske gezogen, auch die Oper und ihre Konventionen selbst, und zusammen mit der zehn Jahre späteren *Matilde di Shabran* kann diese Jugendoper als Rossinis Meisterwerk der Groteske bezeichnet werden kann.

Der bedeutendste Rossini-

Biograph, Giuseppe Radiciotti, hatte nur gehässige Worte für den Librettisten übrig: «der äußerst mittelmäßige Librettopfuscher» mit einer «unwürdigen und geschmacklose Farse voller Obszönitäten und zweideutiger Sätze, die sich über zwei Akte lang hinzieht, ohne Handlung und irgendein Interesse» und deren komische Komponente «von einer ekelhaften Vulgarität und einer kindischen Abgeschmacktheit» sei. Wie alle Urteile Radiciottis zu den Libretti Rossinis ist auch dieses einseitig übertrieben. Einmal vorausgesetzt, daß Gasbarri für diese Geschichte keine Vorlage hatte, muß man ihm immerhin die Kühnheit und die Phantasie zubilligen, die es braucht, eine solche Handlung zu entwerfen, die im großen Ganzen nicht unwahrscheinlicher ist, als viele andere, harmlosere. Die fragwürdigen Anzüglichkeiten, einige kindische Wortspielereien und die nicht selten (aber oft mit Absicht!) tölpelhaft hochgeschraubten Verse eingerechnet, funktioniert der Ablauf der Handlung ohne Leerläufe und Widersprüche und die scharfe Parodie bleibt nicht ohne Wirkung.

Das skandalöse Mißverständnis, welches den Kern der Handlung bildet, bezog sich auf eine Umstand, der in Italien eine lange Tradition hatte, aber deswegen keinesfalls als moralisch gelten konnte: der operative Eingriff bei den Knaben zur Unterbindung des Stimmbruchs zwecks Erhalt der geschmeidigen "weißen" Stimme. Frontino erklärt dem leichtgläubigen Buralicchio diesen Gebrauch: «Ihr wißt, daß mein Herr aus den Abruzzen stammt, wo seit langem der grausame Gebrauch herrscht, die zarten Knäblein zu entmannen, um sie dann (Oh seltsames Verlangen) als Kontraalt oder als Sopran singen zu lassen.» Solche Sänger wurden selbstredend als Kastraten bezeichnet, als Sopranisten oder - wie Buralicchio am Schluß der Oper ausruft - als *Musico*. Rossini äußerte im Alter: «Man produzierte mangels Gefälligkeit der Natur Kastraten. Das Mittel war zwar heroisch, aber das Resultat war vorzüglich. Es war mir in meiner Jugend gegeben, noch einige dieser Kerle singen zu hören. Nie werde ich sie vergessen. Die Reinheit, die wunderbare Geschmeidigkeit dieser

17

Stimmen und vor allem ihr tief ergreifender Ausdruck, all das hat mich maßlos bewegt, fasziniert. Ich habe selbst eine Rolle für einen von ihnen geschrieben, der zu den letzten, aber nicht zu den geringsten gehörte, für Velluti. Es war in meiner Oper *Aureliano in Palmira*, aufgeführt in Mailand 1813.» «Die eigentliche Kunst des *bel canto* hat mit den Kastraten aufgehört; man muß das zugestehen, wenn man diese auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten mußte ihre Kunst alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß, die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer.» Im Gegensatz zum Theater durften nach der napoleonischen Ära die Frauen in der Kirche weiterhin nicht singen; wo die Kastraten fehlten, mußte man mit «Knaben von 9 bis 14 mit sauren und meist falsch intonierten Stimmen» (wie sich Rossini ausdrückte) vorlieb nehmen. Rossini, der wie sein Gamberotto in der Oper aus einer armen Familie stammte, soll nach seinen eigenen Aussa-

gen im Freundeskreis selbst für die Karriere als *Musico* ins Auge gefaßt worden sein: «Es hätte wenig gefehlt, daß ich dieser berühmten Körperschaft oder sagen wir eher *Ent-Körperschaft* angehören würde. Ich hatte als Kind eine ziemlich hübsche Stimme, aus welcher meine Eltern Nutzen zogen, indem sie mich durch das Singen in den Kirchen einige Paoli verdienen ließen. Einem Onkel, Bruder meiner Mutter, genau gesagt ein *Barbier* von Beruf, war es gelungen, meinen Vater von der Zweckmäßigkeit zu überzeugen, die er darin sah, meine Stimme nicht vom Stimmbruch entstellen zu lassen, eine Stimme, welche - arm wie wir waren und angesichts einer gewissen Veranlagung, die ich für die Musik zeigte - für alle eine sichere Verdienstquelle hätte werden können. Die Mehrzahl der Kastraten, und speziell jene, die sich der Theaterkarriere widmeten, lebten tatsächlich im Überfluß. Meine tapfere Mutter wollte aber um keinen Preis zustimmen.» «Und Sie, Maestro, der Hauptinteressierte?», bemerkte einer der Zuhörer. «Oh, ich», gab Rossini zurück, «alles, was ich sagen kann, ist, daß ich

sehr stolz war auf meine Stimme... und auf das, was ich an Nachkommenschaft hinterlassen würde.» «*Entschuldigt das Wenige!* Hier wäre es angebracht, Dein Lieblingswort auszusprechen», unterbrach Madame Rossini. «Also, bitte keine Prahlereien», nahm der Maestro auf, «das *Wenige* ist zuviel. Sagen wir ehrlich *Entschuldigt das Nichts.*» So blieben denn von dem fiktiven Gedanken der Entmannung, in der Oper wie in Rossinis Gesprächsrunde, (glücklicherweise) nur die Wortspielereien; Wortspielereien freilich, die nicht nur manchen Blick unter die Gürtellinie, sondern auch in Rossinis physische und psychische Probleme offenbaren.

Die Oper, im Originallibretto ein *dramma giocoso*, wurde und wird gelegentlich als Farse bezeichnet, obwohl dieser Ausdruck nur für einaktige Werke anzuwenden ist. Rossini scheint sie selbst unter den Farsen aufgelistet zu haben, als er dem Italien-Korrespondent der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung ein Verzeichnis seiner Werke zur

Verfügung stellte (abgedruckt in der Nr. 5 vom 2. Dezember 1820); vermutlich aber aus Absicht, um kein Interesse an einer längst vergessenen und vom Komponisten ausgebeuteten Oper zu wecken, was mit der Bezeichnung Farse leichter möglich war als mit *Opera buffa* (sind doch außer *L'Inganno felice* alle rossinischen Farsen sehr rasch in Vergessenheit geraten). Der Rossini-Biograph Azevedo stellte 1864 richtig: «Dieses Werk ist eine komische Oper in zwei Akten, und nicht eine Farse in einem Akt, wie *La Cambiale di Matrimonio*; aber die Anzahl der Akte allein bestimmt die Namensunterscheidung, denn das Genre ist dasselbe.» Letztere Feststellung muß allerdings sofort relativiert werden, einerseits weil eine Farse auch nicht-komischen Inhalts sein kann, andererseits weil sich die Form der zweiaktigen Oper auch auf die Anzahl Rollen und die Aufteilung der Musiknummern auswirkt, weshalb nicht einfach vom selben Genre gesprochen werden kann. Freilich ist *L'Equivoco stravagante* durch seinen Inhalt mit vielen Farsen vergleichbar und ebenso stimmt

es, daß die rossinischen Farsen Mikrostrukturen seiner *Opere buffe* darstellen. Das ändert aber nichts daran, daß *L'Equivoco* formal den *opere buffe* viel näher steht als den Farsen, ja geradezu als Prototyp seiner späteren *buffa*-Meisterwerke gelten kann. Ein Blick auf das Nummernschema zeigt deutlich die tragenden Elemente, nämlich mehrteilige Introduction und mehrteiliges Finale im ersten, kurze Introduction sowie Rondo und Finaletto im zweiten Akt, in der Mitte der Akte jeweils ein großes Ensemble (Quartett bzw. Quintett); dazwischen sind die solistischen Arien und Duette verteilt. Dieser dynamische Aufbau ist charakteristisch für Rossinis musikdramatische Erfordernisse, welche die Spannung dank dieser Gewichtsverteilungen aufrecht erhält. Es ist wiederum von Bedeutung, was der Redakteur in seinem Artikel erwähnte: die Tatsache, daß Gasbarri sein Libretto mit dem Hinweis auf die Verteilung der Nummern und Rollen verteidigte, beweist, daß dies nicht eine Selbstverständlichkeit war, sondern ein Hauptaugenmerk, auf das wahrscheinlich der Komponist

seinen Blick gelenkt hatte. Nicht nur die geschickte Verteilung von Solo- und Ensemblesummern fällt auf, sondern die Abwechslung zwischen Nummern von einfacher Ausführung und solchen von komplexeren, mehrteiligen, mit Chor oder *Pertichini* ergänzten Erweiterungen. Zur Verbindung dienen bewegte, alles andere als trockene *secco*-Rezitative, die dem ganzen einen Zusammenhalt und kontinuierlichen Ablauf verleihen.

Aber nicht nur in der formalen Struktur nahm *L'Equivoco* die kommenden Meisterwerke der *Buffa* vorweg. Rossini hatte, nach Guido Pannain, «keine künstlerische Jugend, und war sofort er selbst». Und in der Tat ist schon alles vorhanden, was als typisch rossinisch empfunden wird: der belebende Schwung, die zündenden Rhythmen, die erfrischenden Melodien, das Brio und der üppige Vokalstil. Einige Szenen finden sich fast identisch in späteren Werken wieder, so die patriotische Soldatenszene in *La Pietra del Paragone* (nahezu unverändert übernommen) und in *L'Italiana in Algeri*, oder der

Bariton, der sich - Sinnbild des Komponisten selbst - einer kaum zu bewältigende Nachfrage gegenüber sieht (der Journalist Macrobio in *La Pietra* oder der Barbier Figaro können sich kaum ihrer Kunden erwehren, während Buralicchio in *L'Equivoco* glaubt, kaum den Ansturm der Frauen abwehren zu können). Und auch die so zentrale Szene der mentalen Verwirrung ist im Quartett (in späteren Opern immer erst im 1. Finale) und im Quintett bereits deutlich vorhanden, und geht hier wie dort in einer turbulenten *Stretta* auf. Freilich blieb Rossini trotz dieser unmittelbaren Manifestation nicht ohne Entwicklung, welche in den reiferen Werken immer mehr vom rein Komischen zum Sentimentalen und gar unterschwellig Ernsthaften oder Tragischen tendiert. Die Anmerkung des Zeitungsredakteurs bezüglich des Plagiats ist in der Tat als Lob zu verstehen, er rechnet es dem Jüngling hoch an, daß er sich an die besten Vorbilder gehalten hat. Es ist eine von Rossinis erfolgsträchtigen Stärken, das Althergebrachte und Bewährte durch eine vitale Erneuerung

des Ausdrucks zu revolutionieren. Andererseits sollte sich die Praxis des Plagiats dadurch realisieren, daß Rossini zahlreiche Stücke in spätere Opern (namentlich *Ciro in Babilonia* und *La Pietra del Paragone*) transferierte, was aber angesichts des unmöglichen Weiterbestehens von *L'Equivoco* ein ganz natürlicher Vorgang war, welcher auch dadurch möglich wurde, daß dieses Jugendwerk eben schon den perfekten Prototyp seiner folgenden Werke darstellt.

Rüdiger Bohn

Rüdiger Bohn gründete bereits mit 17 Jahren sein erstes Orchester. Sein Studium erfolgte an der Musikhochschule in Köln in den Fächern Dirigieren, Klavier, Bratsche und Kammermusik. Nachdem er Meisterkurse von Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein und John Eliot Gardiner besucht hatte, wurde Rüdiger Bohn in Brüssel am Théâtre Royal de la Monnaie engagiert. Regelmäßig dirigierte er das RIAS-Jugend-Orchester. Außerdem war er Assistent von Pierre Boulez bei der Jungen Deutschen Philharmonie. Als erste Opern-Produktion leitete Rüdiger Bohn 1989/90 *Die weiße Rose* von Udo Zimmermann (Regie: Jochen Schönleber). Im April 1993 debütierte er bei RIA Roma. Er ist Leiter der *Sinfonietta Tübingen* und Kapellmeister am Stadttheater Basel, wo er in dieser Spielzeit u.a. Rossinis *Türken in Italien* dirigierte, demnächst die Premiere der Neuinszenierung von Donizettis *La Favorita* dirigieren wird. Rüdiger Bohn wird im nächsten Jahr u.a. auch das Stuttgarter Kammerorchester dirigieren.

Thorsten Kreissig

Der Begriff eines Multi-Talents scheint bei Thorsten Kreissig angebracht: Ballett, Schauspiel, Gesang kennt er ebenso als Darsteller wie auch als Regisseur und Choreograph. Seine Ausbildung zum klassischen Ballett erhielt er an der weltberühmten John-Cranko-Schule in Stuttgart. 1982 erhielt er die Silbermedaille beim deutschen Ballettwettbewerb "Jugend und Ballett" und wurde nach Hannover an die Niedersächsische Staatsoper engagiert. Dort avancierte er in kurzer Zeit zum Solisten und schuf auch mehrere Choreographien für das Staatsschauspiel. 1988 wurde Thorsten Kreissig Sechster beim Internationalen Ballettwettbewerb in Varna; im November 1989 gewann er den Bundesgesangswettbewerb "Musical und Chanson" in Berlin. Seit 1990 arbeitet er als freischaffender Künstler. Er schuf Ballette in Köln, Braunschweig, Malmö (Schweden), Valencia (Spanien) und arbeitete mit so bedeutenden Choreographen wie Birgit Cullberg und Hans Kresnik. Für die Internationalen Musikfestwochen in Luzern 1992

inszenierte Thorsten Kreissig die Ballettpantomime *Die Hochzeit auf dem Eiffelturm*. Seit der Spielzeit 1992/93 ist Kreissig Direktor und Chefchoreograph des Luzerner Balletts.

Manfred Breitenfellner

Der Weg des jungen Wiener Bühnenbildners führte über die Arbeit als Textilmusterzeichner und Dessinateur bald ans Theater, zuerst als Assistent ans Ensemble Theater Wien. 1983 wurde Manfred Breitenfellner in die Bühnenbildklasse von E. Wonder an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien aufgenommen. Weitere Bühnenbildassistenzen am Schauspielhaus Zürich und erste eigene Arbeiten als Bühnenbildner in Braunschweig folgten. Ab 1986 studierte er weiter bei Prof. E. Wonder an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, wo er 1987 sein Abschlusßdiplom als Bühnenbildner bekam. Seither arbeitete Manfred Breitenfellner als Assistent am Düsseldorfer Schauspielhaus, ab 1989 als Assistent und Bühnenbildner am Bremer Theater. Seit 1991 arbeitet er als freier Bühnen-

bildner in Darmstadt, Hannover, Giessen und Oberhausen. Im Januar 1993 gestaltete Manfred Breitenfellner die Bühne für das Ballett *Dornröschen, die schlafende Schönheit*, das unter der Regie von Thorsten Kreissig am Stadttheater Luzern aufgeführt wurde.

Annette Hornbacher

Annette Hornbacher, wohnt in Tübingen. Studium der Philosophie, Germanistik und Ethnologie. 1989 Stipendium für eine philosophische Dissertation über Hölderlin. Essayistische, wissenschaftliche und literarische Veröffentlichungen seit 1987. Regieassistenzen, Dramaturgie und Regie seit 1988. Verschiedene Musiktheater-Produktionen zusammen mit Jochen Schönleber.

Reginaldo Pinheiro

Der Tenor Reginaldo Pinheiro wurde in Brasilien geboren. Nach dem Gesangsstudium an der Universität in Rio de Janeiro kam er nach Deutschland, um bei Prof. Klaus Dieter Kern an der Karlsruher Musikhochschule seine Studien fortzusetzen. Kurse bei Peter Schreier, Shirai-Höll, Elisabeth Schwarzkopf und anderen ergänzten seine Ausbildung. Neben seiner Konzerttätigkeit in Deutschland, der Schweiz, Belgien, Holland, Frankreich, Spanien und Brasilien wirkte er bei zahlreichen Rundfunk-, CD- und Fernsehproduktionen mit. Seine erfolgreiche Teilnahme an internationalen Musikwettbewerben brachte ihm viele Auszeichnungen ein, wie z.B.: den 1. Preis im Fach Lied-Oratorium beim 1. Gesangswettbewerb "Luisa Todí" in Portugal; dem 2. Preis im Liedfach beim 1. Gesangswettbewerb im holländischen s'Hertogenbosch; den 2. Preis beim 1. Musikwettbewerb "Reine Elisabeth" Brüssel und den 3. Preis beim Musikwettbewerb der ARD in München.

Hernan Iturralde

Der Bariton Hernan Iturralde wurde in Buenos Aires geboren. Er begann dort seine musikalische Ausbildung, bevor er als Stipendiat an die Musikhochschule Karlsruhe kam. Nach zahlreichen Verpflichtungen debütierte er in Deutschland beim Internationalen Musikfest 1991 in Stuttgart unter der Leitung von Hellmut Rilling. 1992 nahm er an zahlreichen Wettbewerben mit Auszeichnung teil, u.a. am "International Voice Competition Luciano Pavarotti" in Philadelphia und dem "Concorso Internazionale per Voci Liriche Giacomo Lauri Volpi". Seither hat er regelmäßig unter namhaften Dirigenten in wichtigen Konzerthäusern gesungen. Die "Petite Messe Solonelle" von Rossini sang er unter Hellmut Rilling in der Liederhalle Stuttgart. 1993 war er engagiert für *La Bohème* bei der "Opera Company of Philadelphia", am Staatstheater Kassel für die Partie des Ramiro in *L'heure Espagnole* von Ravel. Ab der Spielzeit 1993/94 ist Hernan Iturralde fest engagiert in Gießen.

Heidi Wolf

Heidi Wolf begann ihre Gesangsausbildung 1987 bei Brigitte Schmitt an der BFS Bad Königshofen, studierte dann bei Barry Hanner am Meistersingerkonservatorium Nürnberg bevor sie 1991 an die Hochschule für Musik in Karlsruhe wechselte. Dort studierte sie bei Christiane Hampe und Maria Venuti; Meisterkurse bei Elisabeth Schwarzkopf und Hilde Zadek folgten. Im süddeutschen Raum ist Frau Wolf ebenso durch ihre Konzerttätigkeit, Rundfunkaufnahmen beim SDR als auch durch ihre Auftritte bei der Oper Nürnberg bekannt.

Mikhail Lanskoj

Der Moskauer Bariton Mikhail Lanskoj begann seine Ausbildung an der Gesangsschule des Bolschoi-Theaters 1983 beendete er sein Studium mit dem Ehrendiplom. 1984 bekam er ein Engagement als Solist bei der Staatlichen Philharmonie Moskau. Mikhail Lanskoj sang Hauptrollen in vielen Opern, er sang in Begleitung der besten russischen Orchester unter

Leitung berühmter Dirigenten wie Dmitrij Kitajenko und Gennadij Rodzdestvenski. Seit März 1992 konnte man Mikhail Lanskoj auch in Deutschland hören. Er nahm teil an der Bach-Akademie in Stuttgart in den Klassen von Jakob Stämpfli, Arthur Janzen und Franz Müller-Heuser und sang in Händels Oratorium "Saul" die Titelrolle unter der Leitung von Prof. Helmut Rilling. Sein Debut auf der deutschen Opernbühne gab er in der *Zauberflöte* bei den Ludwigsburger Festspielen unter Leitung von Wolfgang Gönnenwein.

Matthias Klink

Ersten Gesangsunterricht erhielt Matthias Klink bei Frau Erbacher-Binder, später bei Prof. Richard Reiss in Freiburg, bevor er sein Gesangsstudium an der Musikhochschule in Stuttgart bei Prof. Bruce Abel begann. Er besuchte die Gesangsklasse von Prof. Luisa Bosabaliam und absolvierte bei ihr außerdem einen Meisterkurs. Mitwirkung bei zahlreichen Opern- und Kirchenkonzerten im

In- und Ausland, u.a. als Solist bei den Ludwigsburger Schloßfestspielen und dem Orff-Strawinsky-Zyklus 1992 in Regensburg.

Sonia Malta

Die Mezzo-Sopranistin Sonia Malta wurde in Brasilien geboren, studierte Gesang an der Universität von Rio de Janeiro. In Brasilien errang sie Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben. Seit 1990 ist sie als Stipendiatin des DAAD in Karlsruhe. Zunächst bei Professor Aldo Baldin, dann bei Professor Wayne Long. An der Opernschule studierte sie bei Renate Ackermann und absolvierte Meisterkurse bei Ingrid Bjoner, Elisabeth Schwarzkopf, Hilde Zadek und Anna Reynolds. Sie sang in Europa und Amerika bei Konzerten und Opernaufführungen.

ROSSINI in Wildbad 1993

Künstlerische Gesamtleitung
Jochen Schönleber

Pressereferat
Sybille Hirzel

Organisation
Frank Jenisch

Technische Leitung
Oliver Klein, Ingo Sika

Rahmenprogramm und
Assistenz Öffentlichkeitsarbeit
Berit Leitzbach, Bettina Rabe

Organisationsassistentz
Annabel Rogge, Christoph
Morlok

Wir danken...

Bürgerschaft und
Stadtverwaltung Bad Wildbad
Staatsbad Wildbad Bäder- und
Kurbetriebs GmbH
Reise- und Verkehrsbüro
Wildbad GmbH
Landkreis Calw
SWF Tübingen
SWF Baden-Baden
Regierungspräsidium Tübingen
Regierungspräsidium Karlsruhe
Kreissparkasse Calw
Stark-Druck KG, Pforzheim
Privatbrauerei Ketterer
Pforzheim
Förderverein Kurtheater

Kurverein Bad Wildbad
Firma Kessler
Stadtkapelle Wildbad
Dorothea Bühler
Margaret Bott
Optik Bott
Badhotel Bad Wildbad
DeHoGa Bad Wildbad
Hotel Bären
Kurhotel Post
Schwarzwaldhof
Schloßfestspiele und Hallenam
Ettlingen
Staatstheater Stuttgart
Staatstheater Hannover
Theater des Westens Berlin
Stadttheater Gießen
WLB Esslingen u.v.a.m.





