

# GELMINA

Dramma lirico in tre atti

3 Akte / 17 Szenen

**Musik:** *Gelmina* von Giuseppe Poniatowski (eigentl.: Józef Michał Xawery Franciszek Jan)

**Text:** *Gelmina* von Francesco Rizzelli

**Uraufführung:** *Gelmina* 04. Juni 1872, Royal Italian Opera, Covent Garden London

## Personen:

GELMINA, arme Bäuerin (jugendlich-dramatischer Koloratursopran);

IL CONTE ADRIANO, junger Gutsherr, arroganter Lebemann und eigentlicher Halbbruder der Gelmina (Verdi-Bariton);

FRATE GIOVANNI, sündenbelasteter Dorfgeistlicher, verschollen geglaubter Vater des Conte Adriano und eigentlicher Vater der Gelmina (seriöser Bass);

MATTEO, Onkel und Ziehvater der Gelmina (Basso profondo);

SILVIO, Bauer, unglücklicher Geliebter der Gelmina, später wahnsinnig (Tenore lirico spinto) und 8 Höflinge & Freunde des Conte Adriano sowie sein Knappe;

LIONELLO (T), BRANCADORO (T), LANCIOTTO (B), GIGLIATI (B), SAMPIERO (T/B),

BALDINI (T/B), IL MORO (B), BELBRUNO, der Knappe Adrianos (B), KELSTEIN (T/B);

**Chor, Statisterie:** Bauern, Bäuerinnen, Adlige, Jäger, Schergen, Pagen, usw.

## Orchester:

Piccoloflöte, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Kornette, 3 Posaunen, 2 Pauken, Große Trommel mit Becken, Glocke, Orgel, Streicher

## Entstehung:

Józef Michał Poniatowski, auch Giuseppe Poniatowski, Fürst von Monte Rotondo, wurde am 20.02.1816 in Rom geboren und starb am 04.07.1873 in London. Er ist – wie Napoleon III. – in der katholischen St. Mary Church in Chislehurst beerdigt. Sein Großonkel war der letzte König Polens (und Großfürst von Litauen) Stanislaw II. August, eigentlich Stanislaw Antoni Poniatowski. Sein Onkel Józef Antoni Poniatowski war u.a. polnischer General, Kriegsminister des Herzogtums Warschau und Marschall des Empire. Er erkrankte, schwer verwundet in der Völkerschlacht bei Leipzig, im Fluß Elster am 19.10.1813.

Der Komponist der *Gelmina*, Giuseppe Poniatowski, studierte zunächst in Rom bei Candido Zanetti und später in Florenz Gesang und Komposition bei Ferdinando Ceccherini. Als Tenor konnte man ihn vornehmlich in den Opern Donizettis und Rossinis an den Theatern in Florenz, Lucca, Bologna und Genua erleben, so sang er u.a. 1839 in Lucca die Titelpartie seiner ersten eigenen Oper *Giovanni da Procida* bei deren erster öffentlicher Aufführung.

Poniatowski komponierte insgesamt 12 Opern verschiedener Gattungen, wie der grand opéra, der opéra comique, der opéra bouffe, der opera buffa, der opera semiseria/dramma giocoso, der tragedia lirica/dramma tragico und dem dramma lirico. Der *Kurier Warzwaski* schrieb am 03.03.1844, daß Poniatowski wie Rubini singen und wie Donizetti komponieren würde.

Nach diplomatischen Posten in Brüssel (1849) und London (1850-1853) sowie diplomatischen Missionen in China und Japan (1862), verbrachte Poniatowski einen Großteil seines Lebens - fast 20 Jahre - ab 1854 als Senator in Paris. Nach der Schlacht von Sedan folgte er im Frühjahr 1871 Napoleon III. in dessen Londoner Exil, von dem er eigentlich - auch aus finanzieller Not nach dem Tod Napoleons III. am 09.01.1873 in London - in die Neue Welt (USA) weiterreisen wollte.

Nach der bereits Anfang März 1872 sehnsüchtig erwarteten Ankunft der Primadonna Adelina Patti, der Marchesa di Gaux, der Poniatowski die Partitur seiner *Gelmina* widmete, kam es dann in London im Juni 1872 an der Royal Italian Opera, Covent Garden, unter der Intendanz von Sir Frederick Gye, zur einzigen Aufführungsserie seiner letzten Oper.

In der Sekundärliteratur wird immer wieder fälschlicherweise behauptet, daß es sich bei der Aufführung des *dramma lirico* *Gelmina* um die englische Wiederaufführung der *opera semiseria La contessina* handeln würde. Zu dieser Verwechslung kam es vermutlich, weil - kurz vor dem Tod Poniatowskis - im Frühjahr 1873 eine englische Version seiner *opéra bouffe Au travers du mur* als *Into the wall* tatsächlich aufgeführt worden sein soll.

Das Libretto von Francesco Rizzelli beruht vermutlich auf einer Romanvorlage. Poniatowski scheint den Librettisten über den mit ihm befreundeten Impresario und Dirigentenkomponisten Sir Julius Benedict kennengelernt zu haben. Rizzelli selbst lebte in London, war als Opernlibrettist bislang nicht in Erscheinung getreten, schrieb aber vornehmlich Liedtexte u.a. für Edward Elgar und Julius Benedict sowie englische Übersetzungen zu den Liedern von Francesco Paolo Tosti. Es ist daher anzunehmen, daß die Idee zu dem äußerst innovativen Libretto (siehe Kommentar) von dem opernerfahrenen Poniatowski selbst stammte.

### **Handlung:**

Die Handlung spielt in einem Tiroler Dorf, im 16. Jahrhundert.

[*Fälschlicherweise ist im gedruckten Klavierauszug das 14. Jahrhundert angegeben.*]

### Akt I - Dorfplatz, Häuser, oben das Schloß des Adriano. Gebirgslandschaft.

**Szene 1** (Part. S.1-36/KA S.1-7): Morgendämmerung - es sind die fernen Klänge einer Kirche und einer Jagd (Glocken und Hörner) zu hören. Silvio, der in *Gelmina* unglücklich verliebte Bauer, singt hinter der Bühne ein trauriges Lied über seine schlafende Geliebte, die nicht von der Liebe zu träumen scheint. Er hinterfragt ihre Gefühle zu sich.

**Szene 2** (Part. S.37-74/KA S.8-17): Bauern und Bäuerinnen treten auf den Dorfplatz und singen einen Chor über das frühe Aufstehen in Erwartung harter Arbeit, ihren Glauben an Gott, usw. [*Hierbei handelt es sich um einen typischen Anfangschor, der im „elegischem“ Charakter gehalten ist, eine Selbstpräsentation.*]

**Szene 3** (Part. S.75-108/KA S.18-25): *Gelmina* tritt mit ihrem Onkel Matteo auf. Sie tauscht freundliche Wörter mit dem Chor, der ihre Liebenswürdigkeit lobt. *Gelmina* ihrerseits lobt die liebevollen Aufmerksamkeiten, die sie – die ganz ohne Eltern aufgewachsen ist – immer von den Dorfleuten bekam [*Typische Buffo-Anfangsszene, die eine geistige „Ureintracht“ zwischen den einzelnen Individuen und der Gemeinschaft zeigt und gleichzeitig die elegische Atmosphäre der vorherigen Szene bestätigt.*]

**Szene 4** (Part. S.109-198/KA S.26-49): Eine Hornfanfare verkündet das Eintreffen der Jagdgesellschaft. Graf Adriano erscheint mit seinen Freunden und Knechten. Alle sind als Jäger bekleidet. Adriano macht Bemerkungen über den Charme der jungen Bäuerinnen. Matteo beruhigt die Bauern und entschuldigt sich beim Grafen, daß sie nun alle zur Landarbeit aufs Feld müssen. Adriano und seine Freunde interessieren sich nur für die Frauen: Sie singen ein Lied (Solo + Chor) auf die Schönheit der Frauen und fordern die Bäuerinnen auf, sich der Liebe hinzugeben. Im Rezitativ konzentriert sich Adriano im Besonderen auf *Gelmina* und macht ihr Komplimente, an deren Ehrlichkeit sie aber nicht glaubt. Während die Adligen ihre Avancen gegenüber den Bäuerinnen immer mehr steigern, verstärkt sich bei den Bauern der Zorn. [*Ein Topos der älteren opera buffa: Gegensatz zwischen der Welt der bösen Adligen und der guten Bauern. Die „Gegner“ werden eingeführt, die die Ureintracht stören.*]

**Szene 5** (Part. S.199-214/KA S.49-59): Kurz bevor die Bauern handgreiflich werden, tritt überraschend der Dorfgeistliche Pater Giovanni auf: Streng heftet er den Blick auf den Herzog, der überraschenderweise nachgibt, und erzwingt so, zur allgemeinen Erleichterung der Bauern, den Abgang des Herzogs und seiner Gesellen. [*Die geistliche Macht setzt sich gegen die weltliche durch.*]

**Szene 6** (Part. S.215-252/KA S.59-71): Matteo beklagt die Schikanen, die die Bauern häufig von den Adligen zu erleiden haben. Die Bauern wollen Rache nehmen, aber Giovanni fordert sie alle auf, fromm und geduldig zu sein. Er segnet sie, und alle beten zusammen. Fast alle gehen ab. [*Erneute durch die religiöse Kraft gewonnene Versöhnung. Erste „Pause“ in der dramaturgischen Entwicklung.*]

**Szene 7** (Part. S.253-321/KA S.72-85): Auf der Bühne bleiben nur Gelmina und Silvio zurück. Er versucht zum hundertsten Mal, Gelmina seine Liebe zu erklären. Sie aber reagiert nur spöttisch und äfft ihn nach. Während Silvio verzweifelt auf seiner Liebe beharrt, fordert sie ihn auf, von seinen Gefühlen abzulassen oder sie einfach an eine andere Frau zu richten. Silvio geht ab. [*Ein an sich für die Opera buffa nicht untypisches Liebesduett mit gegensätzlichen Charakteren, wie man es z.B. auch in Donizettis L'elisir d'amore findet, hier aber mit einem fast tragischen Unterton, vor allem in Silvios Repliken.*]

**Szene 8** (Part. S.322-361/KA S.86-96): Gelmina, nun zum ersten Mal allein auf der Bühne, fragt sich, ob Silvios Liebesschwüre wohl aufrichtig gemeint sind. Während Gelmina ein Lied über die Glaubwürdigkeit der Liebe bzw. der Liebenden singt, in der sie vor allem ihre Zweifel darüber zum Ausdruck bringt, treten die Schergen des Herzogs auf und entführen sie. [*Durch den überraschenden Auftritt des Chores/der Höflinge gewinnt die Szene, die zuvor sentimental-elegisch wirkte, deutlich einen buffo-Charakter. Vergleichbar der Entführung von Rigolettos Gilda durch den Chor.*]

## Akt II - Saal im Schloß des Adriano.

**Preludio** (Part. S.362-375/KA S.97-98)

**Szene 1** (Part. S.362-480/KA S.97-124): Adriano und seine Freunde sitzen feiernd an einem festlich geschmückten Tisch und sind umgeben von Höflingen, Pagen, Mundschenke, usw. Die Freunde preisen den Wein und die Weiber. [*Ein für Adlige typischer Chor mit der Funktion der Selbstdarstellung des eigenen zügellosen Charakters.*] Danach geben sie das Wort an den Herzog. Adriano erzählt die Geschichte eines Grafs, der eine Dame entführen ließ, die seine Aufmerksamkeiten ablehnte. Trotz der Festnahme und Gefangenschaft widerstand diese Dame den Avancen des Grafen, woraufhin er sich entschloß, sie regulär zu ehelichen. [*Fantasievoller Exkurs, der die künftigen Ereignisse vorwegnimmt.*] Die Freunde behaupten, daß Adriano selbst in Gelmina schwer verliebt sei, aber keinerlei Chance habe, gegen Gelminas Ablehnung zu obsiegen – also solle er selbst, der Herzog, Gelmina heiraten. Nun überrascht Adriano seine Freunde, indem er ihnen verrät, daß er die entführte Gelmina gleich im Bankett-Saal vorführen will: Alle sollen sich verstecken und belauschen, wie er, der Herzog, die Frau verführt.

**Szene 2** (Part. S.481-525/KA S.125-136): Adriano und Gelmina sind scheinbar allein im Saal. Gelmina wehrt alle Eroberungsversuche des Herzogs ab, der mild beginnt, dann aber zunehmend herrisch ihr seinen Willen aufzwingen will. Währenddessen hört man in der Ferne den insistierenden Klang der Glocken. Adriano versucht es jetzt mit Gewalt und beachtet weder Gelminas Weinen, noch sieht er die zahlreichen Lichter von Fackeln, die durch die Fenstern hereinfallen und immer näher zu kommen scheinen. [*Ein langes Duett mit „seria“ Charakter. Visuelle Kontrasteffekte von außerhalb der Bühne in Kopplung mit dem dramatischen Geschehen auf der Bühne; außerordentlich wirkungsvoll.*]

**Szene 3** (Part. S.526-572/KA S.137-148): Die Bauern dringen in den Bankett-Saal mit Fackeln und Waffen ein. Sie wollen Gelmina retten und Adriano endlich mit dem Tode bestrafen. Gleichmütig gegenüber den Drohungen des Silvio, scherzt der Graf über die Sorge der Bauern und erklärt feierlich, daß er beabsichtige Gelmina zu heiraten. Gelmina reagiert entsetzt, während sich die Bauern überrascht und erfreut zeigen. Silvio ermahnt Gelmina, den Worten Adrianos keinen Glauben zu schenken. Daraufhin unterstreicht Adriano energisch seine Heiratsabsichten, indem er einen Pagen auf die Suche nach dem Dorfgeistlichen, Pater Giovanni, entsendet. Seinen Freunden offenbart er aber heimlich und leise, daß er lediglich den Heiratswilligen vorspielt. Sie billigen das Verhalten und bestätigen lachend das Vorgehen des Herzogs. *[Ein sehr bewegtes Ensemble, in dem die traditionelle Differenz zwischen buffo- (giocoso-) und seria-Strukturen erneuert wird, aber mit der Besonderheit, daß den gesellschaftlich untergeordneten Figuren, den Bauern, ein seria-Charakter zugesprochen wird, da sie ein wehrloses weibliches Opfer verteidigen und die Gerechtigkeit herstellen wollen. Die Adligen hingegen scherzen weiter, ohne die gesellschaftlichen Folgen ihres egoistischen Lebenswandels wahrzunehmen.]*

**Szene 4** (Part. S.573-611/KA S.149-163): Silvio erklärt Pater Giovanni, der inzwischen eingetroffen ist, die Situation und überredet die entsetzte Gelmina, Adriano zu heiraten. In einem pezzo concertato erklärt sich Silvio bereit, seine Liebe zurückzustellen, um Gelminas Ehre zu retten. Gelmina ist von Silvios Entschluß zutiefst berührt und verliebt sich in ihn. Währenddessen wiederholt Adriano seine Drohungen gegenüber Gelmina, seine Freunde verspotten ihn, Pater Giovanni ist von rätselhafter Angst erfüllt und der Chor bringt wiederholt seine Freude über die bevorstehende Heirat zum Ausdruck. Als der Herzog Adriano dem Pater Giovanni befiehlt, die Eheschließung zu zelebrieren, verweigert der Mönch zum allgemeinen Erstaunen energisch und ohne Erklärung den Heiratswunsch des Herzogs. *[Trotz der strukturell traditionellen Form des pezzo concertato wirkt das Ensemble hinsichtlich der Figurencharakterisierung hybrid, d. h. buffo- und seria-Charaktereigenschaften scheinen zu verschmelzen und erscheinen nicht nebeneinander gestellt wie im dramma giocoso. Zudem steigert und verdichtet sich das Geschehen im zweiten Akt, dramaturgisch äußerst wirksam, ab der zweiten Szene kontinuierlich.]*

### Akt III - Dorfplatz wie im I. Akt.

**Preludio** (Part. S.612-624/KA S.164-165)

**Szene 1** (Part. S.625-651/KA S.166-173): Chor der Bäuerinnen in der kleinen Kirche. Sie beten für die unglückliche Gelmina. Die Bauer auf dem Platz beschreiben den wahnsinnigen Zustand des Silvio, in den er nach dem Verzicht auf Gelmina gefallen ist. Silvios Stimme ertönt aus der Ferne. *[Die Chöre berichten nicht nur das Handlungsgeschehen, sondern formen vor allem auch die tragische Atmosphäre dieses letzten Aktes.]*

**Szene 2** (Part. S.652-710/KA S.174-186): Silvio tritt auf. Zunächst wirkt alles normal. Dann aber zeigt er erste Anzeichen des Wahnsinns, als er sich scheinbar seiner Geliebten zuwendet, als wäre sie gegenwärtig. Er fordert die scheinbar Anwesende auf, dem adligen Gehabe keinen Glauben zu schenken und sich von dem weltlichen Glanz nicht blenden zu lassen. Statt dessen solle sie sich lieber bescheiden, ihre wahren Gefühle zulassen, ihnen folgen und sich ihnen hingeben. *[Typische Gegenüberstellung der Gesellschaftsschichten aus der Opera buffa.]* Plötzlich geht Silvio auf eine der Bäuerinnen los, die inzwischen aus der Kirche herausgetreten sind, und beleidigt sie vehement: In seinem Wahn sieht er den Tod der Gelmina. *[Erneut eine Vorwegnahme künftiger Ereignisse.]* Die Bauern müssen eingreifen, um Silvio zu beruhigen. Zunächst entschuldigt er sich, um kurz danach erneut, diesmal einen unschuldigen Bauer zu attackieren, den er in seinem sich steigenden Wahn für den Herzog

Adriano hält. Noch einmal greifen die Bauern ein, um eine Tragödie zu verhindern. Erneut entschuldigt sich Silvio scheinbar bei Verstand, entwendet jedoch gleichzeitig heimlich den Dolch eines Bauern. Überraschend flieht Silvio mit der Absicht, Adriano zu töten. Die Bauern folgen Silvio nach. [*Dieser Wahnsinnszene liegt ein „hybrider“, gemischter Charakter zugrunde.*]

### **Elegia Sinfonica** (Part. S.711-732/KA S.187-190)

**Szene 3** (Part. S.733-803/KA S.190-206): Herzog Adriano allein auf der Bühne, kurz danach erscheint Pater Giovanni. Adriano bereut sein herkömmliches Leben. Pater Giovanni schenkt ihm keinen Glauben und befiehlt ihm, sich vom Haus der Gelmina fernzuhalten, woraufhin ihm Adriano erklärt, daß er Gelmina nicht mehr begehrt, sondern sie vielmehr um Verzeihung bitten möchte. Der Pater entschließt sich, Adriano eine düstere Geschichte zu erzählen: ›Ein Adliger verführte und schwängerte aus Wollust eine arme Bäuerin, die daraufhin die kleine Gelmina zur Welt brachte. Da dieser Adlige in der Folge die ständigen Klagen der Geschändeten nicht ertragen wollte, entschloß er sich, sie zu töten.‹ Pater Giovanni zeigt in diesem Moment auf einen Punkt auf der Bühne, wo die Frau starb. Danach floh der Mörder und Vergewaltiger, gequält von Gewissensbissen. Adriano möchte sofort den Name des Verbrechers erfahren. Giovanni wagt zunächst nicht, zu antworten, dann sagt er zu Adriano, daß sein Vater, den Adriano verschollen glaubt, der Verbrecher war. Adriano ist tief erschüttert, er hat seinen Vater zwar nie kennengelernt, aber immer vergöttert. Adriano fragt weiter, wo das Grab seines Vaters zu finden sei: Giovanni fällt vor dem Herzog auf die Knie und enthüllt, daß er, der Pater Giovanni, dieser Verbrecher ist. Giovanni bittet seinen Sohn auf Knien um Vergebung. Beide versöhnen sich miteinander. [*Kurz vor dem Finale ultimo erfährt der Zuschauer so die Vorgeschichte der Oper, was zu einer dramaturgischen Wende der Handlung führt. Die eigentlich sehr statische Szene wirkt vom Charakter her außerordentlich erhaben.*]

**Szene 4** (Part. S.804-837/KA S.207-214): Gelmina tritt auf. Sie ist von Schmerzen und Gewissensbissen nahezu vernichtet, weil sie inzwischen verstanden hat, wie rein und groß Silvios Liebe war. Die Versöhnung zwischen ihr und Adriano geht schnell vonstatten, denn all' ihre Sorge zielt auf Silvio. Für den Fall, daß sie sterbe, nimmt sie Pater Giovanni das Versprechen ab, nach ihrem Tod mit Silvio zu sprechen und ihm zu erklären, daß sie ihn inzwischen von ganzem Herzen liebt und für ihn im Himmel beten werde.

**Scena ultima** (Part. S.838-884/KA S.214-230): Ein Aufruhr hinter der Szene kündigt den Auftritt von Silvio an. Im sich steigernden Wahn schleppt Silvio einen anderen Bauer mit sich und droht ihm mit dem Dolch zu erstechen, weil er glaubt, daß dieser Adriano sei. Der Chor der Bauern folgt den beiden. Herzog Adriano tritt Silvio entgegen, aber dieser erkennt die inzwischen traurigen Gesichtszüge seines ursprünglichen Feindes nicht. Gelmina versucht, zwischen den beiden zu vermitteln, aber Silvio, ohne zuzuhören, sticht zu und verletzt Gelmina tödlich. Im allgemeinen Entsetzen über die Wahnsinnstat kommt Silvio wieder zu sich. Gelmina bemüht sich im Sterben, seine Verzweiflung insofern zu mäßigen, als sie ihrer Liebe für Silvio Ausdruck verleiht. Während alle ihr trauriges Schicksal beklagen, fällt ein Mondstrahl auf ihren Leichnam. Mit ametrischem Stöhnen haucht Gelmina ihr Leben aus, während die Orchesterinstrumente nach und nach verstummen.

### **Kommentar:**

Poniatowski vertont ein absolut ungewöhnliches Libretto, das geradezu revolutionäres Gedankengut beinhaltet und die herrschende, adlige Gesellschaftsschicht und deren unmoralisches Handeln in Frage stellt. Dabei erscheint jeder auftretende Charakter in Wahrheit völlig konträr zu dem, was er zunächst vorzugeben scheint.

Gelmina, die zuerst spöttisch die Liebe Silvios von sich weist, ist eine geduldige und liebevolle Bäuerin, die sich am Ende opfert. Das typisch auserwählte Opfer, dessen simple Charakterisierung mit Nebenfiguren des frühen melodramma - wie z.B. Isolina in Bellinis *La straniera* oder Medora in Verdis *Il corsaro* - zu vergleichen ist und deren Ursprung auf Vorlagen wie Goldonis *Buona figliola* oder Samuel Richardsons *Pamela*, die bereits Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen sind, beruht. Anstatt die Aktion zu bewirken, ist sie der Initiative von anderen Figuren unterworfen, sie beschränkt sich darauf, Avancen zu widerstehen. Trotz ihrer Harmlosigkeit, bleibt sie im Zentrum der Handlung, auch deswegen, weil sie keinen weiblichen Gegenpart hat. Insofern ähnelt der Charakter von Poniatowskis Gelmina durchaus dem von Verdis Luisa Miller, der ihres Ziehvaters Matteo dem des alten Miller selbst.

Der zuerst unmoralische und dekadent lebende Herzog Adriano erscheint am Ende geläutert. Die anfänglichen „buffo“-Züge seines Charakters, die in den Liebesszenen bzw. in der Gesellschaft seiner Freunde vorherrschen, weichen ab der dritten Szene des dritten Aktes zugunsten erhabener, kontemplativer Züge, die viel typischer für ein melodramma serio sind und ihn an den Rand der Handlung stellen. Die moralische Konversion der gesellschaftlich höchsten Figur ist seit Metastasio ein Topos der alten opera seria, die im 19. Jahrhundert durch religiöse und „sentimentale“ Elemente angereichert wird. Entgegen der Tradition führt die hiesige Konversion von Adrianos Charakter zu keinem lieto fine.

Der Dorfgeistliche Pater Giovanni ist ein äußerst ungewöhnlicher Charakter. Der zunächst streng religiös und durchaus machtvoll erscheinende Vertreter der Geistlichkeit entpuppt sich als adliger Vater, Vergewaltiger und Mörder. Die Darstellung moralischer Verwerflichkeit war ein Element, das vor allem in der grand opéra häufiger zum Tragen kam. Der Sünder bzw. bekehrte Adlige ist ein Romanmotiv des 19. Jahrhunderts, das nur vorsichtig von dem melodramma tragico rezipiert wurde. Ebenfalls typisch für die Romantik ist die Figur des schuldigen Vaters. Äußerst ungewöhnlich die Figur eines „unreinen“, sündenbelasteten Mönches, dessen strenge Religiosität kein wahrhaftiges Zeichen der moralischen Überlegenheit, sondern im Grunde ein Mittel von Buße ist. Ein Charakter, der dem des Eremiten in Verdis *I Lombardi* ähnelt, in seiner Gesamtheit jedoch ausschließlich in Romanen wie z.B. in der Gestalt des Fra Cristoforo in Alessandro Manzonis *I promessi sposi* zu finden ist.

Silvio, der in Gelmina verzweifelt verliebte Bauer, ist eine originale, hybride Liebhaberfigur, mit Strukturelementen sowohl von Nebenfiguren des melodramma mit ländlichem Hintergrund (wie in Bellinis *La sonnambula*) als auch von liebesbelasteten Hauptfiguren des melodramma tragico bzw. der tragedia lirica. Silvios Wahnsinnszene erinnert an die der Titelpartie in Donizettis *Lucia di Lammermoor*. Mit Silvio wird der Topos des Liebhabers, der die Geliebte aus Mißverständnis tötet, grundsätzlich in einen buffo-Bereich verlegt. Im Verlaufe der Oper gewinnt sein Charakter durch die Freigabe von Gelmina zugunsten des Herzogs aber auch heroische Züge. Aus dieser Mischung von gattungshistorisch tendenziell separaten Strukturelementen ergibt sich gewissermaßen eine formale Unentschiedenheit und auch Schlichtheit der scena ultima, deren szenische Umsetzung im Falle einer Inszenierung äußerst behutsam und mit größter Sorgfalt geschehen sollte.

Männliche Wahnsinnszenen sind in der Opernliteratur sehr selten. Im Geist der Romantik treten sie überwiegend in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervor. Nach frühen Beispielen wie Rossinis *Sigismondo* (Neapel 1814) und Michele Carafas *Il sonnambulo* (Mailand 1824) sowie den folgenden gleichnamigen Opern von Luigi Ricci (Rom 1829), Carlo Valentini (Lucca 1837), Giuseppe Gerli (Mailand 1844), Emilio Arrieta (Madrid 1856), könnten aufgrund ihrer Verbreitung Donizettis *Il furioso all'isola di San Domingo* (Rom 1833), Verdis *Macbeth* (Florenz 1847/Paris 1865), aber vor allem Vincenzo Fioravantis

*Il ritorno di Columella o Il pazzo per amore* (Neapel 1837/Mailand 1842) als Vorbild für Poniatowskis *scena di follia* gedient haben.

Der Gesamteindruck des Librettos erweckt zunächst den Eindruck einer *opera semiseria* bzw. der eines *dramma giocoso*, bei dem die einzelnen Strukturelemente und Charaktere allerdings nicht wie tradiert nebeneinander stehen, sondern die „buffo“- und „seria“-Charakterzüge innerhalb eines Charakters miteinander verschmelzen und dies ausnahmslos bei allen Hauptfiguren. Die moralische Verwerflichkeit und die Revolutionsmotive erinnern wiederum an die *grand opéra*. Dieses für 1872 äußerst innovative Gattungshybrid nimmt Strukturelemente und Charaktere vorweg, wie wir sie in den Opern Mascagnis, z.B. *L'amico Fritz* (1891), *I Rantzau* (1892), *Silvano* (1895), *Amica* (1905) oder auch in d'Alberts *Tiefland* (1903) erst zwanzig bis dreißig Jahre später wiederfinden. Poniatowskis Libretto zu *Gelmina* trägt somit erste Züge eines frühen „Verismo“. Diese innovativen Züge des Librettos, wie die sich gegen Justiz und Adelsherrschaft erhebenden Bauern, könnte Poniatowski in Paris aus den Revolutionsopern von Aubers *La muette de Portici* und von Verdis *Les vêpres siciliennes* rezipiert haben.

Die Musik Poniatowskis, die im Stile Donizettis um 1872 zunächst rückwärtsgewandt erscheint, versteht es durchaus zeitgemäße Akzente zu setzen: Die Ausführung der Partitur zeugt vor allem von der hohen Musikalität Poniatowskis, der es als Sänger verstanden hat, eindrucksvoll für Gesangsstimmen zu komponieren. Zudem verfügt der Komponist über einen äußerst stilsicheren Umgang bei der Instrumentation, indem er es versteht unterschiedlichste Orchesterfarben zu erzeugen. Beispielsweise gelingt es ihm, mit einfachsten Mittel die optimal eingesetzten Naturhörner mit dem weichen Klang der Kornette zu verbinden sowie Instrumentengruppen mit dramaturgischer Funktion zu belegen. – Natürlich war Poniatowskis Kompositionsstil in der Komplexität nicht mit dem eines Richard Wagner vergleichbar, dessen *Fliegender Holländer* 1872 erstmals in London, wenn auch in italienischer Übersetzung, mit großem Erfolg aufgeführt worden war. – Bei den Gesangsstimmen hingegen orientierte sich Poniatowski besetzungstechnisch durchaus an den Stimmen seiner Zeit. Der Sänger des Conte Adriano sang in London zeitgleich Partien wie Nelusco in Meyerbeers *L'Africaine* oder wie Marchese di Posa in Verdis *Don Carlos*; der Frate Giovanni Partien wie die Philipp II. oder Matteo wie die des Großinquisitors. Den Sänger des Silvio konnte man in London zeitgleich als Vasco da Gama in Meyerbeers *L'Africaine* oder in der Titelpartie von Verdis *Don Carlos* erleben.

Wirklich verstörend scheint für das überwiegend adlige Publikum das ungewöhnliche Libretto und das auskomponierte Verstummen des Orchesters zum Schluß der Oper gewesen zu sein. Allein schon das absolut innovative Libretto wie die äußerst professionelle Instrumentation empfehlen die Wiederaufführung dieser bisher für verschollen gehaltenen Partitur von Poniatowskis letzter Oper.

Für die Mitwirkung an dieser Erstausgabe der Partitur und Orchesterstimmen möchte ich mich bei meinen Kollegen und Freunden Prof. Patrick Walliser, Universität der Künste Berlin (Lektorat und Notensatz), Dr. Michael Wittmann, Berlin/Linz (Publikation/Verlagswesen) und Giuseppe Iacovelli, Rom (Librettoforschung) ausdrücklich bedanken.

Berlin, den 01.04.2021

