

ALBERT GIER

## „O Richard, o mon roi“

### Richard Löwenherz im Musiktheater

Richard Löwenherz ist auf der Opernbühne kein so häufiger Gast wie Alexander der Große oder Julius Caesar, aber mit etwa zwanzig musikdramatischen Werken, in denen er eine zentrale Rolle spielt<sup>1</sup>, rangiert er unter den Opernherrschern immer noch ziemlich weit vorn. Im 18. Jahrhundert ließen sich die Librettisten neunmal von seiner Geschichte inspirieren, im 19. Jahrhundert achtmal; als Nachzügler entstanden zwischen 1906 und 1922 noch zwei weitere Opern und eine Operette. Am beliebtesten war der König begreiflicherweise in seiner Heimat: Vier englischsprachige Opern und zwei Operetten sind ihm gewidmet, hinzu kommen Händels für London komponierter italienischer *Riccardo I, re d'Inghilterra* und Arthur William Balfes ebenfalls in London uraufgeführter *Talismano* (mit italienischem Libretto). Im deutschen Sprachraum sind sechs einschlägige Opern nachweisbar; ebenfalls

---

<sup>1</sup> Alexander REISCHERT, Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog, Kassel 2001, Bd. 1, S. 822-824, verzeichnet sechzehn Opern und zwei Operetten, es fehlt *Isacio tiranno* von Briani/Lotti (1710, s.u.). Allerdings ist Seyfrieds *Richard Löwenherz* (1810) nach dem Biographischen Lexikon des Kaiserthums Österreich (Bd. 34, Wien 1877; online verfügbar [https://de.wikisource.org/wiki/BLKÖ:Seyfried,\\_Ignaz\\_Ritter\\_von](https://de.wikisource.org/wiki/BLKÖ:Seyfried,_Ignaz_Ritter_von)) lediglich eine „neue Bearbeitung“ der Oper Grétrys. Andererseits dürften bei Reischert manche Löwenherz-Opern fehlen, die den Namen des Königs nicht im Titel führen: So verzeichnet Franz Stieger (Opernlexikon. Teil I: Titeltatalog, 3. Bd., Tutzing 1975, S. 1177f.) ein rundes Dutzend englische, französische, deutsche und italienische Opern mit Titeln wie *The talisman*, *Le talisman*, *Der Talisman* oder *Il talismano*, unter denen sich (neben der auch bei Reischert genannten Oper Pacinis, s.u.) weitere Adaptationen von Walter Scotts Roman finden mögen. Offensichtlich ist das bei Arthur William Balfes italienischer Oper *Il talismano* (London 1874, Libretto Giuseppe Zaffira nach englischer Vorlage; fehlt bei Reischert).

sechsmal singt Richard italienisch<sup>2</sup>, Frankreich und die Niederlande steuern je eine Löwenherz-Oper bei.

Am bekanntesten sind bis heute Händels *Riccardo I* und André Ernest Modeste Grétrys *Richard Cœur de Lion*, beide aus dem 18. Jahrhundert (entstanden 1727 bzw. 1784). Anderes stammt von Komponisten, die längst vergessen sind oder nie prominent waren; da die Textbücher verschollen sind (wenn sie überhaupt je gedruckt wurden), ist nicht in jedem Fall zu ermitteln, auf welche Episode aus Richards Leben sich die Autoren bezogen. Klar ist immerhin, dass sich die Geschichte vom Spielmann Blondel, dem der König angeblich die Befreiung aus österreichischer Gefangenschaft zu verdanken hat, besonderer Beliebtheit erfreute: Sie wird in nicht weniger als neun Opern behandelt<sup>3</sup>, sechs der Libretti sind Übersetzungen bzw. Bearbeitungen des Buches, das Sedaine für Grétry schrieb.<sup>4</sup> Mindestens vier weitere Libretti beziehen sich auf die (mehr oder weniger stark fikionalisierten) Heldentaten, die Richard während des Dritten Kreuzzugs (1189-1192) vollbracht habe: Francesco Briani behandelt in *Isacio tiranno* für Antonio Lotti (1710), der Vorlage für Paolo Rollis von Händel vertontem *Riccardo I*, die Eroberung Zyperns (1191); dem Libretto *Il talismano*, das Gaetano Barbieri für

---

<sup>2</sup> Dabei sind Händels und Balfes Opern mitgezählt.

<sup>3</sup> Hinzuzurechnen wäre noch Henri-Joseph Rigels *Rosanie* (Buch Alphonse Denis Marie de Vismes, 1780): Das Buch ist eine Adaptation des Märchens *Ricdin-Ricdon*, das sich der König in Marie-Jeanne l'Héritier de Villandons Roman *La Tour ténébreuse et les jours lumineux* (1705) während seiner Gefangenschaft ausgedacht hat; er erzählt es Blondel, der sich bei seinem Kerkermeister verdingt und so Zutritt zu dem Gefangenen erlangt, vgl. David CHARLTON, Grétry and the growth of opéra-comique, Cambridge 1986, S. 230. *Ricdin-Ricdon* liefert den ältesten Beleg für den Erzähltyp ATU [Hans-Jörg UTHNER, The types of international folktales. A classification and bibliography, 3 Bde., Helsinki 2004] 500: *The Name of the Supernatural Helper*, dessen bekannteste Version die Geschichte vom Rumpelstilzchen in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm ist, vgl. Lutz RÖHRICH, Name des Unholds, in: Enzyklopädie des Märchens. Enzyklopädie zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Bd. 9, Berlin/New York 1999, Sp.1164-1175, hier: Sp. 1168f.)

<sup>4</sup> Dazu gehört auch die Oper von Thomas Linley (Buch von John Burgoyne), die nicht, wie bei Reischert angegeben, 1778, sondern 1786 aufgeführt wurde; vgl. den in <http://catalogue.nla.gov.au/Record/3043458> verzeichneten Librettodruck.

Giovannio Pacini schrieb (1829), liegt der gleichnamige Roman von Walter Scott zugrunde. Adolphe Adam, dessen Opéras comiques wie *Le postillon de Lonjumeau* sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreuten, hatte mit dem Grand Opéra *Richard en Palestine* (1844, Buch Paul Henri Foucher) nur wenig Erfolg.

Hier sollen drei Libretti vor dem Hintergrund ihrer historischen bzw. literarischen Quellen vorgestellt werden: Zunächst gehe ich auf Sedaines *Richard Cœur de Lion*-Buch für Grétry ein; dabei kann ich mich kurzfassen, da die zugrundeliegende Blondel-Episode gut erforscht ist. Interessanter sind Brianis *Isacio tiranno* und dessen Bearbeitung durch Paolo Rolli, die deshalb im Zentrum meiner Ausführungen stehen sollen. Abschließend werfen wir einen Blick auf Barbieris Walter Scott-Adaptation *Il talismano*.

## I

Die Geschichte von Richard und Blondel, das ist allgemein bekannt, erscheint erstmals um 1260 in den *Récits d'un ménestrel de Reims*<sup>5</sup>, einer Sammlung (mehr oder weniger) historischer Anekdoten. Auf der Rückreise von Palästina wurde Richard von Herzog Leopold V. von Österreich (*li dus d'Osteriche*, § 77) gefangen genommen und eingekerkert; sein ‚Spielmann‘ Blondel (der *trouvère* Blondel de Nesle, 2. Hälfte 12. Jh., unter dessen Namen etwa zwei Dutzend Liebeslieder überliefert sind<sup>6</sup>) habe in den Landen des Herzogs anderthalb Jahre – länger, als Richards Gefangenschaft in Wirklichkeit gedauert hat – vergeblich nach ihm gesucht. Schließlich sei er zu einer Burg gelangt, wo ein Mann,

---

<sup>5</sup> Ausgabe: *Récits d'un ménestrel de Reims. Treizième siècle*, hrsg. v. Natalis de Wailly, Paris 1876, §§ 77-85, S. 41-45. Vgl. Karin LICHTBLAU, *Blondel*, in: *Künstler, Dichter, Gelehrte (Mittelalter-Mythen, 4)*, hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich, Konstanz 2005, S. 221-234, hier: S. 222-224, sowie auch Rüdiger KROHN, *Richard Löwenherz. „Richardes lob gemêret wart mit hôher werdekeit“*. Der Löwenherz-Mythos in Mittelalter und Neuzeit, in: *Herrscher, Helden, Heilige (Mittelalter-Mythen 1)*, hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich, Konstanz 1996, S. 133-153, hier: S. 146.

<sup>6</sup> Zu ihm vgl. André VERNET in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. II, München/Zürich 1983, Sp. 286f.

über dessen Identität nichts bekannt war (natürlich war es Richard!), gefangen gehalten wurde. Der Burgherr schätzte Blondels Kunst; den ganzen Winter über sei der Spielmann bei ihm geblieben, habe aber über den Gefangenen nichts herausbringen können. Erst zu Ostern habe der König von seiner Zelle aus Blondel allein im Garten gesehen; um ihn auf sich aufmerksam zu machen, habe er ein Lied gesungen, das sie gemeinsam gedichtet hatten und das nur sie beide kannten.<sup>7</sup> Natürlich verstand Blondel die Botschaft; er blieb noch bis Pfingsten in der Burg, kehrte dann nach England zurück und informierte die Freunde des Königs über seinen Aufenthaltsort, woraufhin (letztlich erfolgreiche) Verhandlungen über das Lösegeld aufgenommen wurden.<sup>8</sup>

Richard Löwenherz gehört zu den vielen dichtenden Königen des Mittelalters, allerdings sind unter seinem Namen nur zwei französische Lieder überliefert<sup>9</sup>, von denen eines – *Ja nuns hons pris ne dira sa raison* – seine Gefangenschaft zum Thema hat: Das Sprecher-Ich beklagt sich, schon „zwei Winter“ gefangen zu sein, weil seine Vasallen, Freunde und Verwandten es mit der Zahlung des Lösegeldes anscheinend nicht besonders eilig haben. In der letzten Strophe spricht er eine *Contesse suer* an, in der man später wohl die Gräfin von Flandern, die Richards Geliebte gewesen sein soll, erkennen konnte.

Die Geschichte wird so, wie sie der *Ménestrel* erzählt, in Chroniken des 15. und 16. Jahrhunderts übernommen<sup>10</sup>; 1705 veröffentlicht Marie-

---

<sup>7</sup> Récits d'un ménestrel de Reims (Anm. 5), § 80: [...] *li souvint d'une chançon qu'il avoient faite entr'aus deus, et que nus ne savoit que il dui.*

<sup>8</sup> Man versteht nicht recht, inwiefern die Kenntnis des Ortes, wo Richard Löwenherz gefangen gehalten wurde, die Verhandlungsposition der Engländer verbessert haben soll: Dass er in die Hände der Österreicher gefallen war, muss bekannt gewesen sein, sonst hätte Blondel das Land wohl kaum anderthalb Jahre lang durchstreift. Warum man dem Herzog, der ja offenbar bereit war, ein – allerdings sehr hohes – Lösegeld zu akzeptieren, nicht längst ein entsprechendes Angebot gemacht hatte, bleibt unklar.

<sup>9</sup> Vgl. dazu G[uy] M[URAILLE] / F[r]ançaise F[ERY-]H[UE], Richard I<sup>er</sup> Cœur de Lion, in: Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age. Éd. entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris [1992], S. 1265f., sowie den Beitrag von Ingrid BENNEWITZ in diesem Band.

<sup>10</sup> Vgl. LICHTBLAU, Blondel, S. 230f., sowie KROHN, Richard Löwenherz, S. 147.

Jeanne l'Héritier de Villandon ihren Roman *La Tour ténébreuse et les jours lumineux*<sup>11</sup>, der die wichtigste Quelle für Sedaines Libretto gewesen sein dürfte: Während Richard incognito „Deutschland“ (besser gesagt, Österreich) durchquert, verschwindet er plötzlich, niemand weiß, was aus ihm geworden ist.<sup>12</sup> Auf der Suche nach seinem Herrn durchquert der treue Blondel ganz Europa, schließlich findet er ihn eingesperrt in einem Turm bei „Lintz“. Blondel, nicht Richard, stimmt unter dem vergitterten Fenster von Richards Kerker das gemeinsam gedichtete Lied an, der König singt den Schluss und gibt sich so zu erkennen.<sup>13</sup> Daraufhin verdingt sich Blondel beim Burgvogt und hat so Gelegenheit, seinen Herrn allein und ungestört zu sprechen. Richard vertraut ihm u.a. an, die Gräfin von Flandern sei die einzige Frau, die er je geliebt habe; sie erwidere seine Gefühle, wolle aber aus Pflichtgefühl ihrem Gatten treu bleiben.<sup>14</sup>

In Michel-Jean Sedaines *Richard Cœur-de-lion*-Buch für André Ernest Modeste Grétry (1784)<sup>15</sup> ist die Gräfin von Flandern, die hier Marguerite [*sic*] heißt, Richards Geliebte und hat wesentlichen Anteil an seiner

---

<sup>11</sup> Eine gekürzte Fassung in: *Le Cabinet des Fées; ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, t. 12<sup>e</sup>, Amsterdam 1785: *La Tour ténébreuse et les jours lumineux*. Contes anglois, S. 1-279 (online verfügbar <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9606938p.r>). In die verhältnismäßig kurze Geschichte von Richards Gefangenschaft sind die – sehr umfangreichen – Märchen *Ricdin-Ricdon* (S. 25-125, s.o. Anm. 3) und *La Robe de sincérité* (S. 132-278) eingelegt, die Richard Blondel erzählt. Um dem König die Flucht zu ermöglichen, verschafft sich Blondel Wachsabdrücke der Schlüssel des Turms; als er im Begriff ist, nach Wien zu reisen, um dort Nachschlüssel anfertigen zu lassen (was in *Lints* zu riskant wäre), bricht die Erzählung abrupt ab.

<sup>12</sup> Ebd., S. 2.

<sup>13</sup> Ebd., S. 5f.

<sup>14</sup> Ebd., S. 18-21.

<sup>15</sup> Vgl. *Théâtre de Sedaine*, mit einer Einleitung hrsg. v. M. Louis Moland, Paris 1878, S. 407-457, sowie *Richard Cœur de Lion*. Comédie en 3 Actes En Prose et en Vers par M[ichel-Jean] Sedaine [...] Mise en Musique par M[odeste] Grétry. [Klavierauszug], Paris/Lion [*sic*] o.J.] (online verfügbar <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP05661-Grétry-Richard-Act1-UNT.pdf>; <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP05662-Grétry-Richard-Act2-UNT.pdf>, sowie <http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/04/IMSLP05663-Grétry-Richard-Act3-UNT.pdf>).

Befreiung. Auch die Erkennungsszene scheint vom Roman der Mme l'Héritier de Villandon angeregt: Vor der Burg, in der der König gefangen gehalten wird, spielt und singt Blondel die *Romance*, die in der Oper allerdings Richard allein gedichtet hat<sup>16</sup>; sein Herr fällt ein und gibt sich so zu erkennen. Die Musik der *Romance* ist ein Pastiche von zu Grétrys Zeiten bekannten Melodien der Troubadours.<sup>17</sup> Ihr Thema, das in der Oper insgesamt neunmal zu hören ist<sup>18</sup>, liefert ein frühes Beispiel für ein Erinnerungsmotiv, das zweifellos Komponisten der folgenden Generationen als Vorbild gedient hat.

Die Oper von Sedaine und Grétry dürfte das bis heute bekannteste Beispiel des *genre troubadour* sein, einer vom letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bis ca. 1830<sup>19</sup> sehr beliebten literarischen Strömung, die, angeregt von den in der *Bibliothèque Universelle des Romans*<sup>20</sup> veröffentlichten Auszügen aus und Bearbeitungen von Ritterromanen, das pittoreske Bild eines imaginären Mittelalters zeichnet, wo verliebte Ritter Romanzen für ihre Damen dichten. Neben der Geschichte von Richards Befreiung bietet Sedaines Buch ein Panorama<sup>21</sup> der ländlichen Gesellschaft des späten 12. Jahrhunderts, wie man sie sich im vorrevolutionären Frankreich vorstellte: Blondel, der vorgibt, blind (und somit ungefährlich) zu sein, lässt sich von einem Bauernburschen führen; zu Be-

---

<sup>16</sup> Klavierauszug (Anm. 15), II 4, S. 67-70. Die *Romance* erinnert daran, wie Richard sterbenskrank darniederlag und auf wunderbare Weise geheilt wurde, als die Gräfin von Flandern an sein Bett trat.

<sup>17</sup> Vgl. CHARLTON, Grétry and the growth of opéra-comique, S. 237-240.

<sup>18</sup> Vgl. CHARLTON, Grétry and the growth of opéra-comique, S. 246.

<sup>19</sup> Vgl. Henri JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris 1923, S. X; Henri JACOBET, *Le Genre Troubadour et les origines français du romantisme*, Paris 1929.

<sup>20</sup> Zu dieser 1775-1779 periodisch erscheinenden Textsammlung vgl. Heinz KLÜPPELHOLZ, *Die Rezeption des Artusromans in der Bibliothèque universelle des romans*, in: *Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit*, hrsg. v. Reinhold R. Grimm (Begleitreihe zum GRLMA, 2), Heidelberg 1991, S. 111-138.

<sup>21</sup> CHARLTON, Grétry and the growth of opéra-comique, S. 232.

ginn<sup>22</sup> steht das Hochzeitsfest des Bruders jenes Antonio bevor, zugleich feiern die Großeltern der beiden Brüder ihre Goldene Hochzeit.

In der Nähe der Burg lebt auch ein Engländer namens Williams, der aus seiner Heimat fliehen musste.<sup>23</sup> Auf seine hübsche Tochter Laurette hat der Gouverneur der Festung<sup>24</sup> ein Auge geworfen; ihr Vater tobt, als er entdeckt, dass die beiden einen heimlichen Briefwechsel unterhalten<sup>25</sup>; letztlich aber erweist sich das für die englische Sache als vorteilhaft: Laurette lockt ihren Liebhaber in Williams Haus, wo er – in der im Oktober 1784 uraufgeführten Fassung der Oper – gefangen genommen und gezwungen wird, den König freizulassen (zur Belohnung darf er Laurette heiraten).<sup>26</sup> Ende Dezember 1785 bekam die Oper dann allerdings einen neuen, ungleich spektakuläreren Schluss<sup>27</sup>: Jetzt greifen Marguerittes Eskorte<sup>28</sup> und die englischen Ritter die (führerlose: auch in dieser Version wurde der Gouverneur gefangen genommen) Burg an, schlagen eine Bresche in die Mauer und befreien ihren Herrn mit Gewalt. Die Musik, die den Sturmangriff begleitet, ist recht kurz<sup>29</sup>; den-

---

<sup>22</sup> Klavierauszug (Anm. 15), [Introduktion], S. 11-13.

<sup>23</sup> Bei seiner Rückkehr vom Kreuzzug erfuhr er, dass inzwischen sein Vater eines gewilderten Hasen wegen von einem Adligen getötet worden war; er nahm Rache und erschlug den Mörder, vgl. Klavierauszug (Anm. 15), I 6, S. 37.

<sup>24</sup> Über ihn erfahren wir (Klavierauszug [Anm. 15], III 6, S. 105), dass er mutig und unbestechlich ist.

<sup>25</sup> Vgl. das Terzett, ebd., I 3, S. 25-35.

<sup>26</sup> Vgl. CHARLTON, Grétry and the growth of opéra-comique, S. 248.

<sup>27</sup> Es war der dritte (erstmalig aufgeführt am 29.12.1785, vgl. ebd., S. 250); eine zweite Version, die am 22.12. Premiere hatte, wurde weniger als eine Woche lang gespielt, vgl. CHARLTON, Grétry and the growth of opéra-comique, S. 249.

<sup>28</sup> Verzweifelt über Richards spurloses Verschwinden, wollte sie ins Kloster gehen; als Blondel ihr offenbart, dass er ihren Geliebten ausfindig gemacht hat und eine Befreiungsaktion vorschlägt, ist sie sofort Feuer und Flamme.

<sup>29</sup> Klavierauszug (Anm. 15), III [2. Bild], S. 122-128. In der Aufnahme des Dirigenten Edgard Doneux (1978; 2002 wiederveröffentlicht zusammen mit Rousseaus *Devin du village*, 2 CD EMI 72437526623) dauert diese „Marche“ eine Minute und achtzehn Sekunden.

noch bot sich hier die Gelegenheit zu einer spektakulären Massenszene.<sup>30</sup>

In diesem letzten Bild darf Richard das Schwert schwingen, das Blondel ihm reicht<sup>31</sup>; das ändert allerdings nichts daran, dass der König nicht Subjekt, sondern Objekt des Geschehens ist: Die längste Zeit sitzt er im Kerker fest und kann nicht eingreifen, die eigentliche Hauptfigur ist Blondel.<sup>32</sup> Er allein sucht weiter nach Richard, den alle anderen längst aufgegeben haben, wie aus seinem Air<sup>33</sup> „O Richard, ô mon roi“ hervorgeht. Dabei verfolgt er keine egoistischen Ziele: *Un Troubadour est tout amour fidélité [sic] constance / et sans espoir de recompense*. Dieser Air, nicht Richards Romance, war die populärste Nummer der Partitur. Zur Zeit der Revolution wurde der eingängigen Melodie ein neuer, aktueller Sinn beigelegt: Im König, den die ganze Welt im Stich lässt (*l'univers t'abandonne*), sahen die Royalisten den seit August 1792 mit seiner Familie im Temple inhaftierten Louis XVI, der im Januar 1793 zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde; wer die Melodie vor sich hinsang oder -summte, galt als Sympathisant der Monarchie, und das konnte in der Zeit der Terreur gefährlich werden.<sup>34</sup> Zur langanhaltenden Popularität der Oper Grétrys<sup>35</sup> dürfte jener verborgene (bzw. nicht gut genug verborgene) Nebensinn des Air nicht unwesentlich beigetragen haben.

---

<sup>30</sup> Zu Bühnenbild und Inszenierung des Finales vgl. Raphaëlle LEGRAND, *La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789*, in: *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la dir. de Philippe Vendrix*, Liège 1992, S. 179-212, hier: S. 190f., die Zweifel hat, ob die sehr detaillierte szenische Anweisung des Librettos genau umgesetzt werden konnte.

<sup>31</sup> Vgl. die szenische Anweisung, Klavierauszug (Anm. 15), S. 122.

<sup>32</sup> Vgl. CHARLTON, *Grétry and the growth of opéra-comique*, S. 246.

<sup>33</sup> Klavierauszug (Anm. 15), I 2, S. 18-24.

<sup>34</sup> Als sich Huë, der Kammerdiener Ludwigs XVI., am 2. September 1792 vor der Pariser Commune verantworten musste, wurde ihm u.a. als „ein unverzeihliches Vergehen“ vorgeworfen, er habe im Turm des Temple „O Richard! Ô mon roi“ gesungen (was er bestritt); vgl. Die letzten Monate des Königs. Louis XVI als Gefangener der Französischen Revolution, hrsg. v. Chris E. Paschold/Albert Gier, Frankfurt/M. 1989, S. 217.

<sup>35</sup> Die Oper wurde in Frankreich, aber z.B. auch in Deutschland bis ins 20. Jahrhundert kontinuierlich gespielt, vgl. Michael KLÜGEL, Art. „Grétry: Richard Cœur de Lion“, in: Pi-

## II

Über Francesco Briani, den Textdichter von Antonio Lottis *Isacio tiranno*, ist wenig bekannt. Er scheint nur zwei Libretti geschrieben zu haben, beide für Lotti, und beide in kurzem Abstand am Teatro San Giovanni Grisostomo aufgeführt: 1709 *Il Vincitor generoso*, 1710 *Isacio tiranno*.<sup>36</sup> Das 1678 eröffnete Haus (heute: Teatro Malibran) war damals das größte und schönste von Venedig, die Inszenierungen waren meist sehr aufwendig und die Eintrittspreise entsprechend hoch.<sup>37</sup>

*Isacio tiranno* ist ein erstaunlich konservatives Libretto. Die Reformen der 1690 gegründeten Accademia dell'Arcadia<sup>38</sup> hat Briani nicht zur Kenntnis genommen, statt neoklassischer Klarheit und Einfachheit dominiert der konzeptistische Stil Marinos und seiner Nachfolger. Die Figuren führen ständig die antiken Götter im Munde, besonders die Sprache der Galanterie ist so barock, wie man es sich nur wünschen kann. Nur zwei Kostproben: Oronte preist die Vorzüge seiner Verlobten<sup>39</sup>:

*Bellissima Pulcheria: i labbri tuoi  
Son quei roghi amorosi, ove felice  
Al sol, che porti in fronte,  
In due stelle diviso, ardo fenice.*

---

pers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 2, München/Zürich 1987, S. 574-576, hier: S. 576.

<sup>36</sup> Vgl. Eleanor SELFRIDGE-FIELD, A new chronology of Venetian Opera and related genres, Stanford 2007, S. 288f. und S. 299 (online verfügbar <https://books.google.de/books?id=0sKiAAAIAAJ&pg-PA299&lpg-PA299&dq>).

<sup>37</sup> Vgl. Hélène LECLERC, Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque, Paris 1987, S. 373-378.

<sup>38</sup> Vgl. Albert GIER, Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt 1998, S. 69.

<sup>39</sup> *Isacio tiranno*. Drama per musica. Da Rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di San Gio: Grisostomo L'Autunno dell'Anno 1710 [...] In Venezia, 1710 (online verfügbar <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c-viewer&lv-1&bandnummer-bsb00048997>); [Akt] I [Szene] 3.

[„Schönste Pulcheria, deine Lippen sind die Scheiterhaufen der Liebe, wo ich glücklich an der Sonne, die du, geteilt in zwei Sterne, auf deiner Stirn trägst, als Phönix verbrenne.“]

Und als in der folgenden Szene König Richard erfährt, dass seine Braut Costanza nicht, wie befürchtet wurde, bei einem Schiffbruch umgekommen ist, hat er eine verblüffende Erklärung zur Hand:

*Corrado: odi l'arcano.  
Gelosa di Nettun Teti non volle  
Dentro 'l suo regno algoso  
Quella beltà di Ciel; beltà, che ignota  
E' ancor a questi luci.  
CORRADO. Narra l'occhiuta Dea, che fu men vaga  
Coei, che il pomo d'oro  
Ebbe sul Colle d'Ida.*

[„Corrado, vernimm das Geheimnis. Thetis, die Neptuns wegen eifersüchtig ist, wollte diese himmlische Schönheit nicht in ihrem Reich voll Algen haben; jene Schönheit, die meine Augen noch nicht gesehen haben. – CORRADO. Die Göttin mit den vielen Augen [=Fama] berichtet, dass jene, die auf dem Berg Ida den goldenen Apfel erhielt, weniger schön gewesen sei.“]

Der im Titel genannte Isacio ist Isaak Komnenos<sup>40</sup>, der seit 1184 byzantinischer Statthalter auf Zypern war, sich im folgenden Jahr selbst zum Kaiser krönen ließ und 1191 von Richard Löwenherz abgesetzt wurde.<sup>41</sup> Grund dafür, dass er sich von Byzanz lossagte, war einer jener blutrünstigen Machtkämpfe, an denen die oströmische Geschichte so reich ist:

---

<sup>40</sup> Die Darstellung der Ereignisse auf Zypern, die Steven RUNCIMAN, *Geschichte der Kreuzzüge*, München 1968 [engl. 1950-1954], S. 815-819 gibt, stimmt mit der Darstellung in Brianis Libretto in wesentlichen Punkten überein: Isaak Komnenos sei „ein wilder und grobschlächtiger Mann“ gewesen, der die Lateiner hasste und infolge der unmäßigen Besteuerung, die er verhängte, „auf der Insel nicht beliebt“ war (S. 815). Schiffbrüchige Engländer habe er festhalten, Güter und Waren beschlagnahmen lassen. Als Isaak in Bedrängnis geriet, habe er Richard angeboten, seine Tochter als Geisel zu stellen (S. 816). Einen Friedensschluss habe er unverzüglich für nichtig erklärt, was der Grund für seinen Untergang wurde (S. 816f.). Richard Löwenherz und Königin Berengaria wurden am 12. Mai 1191 in Limassol getraut (S. 817).

<sup>41</sup> Zum Libretto und den historischen Grundlagen vgl. auch Christian SEEBALD, *Libretti vom ‚Mittelalter‘. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700*, Tübingen 2009, S. 41.

Isaak gehörte zur Sippe der Komnenen wie die Kaiser Alexios II. (1180-1183) und Andronikos I. (1183-1185). Als Andronikos von Isaak Angelos (als Kaiser Isaac II., 1185-1195 und 1203/04) gestürzt und grausam gefoltert wurde, musste dem Komnenen Isaak klar sein, dass auch seine Stellung bedroht war, deshalb erklärte er Zypern zum autonomen Kaiserreich. Der Chronist Niketas Choniates<sup>42</sup> (Mitte 12. Jh.-1217), der mit den Angeloi sympathisiert<sup>43</sup>, berichtet, Isaak Komnenos habe die kaiserlichen Schreiben, die ihn zum Statthalter von Zypern bestimmten, eigenhändig gefälscht und auf der Insel ein Terrorregiment geführt. Der Versuch der Truppen Kaiser Isaaks II., die Insel zurückzuerobern, scheiterte, weil Isaak Komnenos die Unterstützung König Wilhelms II. von Sizilien hatte. So berichtet es Briani im *Argomento storico* seines Librettos; als Quelle nennt er den „P. Maimbarg nell’Istoria delle Cruciate libr. 6 Tom. 2“<sup>44</sup> – man fühlt sich an den unsterblichen Galletti erinnert: „Wer über diesen Gegenstand etwas Schriftliches nachlesen will, der findet es in einem Buche, dessen Titel ich vergessen habe. Es ist aber das 42. Kapitel“<sup>45</sup>: Brianis Stellenangabe ist völlig korrekt, nur heißt der Verfasser des Werkes nicht Maimbarg; es handelt sich um den Kirchenhistoriker Louis Maimbourg<sup>46</sup>, der 1675/76 eine zweibändige *Histoire des croisades* veröffentlichte.<sup>47</sup> Der *Argomento storico* des Librettos ist aus dieser Quelle weitgehend wörtlich übersetzt.

---

<sup>42</sup> Zu ihm Jadran FERLUGA, Niketas Choniates, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. II, München/Zürich 1983, Sp. 1875-1877.

<sup>43</sup> Choniates, ein Staatsbeamter, der sich nach der Ermordung Alexios II. durch Andronikos ins Privatleben zurückgezogen hatte, trat unter Isaak II. wieder in kaiserliche Dienste und stieg bald zu höchsten Stellungen auf, vgl. ebd., Sp. 1875f.

<sup>44</sup> Der *Argomento storico* im Libretto (wie Anm. 39) S. 7-9, die Quellenangabe S. 8.

<sup>45</sup> Das größte Insekt ist der Elefant. Professor Gallettis sämtliche Kathederblüten. Neu hrsg. und nach den besten Quellen vermehrt und eingel. von Helmut Minkowski, München 1986, Nr. 653, S. 112.

<sup>46</sup> Zu ihm vgl. Jacques M. GRES-GAYER, Art. „Louis Maimbourg“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. Walter Kasper, Bd. 6, Freiburg/Basel/Wien 2009 [1993-2001], Sp. 1206.

<sup>47</sup> Louis MAIMBOURG, Histoire des Croisades pour la Delivrance de la Terre Sainte, t. II, Seconde Édition, Paris 1682 (online verfügbar <http://reader.digitale-sammlungen.de/>)

Maimbourg berichtet weiter, Isaak habe die Besatzung dreier englischer Schiffe, die ein Sturm an die Küste Zyperns bei Limisso (Limassol) verschlagen hatte, gefangen nehmen, berauben und in eine Grube sperren lassen, wo sie Hungers sterben sollten<sup>48</sup>; einem weiteren englischen Schiff in Seenot, auf dem sich Richards Schwester Joan und seine Verlobte Berengaria befanden, habe er die Erlaubnis zur Landung verweigert.<sup>49</sup> Es dürfte vor allem die Gefangennahme seiner Leute gewesen sein, die den englischen König zur Landung auf Zypern und zum Angriff auf Isaaks Truppen veranlasste; bei Briani ist davon nicht die Rede, Richard kämpft bei ihm einzig und allein um seine Braut, die hier den sprechenden Namen Costanza trägt und die der „Tyran“, von ihrer Schönheit geblendet, zu seiner Königin machen will.

Die Ereignisse, die zum Sturz Isacios und zur Eroberung Zyperns durch die Engländer führen, stellt Briani im Wesentlichen den historischen Fakten entsprechend dar, wie er sie bei Maimbourg berichtet fand; allerdings führt er neu das weitverbreitete<sup>50</sup> Märchen- und Schwankmotiv von der unterschobenen Braut ein: Richard Löwenherz, wir hörten es schon, hat seine Verlobte noch nie gesehen (dennoch weiß er genau, dass sie wunderschön ist). Isacio nun hat eine Tochter, die ihren Namen Pulcheria nicht antiphrastisch trägt (obwohl sie sich mit Costanza nicht vergleichen kann<sup>51</sup>); da er einsehen musste, dass er den

---

de/fs1/object/display/bsb10032871\_00005.html). Über „Issac Prince de la Maison des Comménes“ und seine Schreckensherrschaft auf Zypern vgl. S. 232f.

<sup>48</sup> MAIMBOURG, *Histoire des Croisades*, S. 233.

<sup>49</sup> MAIMBOURG, *Histoire des Croisades*, S. 234. – Isaak habe das Schiff der beiden Königinnen zunächst zur Landung eingeladen, aber Joan wollte das Schiff nicht ohne Erlaubnis ihres Bruders verlassen, da sie fürchtete, man werde sie als Geisel nehmen. Daraufhin habe Isaak dann niemanden von der Besatzung mehr an Land gelassen (RUNCIMAN, *Geschichte der Kreuzzüge*, S. 815).

<sup>50</sup> Vgl. schon Laban, der Jakob statt Rachel zunächst Lea zur Frau gibt (Gen. 29); zu den Ausformungen des Motivs Kurt RANKE, Art. „Braut, Bräutigam“, in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Kurt Ranke [ab Bd. 5: von Rolf Wilhelm Brednich], Bd. 2, Berlin/New York 1979, Sp. 700-726, hier: Sp. 717-720.

<sup>51</sup> Das spricht Ricardo deutlich aus, als ihm Pulcheria als falsche Braut zugeführt wird: *Isacio tiranno* (wie Anm. 39), II 10: „Corado a noi più bella / La decantò la Fama.“

Engländern militärisch unterlegen ist, will er dem König jene Pulcheria als Costanza präsentieren – so könnte er das Objekt seiner Begierde behalten, und seine Tochter auf den englischen Thron hieven. Die Sache geht schief, weil Oronte, Pulcherias Verlobter, dem sie den Laufpass gegeben hat, den Betrug ausplaudert.

Richard Löwenherz ist im Libretto ein vollendeter Kavalier, ein mutiger, tapferer Krieger, dabei galant und sehr verliebt in seine Braut. Damit stellt sich Briani nun allerdings in Gegensatz zu seiner Quelle: Maimbourg steht auf der Seite des französischen Königs Philippe Auguste, den er als Verkörperung des Idealbilds eines Monarchen preist<sup>52</sup>; vom englischen König, der während des Kreuzzugs einige Differenzen mit Philippe Auguste hatte, zeichnet er dagegen ein eher unvorteilhaftes Bild<sup>53</sup>:

*Il s'en faut beaucoup que celui [=le portrait] de Richard ne luy [=Philippe Auguste] ressemble, ni pour le corps, ni pour l'ame, quoy-qu'on ne puisse nier que ce prince n'ait eu de grandes qualitez. Mais elle estoient mêlées de tant de défauts, & de tant de vices, encore plus grands que ses perfections, qu'elles en furent toutes obscurcies. Il estoit alors âgé de trente-trois ans, de haute stature, mais d'une teille tres-peu proportionnée, estant devenu excessivement gros, soit par son intemperance, soit par une enflure, laquelle luy estoit restée d'une assez longue fièvre quarte, qui luy avoit laissé un visage pâle, & plombé; ayant aussi les bras trop longs, mais fort nerveux, & les jambes trop écartées, les yeux pleins de feu, mais d'un feu aspre, & trop ardent, les cheveux d'un blond extrêmement fort, & tirant sur une certaine espece de roux, qui marquoit sa complexion excessivement bilieuse, & naturellement robuste, si la violence de ses exercices, & de ses passions, & de ses débauches excessives, ne l'eussent tellement ruinée, qu'il en paroisoit tout défait, & languissant. On disoit même qu'il avoit tout le corps couvert de cautères, pour se décharger continuellement des humeurs corrompues qui l'accabloient: tant la longueur de sa fièvre, & les desordres de sa vie, avoient altéré le fonds de sa santé, & la beauté des traits de visage, que la nature luy avoit donnez. Ce fut au reste un Prince magnanime, hardi, entreprenant, brave, intrepide, & d'un courage indomtable, qui luy avoit aquis le surnom de Cœur-de-Lion, que les Anglois, & les Normans luy ont donné, & que la memoire des belles choses qu'il a heureusement, & courageusement exécutées, luy a conservé jusqu'à maintenant. On ne peut néanmoins disconvenir, qu'il n'y ait eu de la ferocité, & même de la brutalité mêlée dans ce courage de Lion, estant tres-certain qu'il fut tres-violent, précipité, turbulent, emporté jusqu'à la fureur, dur & sévère jusqu'à la cruauté, qui le rendit tres-odieux: outre qu'il estoit in-*

<sup>52</sup> MAIMBOURG, Histoire des Croisades, S. 231f.

<sup>53</sup> MAIMBOURG, Histoire des Croisades, S. 232f.

*constant, & de peu de foy, sans amitié, sans tendresse, & sans naturel, jusqu'a violer tous les droits les plus saints de la nature, en s'armant contre son propre pere; sur tout, aussi ardent à tirer de l'argent de tout costé, qu'il n'estoit prodigue à le dissiper; présomptueux, superbe, & arrogant; voluptueux, & débauché, au-delà même de l'excès ordinaire ...*

[„Das [Bild] Richards glich dem [Philippe Augustes] ganz und gar nicht, weder, was den Körper, noch, was die Seele anging, obwohl man nicht leugnen kann, dass dieser Fürst viele gute Eigenschaften hatte. Sie waren aber mit so vielen Fehlern und Lastern vermischt, die noch größer waren als seine Vorzüge, dass diese ganz verdunkelt wurden. Er war damals 33 Jahre alt, groß gewachsen, aber seine Figur war unproportioniert, da er extrem dick geworden war, entweder wegen seiner Unmäßigkeit, oder weil er infolge eines lang anhaltenden Wechselfiebers aufgedunsen war; davon hatte er auch eine blasse, bleierne Gesichtsfarbe zurückbehalten. Seine Arme waren zu lang, aber sehr kräftig, und er hatte O-Beine; sein Blick war feurig, aber von sengendem, zu heißem Feuer, die Haare waren von leuchtendem Blond mit einem Stich ins Rötliche, was auf sein äußerst choleriesches Temperament und seine Widerstandskraft hinwies, wenn heftige körperliche Betätigung, seine Leidenschaften und übermäßigen Ausschweifungen ihn nicht so zugrunde gerichtet hätten, dass er ganz am Ende und leidend wirkte. Es hieß sogar, dass sein ganzer Körper mit Geschwüren bedeckt sei, so dass die verdorbenen Säfte, die ihn plagten, ständig abfließen konnten: So sehr hatten die lange Dauer seines Fiebers und sein unordentlicher Lebenswandel seine Gesundheit zerrüttet und die Schönheit seiner Gesichtszüge, die die Natur ihm verliehen hatte, vernichtet. Im Übrigen war er ein großmütiger, kühner, energischer, tapferer, unerschrockener Fürst mit nie verzagendem Mut, dem er den Beinamen Löwenherz verdankte, den ihm die Engländer und Normannen gegeben haben und den ihm die Erinnerung an die schönen Taten, die er glücklich und mutig vollbracht hat, bis heute bewahrt. Dennoch ist nicht zu bestreiten, dass in diesem Löwenmut auch Wildheit und sogar Brutalität waren, denn er war ganz sicher sehr gewalttätig, übereilt, ungestüm, jähzornig bis zur Raserei, hart und streng bis zur Grausamkeit, was ihn sehr verhasst machte; abgesehen davon, dass er unzuverlässig und wenig treu war, ein schlechter Freund, nicht freundlich und ungezwungen. Er ging so weit, die heiligsten Rechte der Natur zu missachten und gegen den eigenen Vater zu kämpfen. Vor allem war er ebenso eifrig darauf bedacht, von überallher Geld zusammenzuraffen, wie er es dann wieder verschwendete; anmaßend, stolz und hochmütig; wollüstig und lasterhaft über das gewöhnliche Maß der Ausschweifung hinaus ...“]

Hätte König Richard irgendwann ein Leumundszeugnis gebraucht, wäre er gut beraten gewesen, den Pater Maimbourg nicht als Gewährsmann zu benennen.

Titelfigur in Brianis Libretto ist nicht Richard Löwenherz, sondern sein Gegenspieler Isacio. Warum er als „Tyrann“ bezeichnet wird, erklärt der *Argomento storico*, im Libretto selbst spielen die angebliche Usurpation der Herrschaft über Zypern und sein Willkürregime keine Rolle. Dennoch kann Isacio als Muster des schlechten Herrschers gelten: Als ihm Costanza incognito (als schiffbrüchige ‚Doride‘) gegenübertritt, verliebt er sich in sie; obwohl sie den Vormund Berardo für ihren Ehemann ausgibt, scheint er entschlossen, sie zu seiner Geliebten zu machen – das ist moralisch verwerflich, hätte freilich, wenn ‚Doride‘ wirklich nur Doride wäre, wohl keine negativen politischen Folgen. Am Ende des ersten Aktes (I 11) errät Isacio, wer die junge Frau wirklich ist, denkt aber nicht daran, auf sie zu verzichten – jetzt soll sie nicht seine Geliebte, sondern seine Königin werden (vgl. III 2).

Indem Isacio Richard die Braut wegnimmt, muss er sich den militärisch überlegenen englischen König zum Feind machen. Da er weiß, dass er dessen Truppen nicht standhalten kann, verfällt er auf die List, Pulcheria für Costanza auszugeben. Welches Schicksal seiner einzigen Tochter bevorsteht, interessiert ihn offensichtlich nicht: Irgendwann muss der Betrug aufgedeckt werden. Falls Richard sich bis dahin in Pulcheria verliebt hätte und sie als Ehefrau akzeptierte, würde alles gut; falls nicht, würde er sie vielleicht einkerkeren oder ermorden lassen. Die an sich dynastisch vorteilhafte Verbindung seiner Tochter mit dem englischen König brächte Isacio keinen politischen Gewinn, da Pulcheria des Thrones nur solange sicher sein könnte, wie sie ihre wahre Identität zu verbergen vermöchte. Indem er Pulcheria ihrem Verlobten Oronte wieder wegnimmt, verprellt er obendrein einen wichtigen Verbündeten; Oronte geht daraufhin mit seiner Streitmacht zu den Engländern über (II 13) und hat wesentlichen Anteil an deren Sieg. Aus purem Egoismus, um sein Verlangen nach einer Frau zu befriedigen, setzt Isacio seine Herrschaft aufs Spiel und stürzt Zypern in einen Krieg, der für die Bevölkerung Not und Entbehrung bedeuten muss.

Richard ist als Herrscher wie als Liebender das genaue Gegenteil des verantwortungslosen Isacio. Dennoch führt die Oper mit Recht den Namen des Tyrannen im Titel, denn bei ihm liegt von Anfang bis Ende

die Initiative, Richard reagiert lediglich auf die Winkelzüge seines Kontrahenten. Dass Isacio eine ziemlich kleine Rolle hat – er singt insgesamt drei Arien; Costanza hat deren zehn, Pulcheria sieben, dazu ist sie an zwei Duetten und einem Terzett beteiligt; Richard fünf Arien, ein Duett und ein Terzett, Oronte vier Arien und ein Duett<sup>54</sup> –, ist nur scheinbar paradox: Als älterer<sup>55</sup> Bösewicht kann Isacio nur von einem Bass gesungen werden<sup>56</sup>; die bewunderten Lieblinge des Publikums sind aber die Sänger mit den hohen Stimmen, Kastraten und Sopranistinnen, als Bassist kann man vor dem 19. Jahrhundert kaum berühmt werden. Isacio ist zwar häufig auf der Bühne und kommt in vielen Rezitativ-Szenen zu Wort, aber er hat bloß eine Arie mehr als Corrado, Riccardos ganz unwichtiger Vertrauter, der obendrein noch an einem Terzett beteiligt ist.<sup>57</sup>

Auch in Paolo Rollis Bearbeitung von Brianis Libretto für Georg Friedrich Händel<sup>58</sup> (*Riccardo primo, Re d'Inghilterra*, UA London 11.11.1727) wird die Rolle Isacios (auch hier ein Bass) nicht größer, im Gegenteil: Er darf bloß noch zwei Arien singen, eine weniger als Oronte. Die drei Hauptpartien waren bei der Uraufführung mit drei der berühmtesten Sänger ihrer Zeit besetzt: Riccardo, der Kastrat Senesino, und Costanza, Francesca Cuzzoni, hatten je sieben Arien, ein gemeinsames Duett und je zwei kurze Ariosi; Pulcheria, die von Faustina Bor-

---

<sup>54</sup> Nach Ausweis des Librettos (wie Anm. 39).

<sup>55</sup> Als Vater einer erwachsenen Tochter muss er nach zeitgenössischen Maßstäben ein alter Mann sein.

<sup>56</sup> Das Personenverzeichnis des Librettos (wie Anm. 39) nennt als ersten Isacio Antonio Francesco Carli, einen Bassisten, der zwischen 1706 und 1718 in Venedig sang; vgl. Winton DEAN, Art. „Antonio Francesco Carli“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie, Bd. 3, London 1995 [1980], S. 795.

<sup>57</sup> Immerhin steht Isacios zweite Arie (I 11) in herausgehobener Position am Ende des I. Akts.

<sup>58</sup> Vgl. den Klavierauszug: Händel, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra. Richard der Erste, König von England*. Opera in tre atti. Libretto: Paolo Antonio Rolli nach Francesco Briani. HBV 23. Deutsche Übersetzung von Michael Pacholke. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von Andreas Köhs, Kassel 2007 [Platten-Nr. BA 4081a]; das Libretto in: Ellen Harris, *The librettos of Handel's Operas*, New York 1989, Bd. 5.

doni gesungen wurde, hatte sechs Arien. Dass Brianis Buch die Möglichkeit bot, für die drei als schwierig bekannten Stars annähernd gleichwertige Partien zu schaffen<sup>59</sup>, mag Rolli und Händel wichtiger gewesen sein als das englische Sujet.<sup>60</sup>

Wie in London allgemein üblich<sup>61</sup>, hat Rolli Brianis manchmal etwas geschwätzige Rezitative radikal gekürzt; manchmal sind nur Stichwörter übriggeblieben, wie die Szene im II. Akt, in der Oronte Richard verrät, dass Pulcheria nicht seine Costanza ist<sup>62</sup>, verdeutlichen mag<sup>63</sup>:

BRIANI	ROLLI
ORONTE. ( <i>Ella è Pulcheria</i> [,])	
RICCARDO. <i>Chi sei tu?</i>	
PULCHERIA. ( <i>Egli è Oronte.</i> )	
OR. <i>Colà, da cento spade, Ostilmente assalito Io mi sottrassi: e rapido à Riccardo Qui arredo tradimenti.</i>	ORONTE. <i>Alfin, da cento spade Ostilmente assalito, Qui mi rifuggi; e all'inclito Riccardo Discopro tradimenti.</i>
PUL. ( <i>O Pulcheria.</i> ) RIC. ( <i>Io tradito?</i> )	PUL. ( <i>fra se</i> ) <i>Come. Oronte?</i> RIC. <i>Io tradito?</i>
CORRADO. <i>Tradimenti al mio Rè?</i> ad Oronte	
RIC. <i>Chi fellone al mio petto Vibra spade rubella?</i>	

<sup>59</sup> Vgl. dazu Annette KREUZINGER-HERR, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra* (HWV 23), in: Händels Opern, hrsg. v. Arnold Jacobshagen/Panja Mücke (Das Händel-Handbuch, 2), Teilband 2, Laaber 2009, S. 184-191, hier: S. 187 und S. 189.

<sup>60</sup> Händels Partitur war am 16. Mai 1727 vollendet; am 11. Juni starb König Georg I., so wurde *Riccardo primo* zur Krönungsoper für seinen Nachfolger Georg II. (vgl. ebd., S. 187). Eine Identifikation des neuen Königs mit Riccardo konnte somit allenfalls nachträglich erfolgen, trotz recht eindeutiger politischer Anspielungen im Buch; vgl. ebd., S. 187f.

<sup>61</sup> Vgl. die Empfehlung Giuseppe Rivas an einen angehenden Librettisten (1725): *si vogliano pochi recitativi in Inghilterra, trent'arie e un duetto almeno, distribuite nei tre atti*; dazu Albert GIER, *Libretti: Dramaturgie und Rollentypologie*, in: Händels Opern (wie Anm. 59), Teilband 1, S. 265-281, hier: S. 271.

<sup>62</sup> *Isacio tiranno* (wie Anm. 39), II 13; *Riccardo primo* (wie Anm. 58), II 6.

<sup>63</sup> *Isacio tiranno* (wie Anm. 39), II 13, S. 46f.

<p>OR. <i>Dirò due rei, se in don tù à mè concedi L'uno che ha men colpa.</i></p> <p>RIC. <i>Abbi ciò, che tu chiedi, e i rei palesa.</i></p> <p>OR. <i>Quella, che teco guidi, Per abbracciar Consorte in sagro letto, Non è colei, che il mar Sposa, e Reina, A tè, dal natio Cielo, Travagliando portò, non è Costanza.</i></p> <p>RIC. <i>Non è Costanza? ad Oronte</i></p> <p>COR. <i>(Non è Costanza?)</i></p> <p>OR. <i>Figlia E d'Isacio, COR. (Che ascolto?) E Pulcheria s'appella.</i></p> <p>PUL. <i>(Oronte traditor.)</i></p> <p>RIC. <i>(Mel disser gl'occhi.) E di sue gote il dice, e de le labbra Il rossor, il silenzio.</i></p> <p>COR. <i>(Audace inganno.)</i></p> <p>RIC. <i>Mà; Costanza dov'è?</i></p> <p>OR. <i>Ne i proprj tetti Col Principe Berardo La cela il Rè Tiranno.</i></p> <p>RIC. <i>Iniquo Isacio: ingannator, indegno, Del nome di Regnante. Albergar ponno Si enormi sceleraggini nel petto D'uom, che nel mondo è Rè? Questa è d'amico guarda di dentro La fè giurata? E la giurò Ricardo? da se Io la giurai? a Cor.</i></p> <p>COR. <i>(Che sento?)</i></p> <p>RIC. <i>E l'ammistà [sic] ritratto, e 'l giuramen- to.</i></p>	<p>OR. <i>Quella non è quel credi La tua Costanza, o Re.</i></p> <p>RIC. <i>Non è Costanza?</i></p> <p>OR. <i>Figlia è d'Isacio, è Pulcheria.</i></p> <p>RIC. <i>Iniquo Isacio! ingannatore! Indegno Del nome di regnante!</i></p>
--	--

PUL. ( <i>Che sia di mè?</i> ) RIC. Corado. <i>Conciterò l'armi, schierate in Guerra.</i> <i>Quante folgori ha'l Cielo,</i> <i>Quante spade ha la Terra,</i> <i>Stringerò, svenerò, fulminerò.</i>	<i>Conciterò l'armate schiere in guerra,</i> <i>Quante folgori ha il Cielo,</i> <i>Quante spade ha a terra,</i> <i>Stringerò, svenerò, fulminerò.</i>
--	--

Von knapp fünfzig Versen Brianis übernimmt Rolli fünfzehn, an denen er kaum etwas verändert; statt die Vorlage zusammenzufassen, wählt er die Schlüsselsätze aus. Bis kurz nach Mitte des zweiten Akts übernimmt Rolli den Handlungsverlauf Brianis mit nur geringfügigen Änderungen<sup>64</sup>, kürzt allerdings den Text der Rezitative sehr stark und beseitigt die Überladenheit der barocken Sprache. Die Arientexte hat er größtenteils neu geschrieben, dabei allerdings gelegentlich den Inhalt der entsprechenden Arie bei Briani beibehalten.

In der zweiten Hälfte des Buches nimmt Rolli dann zwei inhaltliche Änderungen vor, die beide die Partie des englischen Königs aufwerten: Bei Briani wird Pulcheria in Ketten gelegt, nachdem Oronte ihren Betrug aufgedeckt hat; sie bleibt bis zuletzt in Haft, nur mittels eines Briefs<sup>65</sup> darf sie ihren Vater beschwören, sich Richard zu unterwerfen. Rollis Riccardo lehnt Pulcherias Angebot ab, als Geisel bei den Engländern zu bleiben, bis Isacio Costanza ausliefert, und schickt sie zu ihrem Vater zurück, um ihn zur Vernunft zu bringen.<sup>66</sup> Durch seine *somma virtù*<sup>67</sup> erringt er ihre Bewunderung; als sie vor Isacio steht, schwärmt sie von Riccardo:

*Tu non vedesti mai*  
*Core più generoso,*  
*Alma più grande, anche in mezzo ai furori,*  
*D'una scoperta frode*  
*Le dolci cortesie temprar lo sdegno.*

<sup>64</sup> Rollis Costanza gibt ihren Vormund nicht für ihren Mann (so *Isacio tiranno* I 2), sondern – bei einem offensichtlich älteren Herrn noch unwahrscheinlicher – für ihren Bruder aus (*Riccardo primo* I 2); als Riccardo erfährt, dass Costanza in Isacios Palast ist, übernimmt er selbst incognito die Rolle des Botschafters (*Riccardo primo* I 7), statt Corrado zu schicken (*Isacio tiranno* I 10).

<sup>65</sup> Vgl. *Isacio tiranno* III 2.

<sup>66</sup> *Riccardo primo* II 6.

<sup>67</sup> *Riccardo primo* II 6.

[„Du sahst nie ein großmütigeres Herz, eine größere Seele, selbst im Wüten, wenn seine liebenswürdige Noblesse den Zorn über einen entdeckten Betrug mäßigt.“]

Der Führer des Kreuzfahrerheers hört es mit an, denn – das ist die zweite Änderung – er tritt erneut<sup>68</sup> als Botschafter auf und fordert von Isacio gebieterisch die Auslieferung Costanzas.<sup>69</sup> Pulcherias Mahnungen scheinen zu fruchten, der Tyrann kündigt an, er werde Costanza ihrem Bräutigam überlassen.<sup>70</sup> Pulcheria ermöglicht daraufhin<sup>71</sup> eine erste Begegnung des Brautpaares: Riccardo, der sich auch Costanza gegenüber als Botschafter seiner selbst ausgibt, ist hingerissen von ihr. Pulcheria lüftet sein Incognito, und der zweite Akt schließt mit dem Liebesduett des endlich vereinten Paares.<sup>72</sup>

Im dritten Akt zeigt sich, dass Isacio erneut Verrat begangen hat; seine Truppen haben die Engländer angegriffen, Riccardo konnte sich retten, aber seine Braut fiel erneut dem Tyrannen in die Hände; jetzt führt der König die Kreuzfahrer gegen die Zitadelle.<sup>73</sup> Hier übernimmt Rolli die pathetischste Situation aus Brianis Buch: Nachdem die Engländer eine Bresche in die Festungsmauer geschlagen haben, droht Isacio, Costanza zu töten, wenn sie sich nicht sofort zurückziehen<sup>74</sup>; um ihm Einhalt zu gebieten, zeigt sich seine Tochter Pulcheria entschlossen, sich zu erstechen.<sup>75</sup> Mit Orontes Hilfe wird der Tyrann endlich überwunden. Auf Pulcherias Bitten hin schenkt Riccardo ihm das Leben; bei Rolli wird er abgesetzt<sup>76</sup>, Pulcheria, die Oronte zum Gatten

---

<sup>68</sup> Vgl. Anm. 64.

<sup>69</sup> *Riccardo primo* II 7.

<sup>70</sup> *Riccardo primo* II 8.

<sup>71</sup> *Riccardo primo* II 9.

<sup>72</sup> Klavierauszug (wie Anm. 58), Nr. 24.

<sup>73</sup> *Riccardo primo* III 1 und Arie Richards Nr. 28 „All’orror delle procelle“.

<sup>74</sup> Ebd., III 5 = *Isacio tiranno* III 7.

<sup>75</sup> *Riccardo primo* III 6, = *Isacio tiranno* III 8.

<sup>76</sup> Brianis Isacio bleibt anscheinend Kaiser von Zypern, vgl. Riccardos letzte Replik (*Isacio tiranno* III 11): *Et io [...] Rendo ad Isacio, ed amistade, e pace.*

wählt, soll seine Nachfolge antreten (sie hat es sich verdient, da sie rückhaltlos für Riccardo und Costanza Partei ergriff).

### III

Giovanni Pacinis «Melodramma storico» *Il talismano o sia la terza crociata in Palestina* wurde im Frühjahr 1829 in Mailand mit einer glanzvollen Besetzung uraufgeführt.<sup>77</sup> Gaetano Barbieris Libretto basiert auf dem Roman *The Talisman* von Walter Scott (1825).<sup>78</sup> In seiner Vorrede erläutert der Textdichter, sein einziges Ziel sei gewesen *servire i concetti che suggeriva a mano a mano al compositore della musica ogni situazione del Romanzo più a lui prediletta* [„den Ideen zu dienen, die dem Komponisten nach und nach jede seiner Lieblingssituationen im Roman lieferte“].<sup>79</sup>

In Barbieris Buch gibt es zwei unterschiedlich gewichtige Handlungsstränge: zum einen die Liebesgeschichte zwischen Richards Cousine Edita, genannt die *Angioina* (das Mädchen aus Anjou), dem „Leopardenritter“ und seinem Rivalen, Sultan Saladin; zum anderen den Konflikt zwischen Richard und dem Großmeister der Templer, in den der Leopardenritter und Saladin hineingezogen werden.

Zu Beginn<sup>80</sup> liegt Richard schwerkrank darnieder, man fürchtet um sein Leben; ein unbekannter arabischer Arzt – erst später wird man erfahren, dass es der verkleidete Sultan Saladin ist – heilt ihn (mittels des titelgebenden Talismans); da er eine Belohnung ablehnt, schenkt ihm der König sein Schwert als Pfand, dass er ihm jeden Wunsch, den

---

<sup>77</sup> Der Tenor Giovanni Battista Rubini (Il Cavaliere del Leopardo) und der Bariton Antonio Tamburini (Riccardo Cuor di Leone) zählten zu den berühmtesten Sängern ihrer Zeit; vgl. für die Besetzung das Personenverzeichnis in: *Il talismano o la terza crociata in Palestina*. „Melodramma storico“ da rappresentarsi nell’I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1829, Milano 1829 (online verfügbar <https://books.google.de/books?id-jAREAAAACAAJ&pg-PA1&lpg-PA1&dq-bayer.+staatsbibliothek>).

<sup>78</sup> Zu Opernadaptationen von Romanen Scotts vgl. Jerome MITCHELL, *The Walter Scott operas. An analysis of operas based on the works of Walter Scott*, Birmingham, AL 1978.

<sup>79</sup> „Proemio dell’autore“, *Il talismano* (wie Anm. 77), S. [3].

<sup>80</sup> *Il talismano*, I 1-, S. 9-12.

er irgendwann äußern sollte, erfüllen wird.<sup>81</sup> Empört stellt Richard fest, dass der *Gran Consesso*, die Versammlung der Kreuzfahrer, während seiner Krankheit Friedensverhandlungen mit Saladin aufgenommen hat; die englischen Ritter sind bereit, ihm in den Kampf um die Heiligen Stätten zu folgen, was den Plänen des Großmeisters der Templer zuwiderliefe: Während der Chor dem König Treue schwört, kommentiert er beiseite: „*Questo suon che lo ravniva / De' Templari oscura il Sol*“ [„Dieser Klang, der ihn [Richard] neu belebt, verdunkelt die Sonne der Templer.“]<sup>82</sup> – offenbar liegt ein Erfolg des Kreuzzugs nicht im Interesse des Ordens, aber im Buch wird nicht deutlich, welche Ziele die Templer eigentlich verfolgen.

Mit den Friedensverhandlungen haben die Kreuzritter einen Schotten – den Leopardенritter – betraut, was, so Richard, nichts Gutes verheißt: „*Oh sempre a Inghilterra / Caledonii fatali in pace e in guerra!*“ [„Oh, im Frieden und im Krieg, immer sind die Kaledonier für England verhängnisvoll!“]<sup>83</sup>. Als der Schotte ihm gegenübersteht, apostrophiert er ihn kurzerhand als „Verräter“, aber er muss sich eingestehen, dass der offensichtliche Eifer des Leopardенritters für die christliche Sache ihn beeindruckt.<sup>84</sup>

Unterdessen hat der Großmeister das Gerücht ausgestreut, Richard wolle das Kreuzfahrerheer im Stich lassen und nach Europa zurückkehren; als Reaktion darauf wurde das englische Banner von seinem Ehrenplatz entfernt und zu den „ruhmlosen Fetzen der Bastarde“ („*A qui cenci senza gloria / Che ficcaronsi bastardi*“<sup>85</sup>) gestellt. Richard bringt es natürlich sofort an seinen alten Platz zurück und stellt den Leopardенritter als Wache auf, damit sich eine solche Schmach nicht wiederholt.

Der Leopardенritter freilich hat sein Herz an Edita verloren, die seine schüchternen Annäherungsversuche nicht ungerne sieht. Richards Königin Berengaria zieht ihre Freundin auf: Wenn Edita befiehlt, würde

<sup>81</sup> *Il talismano*, I 5, S. 15f.

<sup>82</sup> *Il talismano*, I 3, S. 13.

<sup>83</sup> *Il talismano*, I 4, S. 14.

<sup>84</sup> *Il talismano*, I 7, S. 18.

<sup>85</sup> *Il talismano*, I 8, S. 19.

der Schotte Kreuzzug, Banner und alles andere sausen lassen; widerwillig lässt die „Angionia“ sich auf eine Wette ein.<sup>86</sup> Von Berengarias Page Enrico erfährt der Ritter, die Dame seines Herzens wünsche ihn auf der Stelle zu sehen; natürlich eilt er zu ihr.<sup>87</sup> Der Page, der ihn während seiner Abwesenheit vertreten soll, kann nicht verhindern, dass eine Gruppe *Marabuti*, worunter der Librettist wohl nicht besonders fromme, nichtsnutzige – muslimische – Mönche versteht, das Banner stehlen; freundlicherweise teilen sie uns obendrein mit, dass sie im Sold des Templer-Großmeisters stehen.<sup>88</sup>

Der Leopardenritter ist verzweifelt, als er sieht, was geschehen ist. In seinem Jähzorn will Richard ihn hinrichten lassen<sup>89</sup>, aber der arabisches ‚Arzt‘ (Saladin) fordert mit dem Hinweis auf Richards Versprechen, der Schotte möge ihm übergeben werden<sup>90</sup> (die beiden haben früher einmal gegeneinander gekämpft und sind dann Freunde geworden<sup>91</sup>).

Etwas später gelingt es Richard, alle Kreuzfahrer (selbst der Großmeister der Templer scheint einverstanden) auf die Eroberung Jerusalems einzuschwören.<sup>92</sup> Saladin schickt unterdessen einen angeblich stummen Nubier (es handelt sich um den verkleideten Leopardenritter) mit einer Botschaft zu Richard: Der Sultan hält formell um die Hand Editas an, und er warnt den Engländer vor einem Anschlag auf sein Leben.<sup>93</sup> In der Tat versucht ein *Marabuto*, Richard zu töten, wird aber von dem falschen Nubier daran gehindert. Berengarias Page erkennt in dem Mordbuben einen Handlanger des Großmeisters, den der König daraufhin zum Zweikampf fordert – als Führer des Kreuzfahrerheers

---

<sup>86</sup> *Il talismano*, I 11, S. 22-24.

<sup>87</sup> *Il talismano*, I 13, S. 26f.

<sup>88</sup> *Il talismano*, I 14, S. 27.

<sup>89</sup> *Il talismano*, I 16, S. 29.

<sup>90</sup> *Il talismano*, I 16, S. 31.

<sup>91</sup> Vgl. *Il talismano*, I 4, S. 15.

<sup>92</sup> *Il talismano*, II 3, S. 37f.

<sup>93</sup> *Il talismano*, II 4, S. 38f.

darf er zwar nicht selbst gegen ihn antreten, aber er wird einen Stellvertreter bestimmen.<sup>94</sup>

Edita hat ihres Leopardennitters wegen natürlich ein ziemlich schlechtes Gewissen und ist mehr denn je entschlossen, dem armen Kerl die Treue zu halten und Saladins Heiratsantrag abzulehnen. Das erklärt sie auch dem ‚Nubier‘, der sich daraufhin zu erkennen gibt<sup>95</sup>; beide sind glücklich, alles scheint gut, zumal da Richard den ‚Nubier‘ dazu bestimmt, statt seiner gegen den Templer-Großmeister zu kämpfen.<sup>96</sup> Zu Beginn des III. Akts erfahren wir, dass Richards Mann seinen Gegner besiegt und getötet hat.<sup>97</sup>

Saladin freilich, der von den zarten Banden zwischen Edita und seinem Freund, dem Leopardennitter, nichts ahnt, möchte die Prinzessin immer noch heiraten. Er hat sich ein mehrfaches Recht auf Richards Dankbarkeit erworben<sup>98</sup>, außerdem würde eine solche Verbindung Ausichten auf einen vorteilhaften Frieden eröffnen. Obwohl endlich offenbar wird, dass der Leopardennitter (dessen Zuneigung zu Edita auch ihr Vetter sehr wohl bemerkt hat) der schottische Thronerbe, also eine durchaus passende Partie für die Prinzessin ist, drängt Richard sie, sich mit Saladin zu vermählen.<sup>99</sup> Erst als der Sultan, der inzwischen auch erkannt hat, woran er mit Edita ist, auf sie verzichtet, gibt der König seine Zustimmung zur Heirat der beiden Liebenden.

Der Konflikt zwischen Richard Löwenherz und dem Großmeister der Templer ist in Pacinis Oper zweifellos von zentraler Bedeutung, wird allerdings nicht offen ausgetragen: Der Großmeister ist lediglich in den allerersten Szenen (I 1-3) auf der Bühne; er verhält sich denkbar unauffällig, lässt nur in einigen *Apertes* erkennen, dass er in wesentlichen Dingen mit Richard und seinen Anhängern nicht übereinstimmt. Beim Raub des englischen Banners und beim Mordanschlag auf den

<sup>94</sup> *Il talismano*, II 5, S. 40.

<sup>95</sup> *Il talismano*, II 8, S. 43f.

<sup>96</sup> *Il talismano*, II 9, S. 45.

<sup>97</sup> *Il talismano*, III 1, S.47.

<sup>98</sup> *Il talismano*, III 3, S. 48f.

<sup>99</sup> *Il talismano*, III Ult., S. 50f.

König ist er der Anstifter, tritt aber nicht persönlich in Erscheinung; zwischen dem zweiten und dem dritten Akt findet er im Kampf gegen Richards Stellvertreter den Tod. Der Engländer behält eindeutig die Oberhand, aber da es nie zu einer Konfrontation zwischen den Gegnern kommt, fällt es schwer, ihn als Sieger zu betrachten.

In der Dreiecksgeschichte zwischen Edita, dem Leopardenritter und Saladin nimmt Richard die Rolle des *Senders (Destinateur)*<sup>100</sup> ein, die dem Herrscher traditionell zukommt: Er übt entscheidenden Einfluss auf das Geschehen aus, indem er den Leopardenritter zum Wächter des Banners bestimmt und ihn später für seine Nachlässigkeit zum Tode verurteilen will; er versucht auch, Edita zur Heirat mit Saladin zu bewegen, kann sich aber nicht durchsetzen. Der König nimmt (durch Befehle oder Bitten) Einfluss auf andere, handelt aber kaum selbst; seine einzige Tat besteht darin, dass er durch seinen Auftritt im Rat die streitenden Kreuzritter versöhnt und für den Marsch auf Jerusalem begeistert; das wird allerdings nicht gezeigt, sondern (von Richard selbst) berichtet.<sup>101</sup>

In Grétrys *Richard Cœur de Lion* ist der gefangene König das *Objekt*, das durch den Trouvère Blondel, das *Subjekt*, befreit werden muss; die längste Zeit sitzt er in seinem Kerker und bläst Trübsal, von den Plänen seiner Befreier hat er keine Kenntnis, kann folglich auch keinen Anteil daran nehmen. Dass der englische König seine Rettung wesentlich einem französischen Spielmann (Blondel) und der Gräfin von Flandern verdankt, wird dem französischen Publikum nicht missfallen haben.

Lediglich in Brianis *Isacio tiranno* und – mehr noch – in Rollis *Riccardo primo*-Libretto ist Richard *Subjekt* des Geschehens: Er agiert als Herrscher, der die widerrechtliche Gefangennahme seiner Untertanen zu rächen hat, wie als Liebender, dem ein verschlagener Rivale seine Braut vorenthält, gleichermaßen leidenschaftlich, energisch und letztlich erfolgreich. Freilich hat nicht er, sondern Isacio die Fäden in der

---

<sup>100</sup> Im Aktantenschema von Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris 1966, S. 180f. (deutsche Ausg.: *Strukturelle Semantik*, Braunschweig 1971); Subjekt wäre der Leopardenritter, Objekt Edita, Saladin der Gegenspieler.

<sup>101</sup> *Il talismano* (wie Anm. 77) II 3, S. 36f.; der Chor der Ritter huldigt ihm: *E viva Riccardo; / L'eleto del ciel.*

Hand; Richard lässt sich wiederholt von ihm täuschen: Obwohl die falsche Costanza die Erwartungen nicht erfüllt, die er sich vom Hörensagen gemacht hatte<sup>102</sup>, würde er sie zur Frau nehmen und mit ihr davonsegeln, wenn Oronte ihm nicht die Augen öffnete. Und als sich (bei Rolli) der starrsinnige Isacio verdächtig schnell bereit erklärt, auf Costanza zu verzichten und sie Richard zuzuführt, schöpft dieser keinen Verdacht und freut sich ganz naiv über die glückliche Wendung.<sup>103</sup>

Bei Sedaine und Grétry hat Richard kaum Gelegenheit, seine Qualifikation als Herrscher (oder Ritter) unter Beweis zu stellen; für ihn sprechen allerdings Blondels Ergebenheit und die Liebe Marguerittes. Barbieris und Pacinis König scheint manchmal ein bisschen unbeherrscht und aufbrausend (wie man schon bei Maimbourg lesen konnte), aber dass er die Kreuzfahrer im Handumdrehen für seinen Plan, auf Jerusalem zu marschieren, begeistert, beweist sein Geschick in der Menschenführung. In Brianis Libretto für Lotti und Rollis Buch für Händel agiert Richard selbst als Krieger, Heerführer und Liebender, und er agiert in allen drei Rollen überzeugend; dennoch, so scheint es, fehlt ihm auch hier noch einiges zum Superhelden.

---

<sup>102</sup> Vgl. *Isacio tiranno* II 10; *Riccardo primo* II 5, S. 102.

<sup>103</sup> *Riccardo primo* II 8, S. 134 und Arie Nr. 21.

## Bibliographische Hinweise

### Opern

BALFES, Arthur William, *Il talismano*, London 1874 (Libretto: Giuseppe Zaffira).

HÄNDEL, Georg Friedrich, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra. Richard der Erste, König von England*. Opera in tre atti. Libretto: Paolo Antonio Rolli nach Francesco Briani. HBV 23. Deutsche Übersetzung von Michael Pacholke. Klavierauszug nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe von Andreas Köhs, Kassel 2007 [Platten-Nr. BA 4081a]; das Libretto in: Ellen Harris, *The librettos of Handels's Operas*, New York 1989, Bd. 5.

*Il talismano o la terza crociata in Palestina*. Melodramma storico da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1829, Milano 1829 (online verfügbar <https://books.google.de/books?id=jAREAAAACAAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=bayer.+staa+tsbibliothek>).

LINLEY, Thomas, *Richard Coeur de Lion*, 1786 (Libretto: John Burgoyne; online verfügbar <http://catalogue.nla.gov.au/Record/3043458>).

LOTTI, Antonio, *Isacio tiranno*, 1710 (Libretto: Francesco Briani 1710).

*Richard Cœur de Lion*. Comédie en 3 Actes En Prose et en Vers par M[ichel-Jean] Sedaine [...] Mise en Musique par M[odeste] Grétry. [Klavierauszug], Paris/Lion [sic] o.J.] (online verfügbar <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f5/IMSLP05661-Gretry-Richard-Act1-UNT.pdf>; <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP05662-Gretry-Richard-Act2-UNT.pdf>, sowie <http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/04/IMSLP05663-Gretry-Richard-Act3-UNT.pdf>).

RIGEL, Henri-Joseph, *Rosanie*, 1780 (Libretto: Alphonse Denis Marie de Visme, 1780).

SEYFRIED, Ignaz Ritter von, *Richard Löwenherz*, 1810.

SEDAINE, Michel-Jean, *Richard Cœur de Lion*, in: Théâtre de Sedaine, mit einer Einleitung hrsg. v. M. Louis Moland, Paris 1878, S. 407-457.

### Primärliteratur

Le Cabinet des Fées; ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux, t. 12<sup>e</sup>, Amsterdam 1785: La Tour ténébreuse et les jours lumineux. Contes anglois, S. 1-279 (online verfügbar [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9606938p.r=](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9606938p.r=))).

L'HÉRITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne, *La Tour ténébreuse et les jours lumineux*, Paris 1705.

Récits d'un ménestrel de Reims. Treizième siècle, hrsg. v. Natalis de Wailly, Paris 1876.

SCOTT, Walter, *The Talisman* (1825), hrsg. v. John B. Ellis/John H. Alexander/Peter D. Garside/David Hewitt, Edinburgh 2009.

### Literatur

Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bd. 34, Wien 1877 (online verfügbar [https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Seyfried,\\_Ignaz\\_Ritter\\_von](https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Seyfried,_Ignaz_Ritter_von)).

CHARLTON, David, *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge 1986.

- Das größte Insekt ist der Elefant. Professor Gallettis sämtliche Kathederblüten, neu hrsg. und nach den besten Quellen vermehrt und eingel. von Helmut Minkowski, München 1986.
- DEAN, Winton, Art. „Antonio Francesco Carli“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. By Stanley Sadie, Bd. 3, London 1995 [<sup>1</sup>1980].
- FERLUGA, Jadran, Art. „Niketas Choniates“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. II, München/Zürich 1983, Sp. 1875-1877.
- GIER, Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.
- GIER, Albert, *Libretti: Dramaturgie und Rollentypologie*, in: *Händels Opern*, hrsg. v. Arnold Jacobshagen/Panja Mücke (*Das Händel-Handbuch*, 2), Teilband 1, S. 265-281.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris 1966 (deutsche Ausg.: *Strukturelle Semantik*, Braunschweig 1971).
- GRES-GAYER, Jaques M., Art. „Louis Maimbourg“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. v. Walter Kasper, Bd. 6, Freiburg/Basel/Wien 2009 [<sup>3</sup>1993-2001], Sp. 1206.
- JACOBET, Henri, *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris 1923.
- JACOBET, Henri, *Le Genre Troubadour et les origines français du romantisme*, Paris 1929.
- KLÜGEL, Michael, Art. „Grétry: Richard Cœur de Lion“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, hrsg. v. Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 2, München/Zürich 1987, S. 574-576.
- KLÜPPELHOLZ, Heinz, *Die Rezeption des Artusromans in der Bibliothèque universelle des romans*, in: *Mittelalter-Rezeption. Zur Rezeptionsgeschichte der romanischen Literaturen des Mittelalters in der Neuzeit*, hrsg. v. Reinhold R. Grimm (*Begleitreihe zum GRLMA*, 2), Heidelberg 1991, S. 111-138.
- KREUZINGER-HERR, Annette, *Riccardo primo, Re d'Inghilterra (HWV 23)*, in: *Händels Opern*, hrsg. v. Arnold Jacobshagen/Panja Mücke (*Das Händel-Handbuch*, 2), Teilband 2, Laaber 2009, S. 184-191.
- KROHN, Rüdiger, *Richard Löwenherz. „Richardes lob gemêret wart mit hôher werdekeit“*. Der Löwenherz-Mythos in Mittelalter und Neuzeit, in: *Herrscher, Helden, Heilige (Mittelalter-Mythen 1)*, hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich, Konstanz 1996, S. 133-153.
- LECLERC, Hélène, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris 1987.
- LEGRAND, Raphaëlle, *La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789*, in: *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la dir. de Philippe Vendrix*, Liège 1992, S. 179-212.
- LICHTBLAU, Karin, *Blondel*, in: *Künstler, Dichter, Gelehrte (Mittelalter-Mythen, 4)*, hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich, Konstanz 2005, S. 221-234.
- MURAILLE, Guy/FERY-HUE, Françoise, *Richard I<sup>er</sup> Cœur de Lion*, in: *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*. Éd. entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris [1992].

- MAIMBOURG, Louis, Histoire des Croisades pour la Delivrance de la Terre Sainte, t. II, Seconde Édition, Paris 1682 (online verfügbar [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10032871\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10032871_00005.html)).
- MITCHELL, Jerome, The Walter Scott operas. An analysis of operas based on the works of Walter Scott, Birmingham, AL 1978.
- Die letzten Monate des Königs. Louis XVI als Gefangener der Französischen Revolution, hrsg. v. Chris E. Paschold/Albert Gier, Frankfurt/M. 1989.
- RANKE, Kurt, Art. „Braut, Bräutigam“, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. v. Kurt Ranke [ab Bd. 5: von Rolf Wilhelm Brednich], Bd. 2, Berlin/New York 1979, Sp. 700-726.
- REISCHERT, Alexander, Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog, Kassel 2001.
- RÖHRICH, Lutz, Name des Unholds, in: Enzyklopädie des Märchens. Enzyklopädie zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, hrsg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Bd. 9, Berlin/New York 1999.
- RUNCIMAN, Steven, Geschichte der Kreuzzüge, München 1968 [engl. 1950-1954].
- SEEBALD, Christian, Libretti vom ‚Mittelalter‘. Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700, Tübingen 2009.
- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor, A new chronology of Venetian Opera and related genres, Stanford 2007, S. 288f. und S. 299 (online verfügbar <https://books.google.de/books?id=0sKiAAAIAAJ&pg=PA299&lpg=PA299&dq>).
- STIEGER, Franz, Opernlexikon. Teil I: Titelkatalog, 3. Bd., Tutzing 1975.
- UTHER, Hans-Jörg, The types of international folktales. A classification and bibliography, 3 Bde., Helsinki 2004.
- VERNET, André, Blondel de Nesle, troubadour, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. II, München/Zürich 1983, Sp. 286f.