



*Maria Malibran als Desdemona in Rossinis „Otello“, gemalt von Henri Decaisne (1799-1852), um 1831*

### **Maria Malibran**

Geburtsname: Maria García

Ehename: Maria de la Felicidad Malibran

\* 24. März 1808 in Paris, Frankreich

† 23. September 1836 in Manchester, Großbritannien

Sängerin, Komponistin

„O Ninette! où sont-ils, belle muse adorée,  
 Ces accents pleins d'amour, de charme et de terreur,  
 Qui voltigeaient le soir sur ta lèvre inspirée,  
 Comme un parfum léger sur l'aubépine en fleur?  
 Où vibre maintenant cette voix éplorée,  
 Cette harpe vivante attachée à ton cœur?“

[„Oh Ninette! Schöne angebetete Muse, wo sind sie,  
 diese Töne voll von Liebe, von Anmut, und von Entsetzen,  
 die des Abends von deinen inspirierten Lippen flattern  
 wie ein leichtes Parfüm auf dem Weißdorn in Blüte?  
 Wo bebt jetzt diese in Tränen aufgelöste Stimme,  
 diese lebende Harfe, die an dein Herz gebunden ist?“]

Alfred de Musset, *Stances à la Malibran*, VIII (Musset 1852: S. 91)

### **Profil**

Maria Malibran ist die wohl bekannteste Opernsängerin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, was vor allem mit der Legendenbildung in Folge ihres frühen Todes zusammenhängt. Als vielseitiger ‚soprano sfogato‘ und unkonventionell lebende Frau wurde sie in den Augen ihrer Zeitgenossen zum Inbegriff einer romantischen Diva. Hochbegabt erarbeitete sie sich eine internationale Opernkariere vor allem im Belcanto-Fach (Rossini, Bellini, Donizetti), wobei sie zwischen 1825 und ihrem frühen Tod 1836 zu einer der berühmtesten Sängerinnen Europas avancierte und diesen Platz auch behaupten konnte.

### **Orte und Länder**

Maria Malibran, in Paris geborene Sängerin spanischer Abstammung, debütierte zunächst 1825 in London und verbrachte dann zwei Jahre in New York. 1828 trat sie zum ersten Mal in Paris auf und war in der Folge abwechselnd in England und Frankreich engagiert, bevor sie 1832 für einige Jahre den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit nach Italien (Mailand, Venedig, Neapel, Rom) verlegte, aber auch weiterhin in London und Paris auftrat. Durch ihre Beziehung mit dem belgischen Violinisten Charles de Bériot entwickelte Malibran auch einen Bezug zu Belgien und besaß ab 1833 ein Haus in Brüssel.

### **Biografie**

#### **Herkunft und Ausbildung**

Maria Malibran wurde als María de la Felicidad García Sitches am 24. März 1808 in die spanische Sängerfamilie García hineingeboren, die sich zu diesem Zeitpunkt gerade in Paris befand.

Malibrans Vater war der Tenor, Gesangslehrer und Komponist Manuel García sen., ihre Mutter die Sopranistin Joaquina Sitches. Maria Malibrans Geschwister waren der 1805 geborene Manuel García jun. (Manuel Patricio Rodríguez García), der später als Bariton und vor allem als Gesangspädagoge bekannt wurde, und die berühmte Mezzosopranistin, Gesangspädagogin und Komponistin Pauline Viardot (geb. 1821).

Manuel García sen. war ein international gefragter Opernsänger, der nach Anfangsjahren in Spanien vor allem in Frankreich, England und Italien auftrat und auch

mehrere Tonadillas schrieb. Er blieb vermutlich Maria Malibrans einziger Gesangslehrer (Taneo führt noch frühen Unterricht bei August Mathieu Panseron an, s. Taneo 1906: S. 440). Es ist nicht festzustellen, ab wann genau Malibran Unterricht erhielt; als Orientierung können die Anekdoten über die extreme Strenge des Vaters als Lehrer und ein frühes Kinderdebüt in Paërs „Agnese“ (die Altersangaben schwanken quellenbedingt) dienen.

García bildete eine Familientruppe, mit der er eine Zeitlang nach Italien reiste, wo er u.a. den Almaviva in der Uraufführung von Rossinis „Barbiere di Siviglia“ sang und selbst mehrere Partien für die Lebensgefährtin und zu dem Zeitpunkt renommierteste Interpretin der Partien Rossinis, Isabella Colbran, schrieb. Rossinis Werk wurde zum Grundpfeiler auch von Malibrans Karriere.

Nach der Rückkehr der Familie nach Paris gründete García eine Art musikalischen Salon, den „Cercle de la Rue Richelieu“, in dem die nun mehr vierzehnjährige Maria vermutlich erste Vortragserfahrungen sammelte (Taneo 1906: S. 444).

#### London und New York

Die Familie zog für ein Engagement Garcías weiter nach London, wo Maria Garcia, nach einigen Konzertauftritten u.a. mit Velluti, im Juni 1825 ihr offizielles Operndebüt gab., Die damals Siebzehnjährige übernahm von der in London enthusiastisch gefeierten Giuditta Pasta die Partie der Rosina in Rossinis „Barbiere di Siviglia“ und erhielt ein Engagement für den Rest der Spielzeit – lediglich 6 Wochen – , bei einer Vergütung von 500 Pfund, was beinahe die Hälfte des Jahressalärs ihres Vaters war, der als Tenor am selben Haus angestellt war (vgl. Ebers 1828: S. 259f.: „Mademoiselle Garcia, a young lady, the daughter of the tenor Garcia, and who had been engaged for the remainder of the season, at a salary of five hundred pounds, made her debut at this period. Her first character was Rosina, in ‘II Barbiere’, and was filled with a degree of talent and of stage tact, rarely witnessed in so young a debutante, for her age did not exceed seventeen. Her voice was a contralto, and managed with great taste.“ [„Mademoiselle García, eine junge Dame und die Tochter des Tenors García, die für den Rest der Spielzeit engagiert worden war, gab zu diesem Zeitpunkt ihr Debüt. Ihre erste Rolle war Rosina in ‚Il Barbiere‘ und war von einem Ausmaß an Talent und Bühnengefühl, das für eine so junge Debütantin selten ist, denn sie war gerade erst siebzehn. Ihre Stimme war ein Alt, mit großer Stilsicherheit geführt.“]).

García sen. hatte zu diesem Zeitpunkt mit stimmlichen Problemen zu kämpfen (Ebers 1828: S. 260) und scheint sich in Folge noch mehr auf die Karriere seiner älteren Tochter konzentriert zu haben. Nach Beendigung der Saison reiste die Familie nach New York, um dort im Park Theatre italienische Oper aufzuführen, u.a. die dortige Erstaufführung von Mozarts „Don Giovanni“ (mit Maria als Zerlina) und mehrere Werke Rossinis, in denen Malibran bereits in späteren Paraderollen besetzt wurde: „Tancredi“, „La Cenerentola“ und vor allen Dingen als Desdemona in „Otello“. Um die „Otello“-Aufführungen rankt sich die häufig wiedergegebene Legende, dass der den Otello verkörpernden García seiner Tochter angedroht haben solle, sie tatsächlich zu erwürgen, falls sie nicht gut genug sänge (ein wenig sachlicher schildert Merlin die Begebenheit, vgl. Merlin 1840, I: 68).

In New York lernten die Garcías den spanischstämmigen Eugène Malibran kennen, den die kaum achtzehnjährige Maria im März 1826 heiratete. In der Malibran-Literatur wird die Ehe mit dem 27 Jahre älteren Kaufmann häufig als Flucht aus der Obhut des strengen Vaters beschrieben (s. u.a. Merlin 1840, I: S. 67); naheliegender sind die Schilderungen bei Taneo (Taneo 1906. S. 445f.), die besagen, dass Maria sich einerseits die Verbindung selbst auswählte, andererseits aber der wohlhabende Malibran mit seinem Vorschlag, García für den Ausfall Marias mit 100.000 Francs zu kompensieren, Garcías Interesse weckte (Merlin 1840, I: S. 114). Eugène Malibran erklärte jedoch kurz nach der Eheschließung den Bankrott. Während die Familie García nach Mexiko weiterreiste, blieb Maria Malibran als Alleinverdienerin in New York und trat eine weitere Saison auch mit englischsprachigem Repertoire in Theater und Konzert auf. Im November 1927 kehrte sie ohne ihren Mann nach Paris zurück.

#### Paris und internationaler Ruhm

Malibran debütierte bereits im Januar 1828 in der Titelpartie von Rossinis „Semiramide“ in Paris am Théâtre Italien und wurde umgehend zum Star. Ihre Auftritte in weiteren Rossini-Rollen festigten ihren Status, u.a. erneut die Rosina in „Il barbiere di Siviglia“, vor allem aber die Desdemona in „Otello“. Ihr Gesang, ihre Darstellung und die Präsentation ihrer Person überzeugten das Publikum gleichermaßen: „The audience were enthusiastic in their applause. They knew not which most to admire, the singular power and extent of her voice, the deep feeling and expression of her style, or her energetic and impassioned acting.“ [„Das Publikum war enthusiastisch in sei-

nem Applaus. Sie wussten nicht, was sie am meisten bewundern sollten: die einzigartige Kraft und den Umfang ihrer Stimme, die tiefe Empfindung und ihren stilistischen Ausdruck, oder ihr kraftvolles und leidenschaftliches Spiel.“ Merlin 1840, II; S. 108]

Nicht nur als Sängerin, auch als öffentliche Person war Malibran in Folge in Paris berühmt. Bei Merlin (u.a. Merlin 1840, I: S. 87) findet sich eine kuriose Auflistung Malibrans weiterer Talente, unter denen sich burlesk-groteskes Schauspiel, Zeichnen und Kostümdesign wiederfinden; alles Tätigkeiten, die Malibran auch in die Pariser Salons, die sie feierten, hineintrug.

1828 folgte mit Halévy's „Clari“ eine erste größere Uraufführung mit ihr in der Titelrolle; ab 1829 trat Malibran erneut ebenfalls in London auf, wiederum überwiegend in Rossini-Partien, und wechselte in Folge bis 1832 zwischen London und Paris mit ihren Engagements. Rossini blieb die zentrale Säule in Malibrans Repertoire, neben den anderen klassischen Belcanto-Komponisten Donizetti („Maria Stuarda“, „L'elisir d'amore“) und Bellini (La sonnambula“, „Norma“, „I Capuleti e i Montecchi“), die etwas später hinzukamen.

Im Verlauf des Jahres 1829 trennte sich Maria Malibran von ihrem Mann. Die Ehe war seit 1827 de facto eine Fernbeziehung ohne Wiedersehen gewesen. Malibran hatte den bekannten belgischen Geiger und Komponisten Charles Auguste de Bériot (1802-1870) kennengelernt; ihre Bemühungen um eine Annullierung der Ehe mit Eugène Malibran zogen sich jedoch bis 1835 hin (s. Taneo 1906: S. 481; nach anderen Quellen erfolgte die Annullierung erst im März 1836, s. Heron-Allen 1894: S. 14). Eugène Malibran starb 1836.

Maria Malibran heiratete im März 1836 de Bériot, mit dem sie bereits die Jahre zuvor zusammengelebt und seit 1833 ein gemeinsames Kind, den späteren Pianisten Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914), hatte,.

## Italien

Erst relativ spät, 1832, gab die zu diesem Zeitpunkt längst als eine der wichtigsten Sängerinnen Europas geltende Maria Malibran ihr offizielles Debüt in Italien. 1832 und 1834 unternahm sie gemeinsam mit de Bériot zwei ausgedehnte Tourneen durch Italien.

Malibran trat 1832 zunächst am Teatro Valle in Rom in ihrer Paraderolle der Desdemona in Rossinis „Otello“ auf. Mit derselben Partie debütierte sie wenig später in Neapel im Teatro del Fondo. Auch am Teatro San Carlo debütierte sie mit Rossini, hier erneut als Rosina im „Bar-

biere di Siviglia“, und übernahm sehr erfolgreich weitere Rossini-Partien, die gerade in Neapel noch mit Isabella Colbran oder Giuditta Pasta verknüpft waren, allen voran die Titelpartie in „Semiramide“ und wiederum die Desdemona.

In den nächsten beiden Jahren, rastlos alternierend mit Auftritten in Paris und London, eroberte sich Malibran die italienischen Bühnen – neben den entscheidenden großen Häusern in Mailand und Venedig u.a. auch Bologna und Venedig. Das Teatro Eremonitio (das ehemalige Theater S. Giovanni Grisostomo) wurde nach seinem Wiederaufbau mit Malibrans Geld in der Folge nach ihr benannt.

Wichtige Stationen waren Malibrans Auftritte als Bellini's „Norma“ in Neapel und Mailand (beide 1834) sowie Venedig (1835). In Mailand hob sie 1835 Donizettis „Maria Stuarda“ aus der Taufe, wobei sie sich teilweise über Bestimmungen der Mailänder Zensurbehörde hinwegsetzte (vgl. Forbes: New Grove), indem Striche im Libretto, die sich zumeist auf Religiöses bezogen, wieder öffnete.

## Stimme

Malibrans Stimme, generell als kraftvoll, flexibel und von großem Ambitus beschrieben, scheint ein ursprünglich dunkel timbrierter Mezzosopran gewesen zu sein (Ebers beschreibt sie bei ihrem Londoner Debüt als Altistin, vgl. Ebers 1828: S. 260; Merlin behauptet, dass es keinen Laut in der Natur gebe, der in der Lage sei, eine Vorstellung ihrer tiefen Töne zu vermitteln, vgl. Merlin 1840, II, S. 110: „There is no sound in nature which can convey any idea of her lower notes.“), den sie in jahrelanger Ausbildung durch ein Sopranregister im Stile eines ‚soprano sfogato‘ ergänzte, wobei die Differenz im Timbre allerdings weniger kommentiert wird und damit wohl weniger extrem war als im Fall Giuditta Pastas.

Malibrans Stimmumfang (ohne Töne in extremis, wie sie Merlin mit veranschlagt, s. Merlin 1840 II, 110: „Madame Malibran's voice embraced three complete octaves, extending from the contralto D to the upper soprano D.“) wird generell mit g – e““ angegeben (s. u.a. Forbes: New Grove); ihre Ausbildung durch García d.Ä. fällt in den Bereich des klassischen Belcanto, mit Fokus auf Fiorituren und Linie, allerdings mit größerem Einsatz von Bruststimme.

Die Fiorituren hebt auch Merlin hervor, in Abgrenzung zu ihren schauspielerischen Fähigkeiten: „Maria Malibran was sublime as a dramatic singer, but her most tri-

umphant efforts were those little extempore fioriture with which she was wont to electrify her hearers in small private circles." [„Maria Malibran war großartig als dramatische Sängerin, aber ihre größten Leistungen waren die kleinen, improvisierten Fiorituren, mit denen sie in kleinen Gesellschaften ihr Publikum zu elektrisieren wusste.“ Merlin 1840 I: S. 72].

Wie bei anderen Kolleginnen ihrer Zeit wird auch bei Malibran in den Beschreibungen häufig zwischen Stimme, Darstellung und dem projizierten Bild der Künstlerpersönlichkeit nicht differenziert, vgl. z.B. Merlins Feststellung, dass bei Malibran leidenschaftliche Darstellung (im romantischen Sinne einer scheinbar nicht kontrollierbaren Emotionalität), der Reiz einer schönen Stimme und eine „edle Persönlichkeit“ als Gründe für Malibrans Erfolg gleichermaßen zusammengefasst werden (Merlin 1840 II, S. 119: „But when a dramatic performer combines with impassioned acting the charms of a fine voice and a beautiful person, we may justly pronounce it to be perfection. This perfection is found in Madame Malibran.“ [„Aber wenn eine dramatische Darstellerin leidenschaftliches Schauspielen mit den Reizen einer schönen Stimme und einer einnehmenden Persönlichkeit zusammenbringt, können wir dies wohl Vollkommenheit nennen. Und diese Vollkommenheit ist bei Madame Malibran zu finden“].

Um das Publikum rühren zu können, ist es in der romantischen Kunstauffassung gerade für Sängerinnen notwendig, selbst bis zum äußersten gerührt zu sein; ein Topos, der sich wiederum bei Merlins Beschreibung findet, vgl. Merlin 1840 I, S. 72f.: „On hearing that fascinating singer, it was impossible not to identify oneself with her, because she identified herself with her part. Her impassioned soul [...] communicated to others the sentiments which she so well experienced and expressed.“ [„Wenn man diese faszinierende Sängerin hörte, war es unmöglich, sich nicht mit ihr zu identifizieren - weil sie selbst sich mit der Rolle identifizierte. Ihre von Leidenschaften bewegte Seele vermittelte Anderen die Gefühle, die sie selbst so stark empfand und zu vermitteln wusste.“]

Zu ergänzen ist, dass Malibran, anders als ihre eher als Tragödiinnen bekannten direkten Vorgängerinnen im Fach des ‚soprano sfogato‘, Isabella Colbran und Giuditta Pasta, im Laufe ihrer gesamten Karriere in komischen wie in tragischen Rollen auftrat (vgl. Merlin II; S. 111) und für beide gleichermaßen gefeiert wurde, was für ihre Flexibilität im Timbre wie auch im Ausdruck spricht.

#### Tod und Nachruhm

Nach ihrer Heirat mit de Bériot ging Malibran im Frühjahr 1836 auf Tournee nach England, wo sie u.a. in London die Uraufführung der für sie geschriebenen „Maid of Artois“ (Michael W. Balfe) sang.

In London stürzte Malibran bei einer Jagd vom Pferd; ein Reitunfall, an dessen Langzeitfolgen (vgl. u.a. Merlin 1840, I: S. 223) sie vermutlich fünf Monate später in Manchester, wo sie für das Manchester Festival engagiert war, am 23. September 1836 im Alter von nur achtundzwanzig Jahren starb. Sie war zu diesem Zeitpunkt erneut schwanger, was eventuell zu zusätzlichen Komplikationen geführt hat.

Malibran trat auch nach ihrem Unfall bis wenige Tage vor ihrem Tod (Heron-Allen 1894: S. 17) weiterhin auf, was ebenfalls zur sie umgebenden Legendenbildung beitrug und das Bild der von Kunst und Gefühl bis zur Vernachlässigung des eigenen Lebens beherrschten Künstlerin weiter zementierten (vgl. u.a. die bei Fitzlyon wiedergegebene Schilderung ihres letzten Konzertauftritts nach George Smart, Fitzlyon 1987: S. 221).

Malibran fand ihre letzte Ruhestätte in Belgien, der Heimat ihres zweiten Mannes, wo sie selbst seit 1833 ein Anwesen besaß und wo auch ihre Mutter und ihre Schwester lebten. Sie ist in einer von Tilman-François Suys entworfenen Kapelle auf dem Friedhof von Laeken bestattet.

Bereits im Jahr ihres Todes erschienen, neben zahlreichen Nachrufen, mehrere biografische Schriften über Malibran, die einerseits ihre sängerischen und schauspielerischen Verdienste würdigen, sie aber andererseits auch zur tragischen Ikone einer romantischen Künstlerin stilisieren (vgl. u.a. Barbieri 1836, Bürkli 1840, Merlin 1840, Nathan/v. Treskow 1837).

#### Würdigung

Maria Malibran gehört zu den wichtigsten Opernsängerinnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und hatte international großen Einfluss auf Entwicklungen nicht nur innerhalb der Opern- und Gesangsästhetik, sondern auch auf das Bild der romantischen Diva, das es notwendig macht, bei Malibran zwischen ihrer Wirkung als Projektionsfläche und Legende einerseits und ihren sängerischen und künstlerischen Verdiensten andererseits zu differenzieren.

Auch ohne den ihr nach ihrem Tod zugesprochenen tragischen Nimbus war Malibran eine sängerische Ausnahmeerscheinung, zu deren Erfolg sowohl Talent als auch eine langjährige, profunde Ausbildung und die durch ihre Fa-

milie, insbesondere ihren Vater, gegebenen Kontakte innerhalb der europäischen Opernlandschaft beizubringen.

Malibran, von der Tessitura her Mezzosopranistin, fällt in den Bereich des ‚soprano sfogato‘, einer Mezzosopranstimme mit dem typischen Timbre, die jedoch zusätzlich über ein klanglich deutlich abgesetztes Sopranregister in der hohen Lage verfügt. Malibrans Tonumfang von g bis e“ übertrifft dabei sogar den Ambitus von Giuditta Pasta, der prominentesten Vertreterin des Faches.

In Beschreibungen von Malibrans Stimme fällt auf, dass weniger – wie z.B. bei Pasta – ein spezifisches, charakteristisches Timbre, als generell Agilität, Stimmumfang und Durchschlagskraft immer wieder angeführt werden, die sie genau im Zwischenfach von Belcanto und sich entwickelndem dramatischem Fach platziert – die Übernahme von Koloraturpartien wie der Rosina in Rossinis ‚Barbieri di Siviglia‘, klassischem, eher legato-betonten Belcanto wie in Bellinis ‚La sonnambula‘ (Amina) und dramatischeren Partien des Zwischenfachs wie Bellinis ‚Norma‘ bis hin zu Leonore in Beethovens ‚Fidelio‘ belegen ihre Flexibilität und Vielseitigkeit. Malibrans früher Tod mit 28 Jahren verhinderte hier eine weitere Ausprägung, die sicherlich ebenfalls Einfluss auf die Gesangsästhetik ihrer Zeit gehabt hätte, und verhinderte ebenfalls eine relativ frühe stimmliche Erschöpfung, wie sie bei anderen prominenten Kolleginnen im Bereich des ‚soprano sfogato‘ wie Isabella Colbran und Giuditta Pasta vorgekommen zu sein scheint.

Malibrans Interpretationen wurden auch darstellerisch für ihre dramatische Intensität, Kompromisslosigkeit und Leidenschaftlichkeit gelobt, was wiederum im Rahmen der sie umgebenden Legendenbildung zu Rückschlüssen auf ihre Biografie und ihre – vor dem Hintergrund der Geschlechterstereotype des 19. Jahrhunderts – eigene emotionale Verfasstheit geführt hat.

Auch wenn für Malibran weniger Partien geschrieben wurden als für andere Kolleginnen – die bekanntesten sind Halévys ‚Clari‘ (Paris 1928) und Donizettis ‚Maria Stuarda‘ (Mailand 1835), m.E. wäre auch Bellinis (von Malibran aber nie gesungene) Adaption von ‚I puritani‘ für Malibrans Stimme zu nennen – ist es umso bemerkenswerter, mit welcher Selbstverständlichkeit sie sich, auch dank ihres großen Stimmumfangs, ursprünglich nicht für sie konzipierte Partien aneignete.

Malibran konnte sich dabei auf eine intensive und langjährige Gesangsausbildung durch ihren Vater verlassen, dessen Verhältnis zu ihr ein prominenter Teil der Malibran-Legende ist. Malibran, als Mitglied der Künstlerfamilie García, mit einem Sänger und Komponisten als Va-

ter, einer Sängerin zur Mutter und einem Sänger zum Bruder sowie einer kleinen Schwester, die später ebenfalls Sängerin werden sollte, wurde früh systematisch unterrichtet; ihr Debüt in einer Kinderrolle in Paërs ‚Agnese‘ und schließlich ihr eigentliches Debüt mit siebzehn Jahren als Rosina in Rossinis ‚Barbieri di Siviglia‘ rücken die Länge und Intensität von Malibrans Ausbildung in die Nähe der Kastratensänger des 17. und 18. Jahrhunderts.

Über ihre stimmliche Begabung hinaus fußte Malibrans Erfolg auch auf ihren mit beträchtlichem Reiseaufwand verbundenen, international ausgerichteten Auftritten, mit denen sie in den tonangebenden Opernzentren ihrer Zeit (Paris, London, Mailand, Neapel, Venedig) präsent war und entsprechend in den Medien beachtet und gefeiert wurde. Auch über ihren Gesang hinaus war Malibran dabei in den Salons ihrer Zeit als umfangreich gebildete und belesene, unkonventionelle und vielsprachige Künstlerin ein gern gesehener Gast.

Maria Malibran war auch als Komponistin tätig, wobei sie überwiegend Vokalkompositionen – als Solostücke oder als Duette – für ihr eigenes Repertoire verfasste, was sich auch darin zeigt, dass sie die Gesangslinie in Tempi, Tessitura und Verzierungen auf ihre eigenen Fähigkeiten zuschnitt.

Mindestens eine Ausgabe (‚Pensées de Malibran‘, 1830) einiger Lieder und Duette erschien zu ihren Lebzeiten. Zu Malibrans kompositorischem Schaffen haben in jüngerer Zeit Mary Ann Smart (Knaus/Kogler 2013) und Luigi Verdi (Beghelli 2010) publiziert.

## Rezeption

Die Rezeption Malibrans ist vor allem im 19. Jahrhundert durch romantische Legendenbildung bestimmt, die sich insbesondere in den Jahren direkt nach ihrem Tod in einer Vielzahl biografisch bemühter Monographien niederschlägt; eine Tradition, die sich das 19. Jahrhundert hindurch halten konnte und noch mit Arthur Pougin's ‚Maria Malibran. Histoire d'une cantatrice‘ (1911) ein spätes Echo erfuhr.

Vor allen Dingen in Frankreich, aber auch in Italien und England wird Malibran im 19. Jahrhundert verklärt und bedichtet; unter den auf sie verfassten lyrischen Nachrufen sind Alfred de Mussets Stanzen ‚À la Malibran‘ (1836) die bekanntesten.

Die Mischung aus außerordentlicher Begabung, internationaler Bekanntheit und frühem, tragischem Tod machte Malibran posthum zu einer Projektionsfläche romanti-

scher Fantasien, die schließlich zum Bild der romantischen Operndiva schlechthin gerannen, dessen Einfluss sich u.a. noch im späten 20. Jahrhundert in der Callas-Rezeption beobachten lässt: immense Begabung, gepaart mit Ehrgeiz und Fleiß, vor allem aber ein Sich-Verausgaben in der daraus resultierenden Karriere auf Kosten der eigenen physischen und psychischen Gesundheit: der romantische Topos des Sterbens an der eigenen Kunst. Diese Idee fügt sich perfekt in die Geschlechtervorstellungen des 19. Jahrhunderts ein, die die Künstlerin im Gegensatz zum Künstler nicht als eine ihre Kunst mit Ratio praktizierenden oder mit Genie beherrschende Person verstanden, sondern als einen den eigenen, übermächtigen Emotionen ausgelieferten Menschen, dessen Kunst in der direkten, authentischen Weitergabe eben dieser Emotionen an das Publikum bestand (s.a. Merlin 1840, I: 76).

Auch die im 20. Jahrhundert verfassten Monographien zu Maria Malibran feiern teilweise immer noch das Bild der romantischen Operndiva.

Eine jüngere sängerische Auseinandersetzung mit dem Erbe Malibrans und den für sie geschriebenen Partien, ihren Kadenzen und auch ihren eigenen Kompositionen haben u.a. die Sopranistin Joan Sutherland mit einer Konzerttournee 1982 und die Mezzosopranistin Cecilia Bartoli mit einer Hommage-CD („Maria“, Decca 2007) und einer angegliederten Konzerttournee in den Jahren 2007/2008 unternommen.

Auch als Vorlage für Filmbiografien ist Malibrans Leben mehrfach verwendet worden, so in zwei Filmen der 1940er Jahre, Guido Brignones „Maria Malibran“ von 1943 mit der Sopranistin Maria Cebotari, die in diversen Sängerinnen-Filmen mitwirkte, und Sacha Guitrys „La Malibran“ mit der Sopranistin Géori Boué von 1944. Hinzu kommt Werner Schroeters filmische Auseinandersetzung mit dem Mythos Malibran in „Der Tod der Maria Malibran“ von 1972.

## Werkverzeichnis

Maria Malibran trat auch als Komponistin mehrerer Lieder und Duette für ihren eigenen Bedarf hervor.

Dazu zählen u.a. „La Bayadère“, die „Tyrolienne“ und „Rataplan“. Eine Sammlung von 10 Liedern und 4 Duetten wurde 1830 unter dem Titel „Pensées de Malibran“ verlegt.

Malibrans Lieder finden sich weiterhin u.a. ediert als „Album Lyrique and dernières pensées“ (Malibran 1984); einige Einspielungen liegen u.a. von Patricia Adkins-Chiti („The Music of The Primadonnas“, Kicco Music) und Ce-

ilia Bartoli („Maria“, Decca 2007) vor. Zu Malibrans kompositorischem Schaffen vgl. ferner Smart 2013.

Auswahl:

„L’aube matinale“

„Déjà la nuit sombre“

„La Bayadère“

„Enfants ramez“

„Entends-tu les gondoles“

„Filles de Haméan“

„Le ménestrel“

„Notre grand-mère“

„Lève-toi, jeune enfant“

„Le plaisir nous appelle“

„Rataplan“

„Les refrains“

„Le retour de la Tyrolienne“

„La résignation“

„La voix qui dit je t’aime“

## Repertoire

(Auswahl nach Forbes: New Grove; Merlin 1840)

1825: London/King’s Theatre: Rosina in „Il barbiere di Siviglia“ (Gioacchino Rossini)

1825: London/King’s Theatre: Felicia in „Il crociato in Egitto“ (Giacomo Meyerbeer)

1825/26: New York/Park Theatre: „Tancredi“ (Gioacchino Rossini), ohne Angabe der Partie; vermutlich Amenaide

1825/26: New York/Park Theatre: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)

1825/26: New York/Park Theatre: „Il turco in Italia“ (Gioacchino Rossini), ohne Angabe der Partie (Fiorilla oder Zaida)

1825/26: New York/Park Theatre: Angelina(?) in „La Cenerentola“ (Gioacchino Rossini)

1825/26: New York/Park Theatre: Zerlina in „Don Giovanni“ (Wolfgang Amadeus Mozart)

1825: New York/Park Theatre: Rosalia in „L’amante astuto“ (Manuel García)

- 1826: New York/Park Theatre: Semiramis in „La figlia dell'aria“ (Manuel García)
- 1828: Paris/Théâtre Italien: Semiramide in „Semiramide“ (Gioacchino Rossini)
- 1828: Paris/Théâtre Italien: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- 1828: Paris/Théâtre Italien: Clari in „Clari“ (Gioacchino Rossini)
- 1829: London/King's Theatre: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Rom/Teatro Valle: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Neapel/Teatro Del Fondo: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Neapel/San Carlo: Rosina in „Il barbiere di Siviglia“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Neapel/San Carlo: Angelina in „La Cenerentola“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Neapel/San Carlo: Ninetta in „La gazza ladra“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Neapel/San Carlo: Semiramide in „Semiramide“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Neapel/San Carlo: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- 1832: Bologna/Teatro Communale: Romeo in „I Capuleti e i Montecchi“ (Vincenzo Bellini)
- 1833: London/Drury Lane & Covent Garden: Amina in „La sonnambula“ (Vincenzo Bellini)
- 1834: Neapel/San Carlo: Norma in „Norma“ (Vincenzo Bellini)
- 1834: Mailand/La Scala: Norma in „Norma“ (Vincenzo Bellini)
- 1834: Neapel/San Carlo: Amelia in „Amelia ossia Otto anni di costanza“ (Lauro Rossi)
- 1834: Neapel/San Carlo: Adelia in „La figlia dell'arciere“ (Carlo Coccia)
- 1835: Venedig/La Fenice: Desdemona in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- 1835: Venedig/La Fenice: Norma in „Norma“ (Vincenzo Bellini)
- 1835: Venedig/Teatro Emeronitio (Teatro San Giovanni Grisostomo): Amina in „La sonnambula“ (Vincenzo Bellini)
- 1835: London/Covent Garden: Amina in „La sonnambula“ (Vincenzo Bellini)
- 1835: London/Covent Garden: Leonore in „Fidelio“ (Ludwig van Beethoven)
- 1835: Mailand/La Scala: Romeo in „Giulietta e Romeo“ (Nicola Vaccai)
- 1835: Mailand/La Scala: Maria in „Maria Stuarda“ (Gaetano Donizetti)
- 1835: London/ Drury Lane: Isoline in „The Maid of Artois“ (Michael William Balfe)
- 1836: Mailand/La Scala: Giovanna Gray in „Giovanna Gray“ (Nicola Vaccai)
- Ohne Jahresangabe:
- Arsace in „Semiramide“ (Gioacchino Rossini)
- Otello in „Otello“ (Gioacchino Rossini)
- Fidalma in „Il matrimonio segreto“ (Domenico Cimarosa)
- Matilde in „Matilde di Shabran“ (Gioacchino Rossini)
- Romeo in „Giulietta e Romeno“ (Niccolò Zingarelli)
- Ines in „Ines de Castro“ (Giuseppe Persiani)

Irene in "Irene o L'assedio di Messina" (Giovanni Pacini)

Adina in "L'elisir d'amore" (Gaetano Donizetti)

## Quellen

Sekundärliteratur:

Anon. *Memoirs, Critical and Historical, of Madame Malibran de Beriot and Monsieur de Beriot. To which is Appended, a Brief Biographical Notice of Señor Garcia.* London: Cookes and Ollivier 1836.

Barbier, Patrick. *La Malibran. Reine de l'opéra romantique.* Paris: Pygmalion 2005.

Barbieri, Gaetano. *Notizie biografiche di M. F. Malibran.* Mailand: A. F. Stella e figli 1836.

Beghelli, Marco; Mioli, Piero; Talmelli, Raffaele (Hg.). *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano. Atti del convegno, Bologna, Accademia Filarmonica, 30-31 maggio 2008.* Bologna: Pàtron 2010.

Bushnell, Howard. *Maria Malibran. A biography of the singer.* University Park: Pennsylvania State University Press 1979.

Bürkli, Johann Georg. *Züge aus dem Leben der berühmten Sängerin Maria Malibran-Garcia.* Zürich: Orell 1840.

Ebers, John. *Seven Years of the King's Theatre.* London: William Harrison Ainsworth 1828.

Fitzlyon, April. *Maria Malibran. Diva of the romantic age.* London: Souvenir Press 1987.

Flament, Albert. *Une étoile en 1830, la Malibran.* Paris: P. Lafitte 1928.

Forbes, Elizabeth. „Malibran [née García], Maria(-Felicía)“. In: Grove Music Online. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17547> - letzter Zugriff 04.01.2014).

Heron-Allen, Edward. *A Contribution towards an accurate biography of Charles de Bériot and Maria Felicita Malibran-García, extracted from the correspondence of the former.* London: Wakeham 1894.

Laquinne, Clément. *La Malibran.* Paris: Mihaud 1911.

Larionoff, P.; Pestelli, Francesco. *Maria Malibran e i suoi tempi.* Florenz: Bemporad 1935.

Merlin, María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo. *Madame Malibran.* Brüssel: Sociéte Typographique Belge 1838.

Merlin, María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo. *Memoirs and letters of Madame Malibran. With notice of the progress of musical drama in England.* 2 Bde. Philadelphia: Carey and Hart 1840.

Musset, Alfred de. *Poésies nouvelles de Alfred de Musset, 1836-1852.* Paris: Charpentier 1852.

Nathan, Isaac. *Madame Malibran. Biographische Skizze. Nach dem Englischen von Albert von Treskow.* Quedlinburg & Leipzig: Gottfried Basse 1837.

Pougin, Arthur. *Maria Malibran. Histoire d'une cantatrice.* Paris: Plon-Nourrit 1911.

Reparaz, Carmen de. *Maria Malibran. La diva romantique.* Paris: Librairie académique Perrin 1979.

Saint Bris, Gonzague. *Maria Malibran. La voix que dit je t'aime.* Paris: Belford 2009.

Smart, Mary Ann. „Voiceless Songs: Maria Malibran as Composer“. In: Knaus, Kordula; Kogler, Susanne (Hg.). *Autorschaft, Genie, Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart.* Köln: Böhlau 2013, S. 137-158.

Teneo, Martial. „La Malibran. D'après des documents inédits“. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* Vol. 7. Nr. 3, 1906, S. 437-482.

Notenausgaben:

Malibran, Maria. *Album lyrique and Dernières pensées.* New York: Da Capo Press 1984.

## Forschung

Zu Maria Malibran gibt es ein breites Angebot an Literatur, jedoch zielen viele Titel, insbesondere die frühen Sch-



riften aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, eher belletristisch auf den Mythos Malibran als auf eine wissenschaftliche Auseinandersetzung.

Zu Malibrans Biografie liegen auch mehrere jüngere Monographien vor (Fitzlyon 1987, Bushnell 1979, Barbier 2005). Fachartikel beschäftigen sich u.a. mit Malibrans Rolle als Komponistin (Smart 2013, Verdi in Beghelli 2010) und der Mythifizierung Malibrans, insbesondere in Frankreich (Barbier, Nicastro und Chiappini in Beghelli 2010).

### Forschungsbedarf

Gerade angesichts der Vielfalt bereits vorhandener, häufig aber populärer Literatur ist eine weiterführende, quellenbasierte Auseinandersetzung mit Malibran als Sängerin, aber auch als Mythos, vor dem Hintergrund aktueller methodologischer Fragestellungen wünschenswert.

### Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/9855564>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/118781421>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lcn.loc.gov/n83162687>

### Autor/innen

Anke Charton

### Bearbeitungsstand

Redaktion: Regina Back

Zuerst eingegeben am 12.06.2015

**[mugi.hfmt-hamburg.de](http://mugi.hfmt-hamburg.de)**

Forschungsprojekt an der  
Hochschule für Musik und Theater Hamburg  
Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard  
Harvestehuder Weg 12  
D – 20148 Hamburg