



Uwe Schweikert

Erfahrungsraum Oper

Porträts und Perspektiven

METZLER
BÄRENREITER

eBook inside

Erfahrungsraum Oper

eBook inside

Die Zugangsinformationen zum eBook
finden Sie am Ende des Buchs.

Uwe Schweikert

Erfahrungsraum Oper

Porträts und Perspektiven

METZLER
BÄRENREITER

Der Autor

Uwe Schweikert ist nach vielfältiger Tätigkeit als Autor, Herausgeber (zuletzt des Verdi-Handbuchs und des Schubert-Liedlexikons) und Verlagslektor heute vor allem als Musikpublizist in Rundfunk, Theater und Pressemedien präsent.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04651-2 (Metzler)

ISBN 978-3-476-04652-9 (Metzler eBook)

ISBN 978-3-7618-2087-2 (Bärenreiter)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature www.metzlerverlag.de
www.baerenreiter.com

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: © Hans Jörg Michel [Cornelia Ptassek als Alceste in Christoph Willibald Glucks »Alceste«, Inszenierung: Dietrich Hilsdorf, Nationaltheater Mannheim, Premiere: 21. Februar 2015])

Typografie und Satz: Tobias Wantzen, Bremen

J.B. Metzler, Stuttgart
Gemeinschaftsausgabe der Verlage J.B. Metzler, Stuttgart,
und Bärenreiter, Kassel
© Springer-Verlag GmbH Deutschland,
ein Teil von Springer Nature, 2018

*Für
Ulrike Schumann
als
Freundesgabe*

Inhalt

Porträts

Der Freigeist 3

Jean-Philippe Rameau als Opernkomponist

»Eklektik mit Esprit« 15

Gaetano Donizetti in Paris und Wien – ein europäischer Komponist

»Mein Morgen- und abendliches Künstlergebet heißt:
Deutsche Oper.« 33

Robert Schumanns Liebeswerben um die Oper

»Engel des schrägen Humors« 45

*Emmanuel Chabrier – ein Komponist zwischen Café-concert
und Bayreuth*

»Musikalischer Geschichtsschreiber der weiblichen
Seele« 53

Jules Massenet und seine Oper »Manon«

Die Verwandlung der Welt durch Liebe 64

Nikolai Rimski-Korsakow als Opernkomponist

»Großer Schmerz in kleinen Seelen« 83

Ein Puccini-Mosaik

»Ohne Liebe geht es bei mir nicht« 102

Frauen im Leben und Werk Leoš Janáček

Vom »Wozzeck« zur »Lulu« 113

Alban Berg und die Oper

Mönch und Strolch 129

Die musikalischen Gesichter von Francis Poulenc

Perspektiven

»Das Ganze wie ein Konzert von Geschichten« 141

Ariosts »Orlando furioso« und die Barockoper

»Kleine Musik eines großen Musikers« 154

Auber, Scribe und das Pariser Unterhaltungstheater

Flaschenpost an die Zukunft 163

Was Verdis »Falstaff« mit Wagner zu tun hat

Geheimnisse der Seele 176

Maurice Maeterlincks Dichtung und ihre Musikalisierung

»Die unsterblichen Geliebten« 185

Musik als Projektion der Biographie bei Beethoven, Wagner, Janáček und Berg

Sprechen und Singen in der Oper 196

Über die Ästhetik der Dialogoper und die Schwierigkeiten im Umgang mit ihr

Lektüren

»Halb Furie, halb Grazie« 209

Glucks »Armide«: Drama der Leidenschaften zwischen Hass und Liebe

»Verteufelt human« 220

Glucks »Iphigénie en Tauride« zwischen Klassizismus und Revolution

»Man muss glauben, es sey wirklich so.« 225

Menschenopfer und Orakelspruch in Mozarts »Idomeneo«

Mozarts »Zauberflöte« 232

Theater aus dem Geist der Musik

»Von einer ganz andern Arth als jenes von Gluck« 242

Haydns Opernversion des Orpheus-Stoffes

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung 250

Donizetti und seine Oper »L'elisir d'amore«

»Ich will Gefühle auf der Bühne haben, keine Schlachten.« 261

Donizettis »Lucia di Lammermoor«

»Un' armonia celeste« 270

Wie klingt Wahnsinn in Donizettis »Lucia di Lammermoor«?

»Salut à la France« 274

Donizetti und seine Opéra comique »La Fille du régiment«

»Diese sehr ernsten Scherze« 288

Masken und Menschen, Komik und Ernst in Donizettis

»Don Pasquale«

Instrumentales Theater 294

Berlioz' »La Damnation de Faust« zwischen Oper und Konzert

»Scherz oder Wahnsinn«? **303**

*Verdis musikalisches Porträt eines verblendeten Monomanen
in »Un ballo in maschera«*

»Die tiefe Kunst des tönenden Schweigens« **309**

Wagners »Tristan und Isolde« – ein Calderón'sches Mysterienspiel?

Titanenscherzo **316**

Komik, Idylle, Märchen und Natur in Wagners »Siegfried«

Verlorene Illusionen **328**

Tschaikowskys Puschkin-Oper »Jewgeni Onegin«

»Dieses ganze Jammertal ist für mich ein Nachtlokal.« **333**

Gesang und Tanz in Emmerich Kálmáns Operette

»Die Csárdásfürstin«

»Liebt Ariadne den Bacchus?« **338**

Richard Strauss' Oper »Ariadne auf Naxos«

»Wahrheit bis zum Äußersten« **345**

Janáček und seine Oper »Aus einem Totenhaus«

»Unbewusst – höchste Lust« **353**

Bergs »Lulu« im Spiegel von Wagners »Tristan und Isolde«

Nachbemerkung **360**

Drucknachweise **362**

Porträts

Der Freigeist

Jean-Philippe Rameau als Opernkomponist

Wann hören wir endlich eine Arie«, soll Faustina Bordoni, eine der großen Primadonnen des 18. Jahrhunderts und Ehefrau des Komponisten Johann Adolph Hasse, voller Ungeduld eine halbe Stunde nach Beginn der Vorstellung einer französischen Oper gefragt haben. Die von Charles Burney überlieferte Anekdote wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die Wirkung der französischen Musik, die man im übrigen Europa als eine Fremdsprache empfand. Natürlich hatte die Bordoni während dieser halben Stunde längst mehrere Sologesänge gehört, diese aber nicht als Arien wahrgenommen, wie sie sie aus der italienischen Opera seria gewohnt war. Auch uns heute geht es kaum anders. Das dunkle Jahrhundert vor Mozart hat sich bis zu Monteverdi zurück wenigstens partiell aufgehellt, der Ruhm Händels erstrahlt fast schon wieder wie zu seinen Lebzeiten, aber Jean-Baptiste Lully, der Begründer der französischen Tragédie en musique, und Jean-Philippe Rameau, ihr Vollender, sind Namen, denen man außerhalb Frankreichs noch immer nur höchst selten auf der modernen Bühne begegnet.

Das Phänomen ist für das 18. Jahrhundert fast noch erstaunlicher als für die Gegenwart. Ganz Europa stand damals im Zeichen der französischen Kultur, die sich im Gefolge des monarchischen Absolutismus bis nach Schweden und Russland ausbreitete. Jeder deutsche Fürst baute sich sein kleines Versailles. Friedrich II. von Preußen schrieb französisch und korrespondierte mit Voltaire. Der theaterbegeisterte württembergische Herzog Carl Eugen hatte an seinem Hof in Ludwigsburg eine französische Komödientruppe und französische Tänzer unter der Leitung des großen Tanzreformers Jean-Georges Noverre engagiert. Aber die Oper war, in Berlin wie in Ludwigsburg, fest in den Händen der Italiener. Man liest immer, das entscheidende Hindernis für die Verbreitung der französischen Oper sei die Sprache gewesen, und verweist dabei auf Rousseau, der in seinem berühmt-berüchtigten »Brief über die französische Musik« 1753 schrieb, »dass der französische Gesang nur ein beständiges

Gekläffe und unerträglich für jedes unvoreingenommene Ohr« sei. Das allein kann aber nicht der ausschlaggebende Grund gewesen sein, denn Französisch war die Sprache des Adels – am Hof von Lissabon wie in Potsdam, in Mannheim wie in St. Petersburg. Und trotzdem war es das System der italienischen Opera seria, das im 18. Jahrhundert europaweit die Hoftheater beherrschte.

Symbol, Spiel, Fest – Die Tragédie en musique

Pietro Metastasio hatte der Seria mit seinen Reformlibretti ein strenges, durchrationalisiertes Regelsystem gegeben, in dessen Mittelpunkt mit der schematischen Abfolge von Rezitativ und Abgangsarie (unter Verzicht auf Ensembleszenen, Chöre und Tänze) die virtuose Selbstdarstellung der Sänger stand, wobei die Kastraten neben Helden- und Liebhaberpartien auch Frauenrollen übernahmen. Nichts davon findet sich in der 1673 von Lully begründeten Tragédie en musique. Wer von der Welt der Metastasianischen Seria herkommt, muss hier buchstäblich umdenken, sich an einen anderen Ton, einen anderen Gestus und eine andere Dramaturgie gewöhnen. Was wir hören, wirkt anmutiger, feiner, flüchtiger, wie improvisierend hingetusch; was wir sehen, gleicht mit seinem großen Abwechslungsreichtum einem bunten Mosaik und irritiert durch seine musikalische wie szenische Sprunghaftigkeit.

Der Ehrgeiz Lullys und seines Librettisten Philippe Quinault war es, der gesprochenen Tragödie Corneilles und Racines eine musikalische zur Seite zu stellen, die an die venezianische Oper Cavallis mit ihrem »recitar cantando« anknüpfte, die gesungene Deklamation mit dem am Pariser Hof populären Ballet de cour verband und das Ganze durch Monologe, kleine generalbassbegleitete Airs, Ensembles, Instrumentalsätze, Tänze und Chöre aufmischte. Im Unterschied zum freien Secco-Rezitativ der Seria sind die Rezitative genau rhythmisiert, was zu einem ständigen Taktwechsel führt, der den Gesang der natürlichen Wortbetonung unterordnet. Die Tragédie kennt keine Kastraten und keinen virtuoson Belcanto. Ihr Held ist der Haute-contre, ein Tenor mit natürlicher Stimme, die in der Höhe ins Falsett ausweicht. Den Sängern sind keine willkürlichen Verzierungen, sondern nur die genau notierten Agréments gestattet – Triller, Bindungen, Betonungen, Vorschläge und Kadenzes, wie wir sie aus der französischen Clavecin-Musik kennen. Die Stoffe der um eine Liebesintrige herum aufgebauten Handlung entnahmen die Librettisten meist der antiken Mythologie, während die Seria Stoffe aus der antiken Geschichte bevorzugte. Am Ende sorgten die Götter oder übernatürliche Mächte für ein »dénouement heureuse«, den glücklichen Ausgang aller Konflikte.

Charakteristisch für die Tragédie sind nicht zuletzt die Tanzeinlagen, die Divertissements, die jeden der fünf Akte abschließen. Da das Interesse der Zuschauer nicht vornehmlich dem logischen Handlungsablauf galt, empfand man dessen Unterbrechung auch nicht als störend – eine Dramaturgie, die in Frankreich noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, bis zur Grand opéra, ja bis zu Massenets »Manon« nachwirkt. Im Gegenteil: Symbol, Spiel, Fest sowie die affirmative Verherrlichung des Souveräns im vorangestellten Prolog waren die Ziele der Tragédie. »Sie brachte es fertig, zugleich Tragödie (das heißt eine symbolische Darstellung der ›condition humaine‹, worin das Publikum sich wiedererkannte), ›divertissement‹ (das heißt Ablenkung von den partikularen Alltagsinteressen) und ein gemeinsam begangenes Fest zu sein« (Michael Zimmermann).

»Terrible et gracieuse« – »Hippolyte et Aricie«

Jede Abweichung von der strengen Form, in der der Text den Vorrang vor der Musik beansprucht, brandmarkten die Traditionalisten als Vergehen. Das musste auch Rameau erfahren, als er 1733 mit »Hippolyte et Aricie« seine erste Tragédie zur Aufführung brachte. Der damals bereits Fünzigjährige war ein Spätentwickler, der zwar als Musiktheoretiker und Organist einen Namen besaß, aber als Komponist neben einer Handvoll weltlicher Kantaten und Grands motets an Veröffentlichungen nur drei schmale Hefte mit Charakterstücken und Tänzen fürs Clavecin, darunter so bezaubernde wie »Le Rappel des oiseaux« oder »La Poule«, vorzuweisen hatte. Die Gegner warfen Rameau vor, seine Musik sei zu gelehrt und widerspreche mit ihrem Reichtum an Dissonanzen und Modulationen, ihrer ausgesuchten Harmonik und ihrer Vorliebe für überladene Polyphonie der Lully'schen »simplicité«. Der eigentliche Stein des Anstoßes aber war, dass Rameau das Verhältnis von Text und Musik zugunsten der Musik verändert und den Schwerpunkt der Sprachvertonung vom Rezitativ in die geschlossenen Gesangsnummern verschoben hat. »Lully braucht Schauspieler, aber ich brauche Sänger«, soll er laut Voltaire gesagt haben.

Den Stoff, der bis dahin noch nicht in der Tragédie behandelt worden war, hat der Librettist Pellegrin den Dramen von Euripides und Racine entnommen, ihn aber durch die Akzentverlagerung des tragischen Zentrums von Phèdre auf Thésée sowie mit der von der Göttin Diane vollzogenen Vereinigung Hippolytes mit Aricie am Ende entscheidend verändert. Die arienhaften Monologe der vier Hauptfiguren – vor allem derjenige Phèdres, die ihren Stiefsohn

Hippolyte begehrt, und der Thésées, der zu spät die Wahrheit erfährt – sind die einzigen geschlossenen musikalischen Nummern des tragischen Konflikts. Im Übrigen herrscht – so gleich in der Exposition des ersten Aktes – der für die Gattung charakteristische stufenlose, oft schlagartige Wechsel zwischen dem subtil die Schattierungen der Emotionen andeutenden Rezitativ und den eingeschobenen, meist kurzen *Airs*, die in ein Duett *Aricies* und *Hippolytes* münden, die sich ihre Liebe gestehen. Mit dem Auftritt *Dianes* und ihrer *Priesterinnen* – *Aricie* soll sich auf Befehl *Thésées* gegen ihren Willen dem Dienst der Göttin weihen – beginnt das *Divertissement*. Einerseits ist es, wie stets bei *Rameau*, mit der Handlung verbunden, suspendiert deren Fortgang aber zugleich mit seinen gespielten und gesungenen Tänzen. In diesen *Divertissements*, die in den zahlenmäßig in seinem Bühnenschaffen dominierenden *Opéra-ballets* zur Hauptsache werden, bezaubert *Rameau* auf geradezu süchtig machende Weise den Hörer mit seiner schier unerschöpflichen Erfindungskraft, der Raffinesse seiner verführerischen Beherrschung des Rhythmus, nicht zuletzt mit der farbenreichen Instrumentation. Nicht umsonst hat *Claude Debussy* den »Lyriker« *Rameau* bewundert, seine Farben, Tönungen und Nuancen gerühmt und deren *Valeurs* gleichsam ins *Impressionistische* transponiert.

Die *Divertissements*, deren szenische Umsetzung allerdings dem heutigen Regietheater die größte Mühe bereitet, beschränken sich aber nicht auf die amöne Sphäre der *Naturnachahmung*, sondern reichen hinab bis ins *Dämonische* – jenen Bereich des mit dem *barocken Maschinenwesen* verknüpften *Merveilleux*, des für die *französische Oper* so charakteristischen *Wunderbaren*. In der Gestaltung *musikalischer Topoi* wie *Traum-, Dämonen- und Unterweltsszenen*, vor allem aber in der *instrumentalen Imitation* von *Katastrophenszenen* der wilden Natur wie *Stürmen, Erdbeben oder Vulkanausbrüchen* war *Rameau* der unübertroffene Meister. Einen kleinen Vorgeschmack gibt gleich der »*Tonnerre*«, der von *Donnergrollen* begleitete Auftritt der sich schützend vor das *Liebespaar* stellenden *Diane* im ersten Akt von »*Hippolyte et Aricie*«. Der ganz von den *Schrecken* der *Unterwelt* erfüllte zweite Akt kommt bei *Racine* nicht vor und ist eine *Erfindung* des *Librettisten Pellegri*n. *Thésée* will seinen *Freund Pirithoüs* aus der *Unterwelt* befreien, kann aber selbst dem *Reich Plutons* nur dank der *Hilfe seines Vaters Neptune* entkommen. Die *finster-beklemmenden Gesänge und Chöre*, die *Rameau* für die *Furie Tisiphone*, für *Pluton* und die *Götter der Unterwelt* samt der *getanzten *Airs infernaux** des hier ganz *handlungstragenden *Divertissements** komponiert hat, dürften eines der *Modelle* für die *Unterweltsszene* in *Glucks »Orfeo«* gewesen sein. Die *unheimliche Wirkung* der *beiden Parzen-Trios*, von denen das zweite berühmt ist wegen der *enharmonischen Fortschreitungen* des *Mittel-*

teils, »die sich anhören wie ein Plattenspieler, dem der Strom ausgeht« (Christian Curnyn), hat selbst Glück nicht übertroffen. Die Szene, die Thésée mit der Prophezeiung entlässt, dass er die Hölle auf Erden finden werde, musste zu Rameaus größtem Bedauern mit Rücksicht auf die extremen Schwierigkeiten für die Sänger gestrichen werden und ist zu seinen Lebzeiten nie erklungen. Populär wurde dagegen die Ariette der Nachtigall, mit der das Divertissement des fünften Aktes schließt. Die Sängerin wetteifert aufs Virtuoseste und Berücksichtigteste mit den Instrumentalstimmen der beiden Flöten und einer Solovioline, während eine zweite Violine anstelle des Basses die Continuostimme spielt. Wie nur die größten Musikdramatiker – Monteverdi, Händel und Mozart – beherrscht Rameau schon in dieser ersten Oper, einem seiner Meisterwerke, die ganze Spannweite zwischen Tragik und Verzauberung. Voltaire hat diese Wirkung mit zwei Worten erfasst, wenn er nach der letzten Wiederaufnahme von »Hippolyte et Aricie« 1767 an der Pariser Académie royale de musique in einem Brief an Chabanon schrieb, das Stück sei »terrible et gracieuse«, »furchterregend und lieblich«.

»Tristes apprêts« – »Castor et Pollux«

»Hippolyte et Aricie« löste die fast zwanzig Jahre andauernde Querelle des Lullistes, die in Kampfschriften und Pamphleten ausgetragene Auseinandersetzung der Anhänger Lullys mit den Neuerungen Rameaus aus. Einer ihrer Wortführer, Rémond de Saint-Mard, schlug dem Theoretiker, dem »géomètre« Rameau, wie man ihn abschätzig nannte, dessen »Fugen, lange Haltenoten, Kontrapunkte, die ungeheure Anhäufung von Akkorden ..., die Menge der verschiedenen Stimmen, gekünstelte und ambitionierte Verzierungen, Septimen, Nonen und andere große Intervalle« um den Kopf. Rameau hat das Werk zweimal, 1742 und 1757, grundlegend überarbeitet, erfolgreicher wurde es dadurch nicht.

Durchgefallen ist zunächst auch die zweite, 1737 uraufgeführte Tragédie »Castor et Pollux«. Erst in der Zweitfassung aus dem Jahre 1754 wurde das Stück zur erfolgreichsten Tragédie Rameaus und stand noch 1785 auf dem Spielplan der Pariser Académie royale de musique. Der Stoff – der antike Mythos von der Bruderliebe der beiden Dioskuren – besitzt weniger leidenschaftliche Züge als der von »Hippolyte et Aricie«, obwohl die Handlung mit den so gegensätzlichen Schwestern Télémaire und Phébé nicht frei von amourösen Konflikten bleibt. Dennoch ist die emotionale Temperatur der Musik gedämpfter, zurückhaltender, vor allem introvertierter und, nicht erst beim Wiederse-

hen der Brüder in den elysischen Gefilden des Schattenreichs, sondern bereits im dritten Akt, wenn Pollux die Unterwelt betritt, elegischer. Das glückliche Ende – Jupiter versetzt Pollux, Castor und dessen Geliebte Téléaire an den Sternenhimmel – wirft seinen milden Glanz gleichsam voraus. Der erste Akt lebt von der Spannung zwischen der mit schmerzlicher Chromatik durchsetzten Tombeau-Szene, mit der die Spartaner den toten Castor betrauern, und dem triumphalen Auftritt von Pollux, der den Mörder seines Bruders erschlagen hat. In seinem Zentrum freilich steht Téléaires Lamento »Tristes apprêts, pâles flambeaux«, mit der sie den Tod Castors beklagt. »Die Musik mit ihrer Statik« – so hat Herbert Schneider die noch von Berlioz gerühmte Nummer beschrieben –, »mit ihren phrygischen Kadenzen, mit dem Wechsel zwischen solistischem Stimmeneinsatz und Orchester, mit der ostinaten Fagottstimme und ihrer Chromatik, die Rameau auch theoretisch erörtert, bildet einen vollkommenen Gegensatz zur offiziellen Trauer des Eingangschors.« Rameau lässt in dieser fast bis zum Stillstand verinnerlichten Musik auf eindrucksvolle Weise Téléaires Psyche, ihre weltenthobene Trauer, ja dumpfe Melancholie Klang werden.

Auch sonst findet die Handlung mehr im Innern der Figuren als in äußerlicher Dramatik statt, so wenn Pollux die aufmunternden Chöre der Plaisirs, der weltlichen Freuden, mit der mehrfach wiederholten Frage »Plaisirs, que voulez-vous de moi?« als Illusionen entlarvt – eine musikalische Psychologisierung, der die italienische Seria nichts an die Seite zu stellen hatte und die erst von den Reformern Traetta und Jommelli, am entschiedensten freilich von Gluck aufgegriffen wurde, der sich mit der Tombeau-Szene am Grab Euridices sowie im Angriff Orfeos auf die Wächter der Unterwelt als gelehriger Schüler Rameaus erweist. Weit in die Zukunft weist auch das Terzett zwischen Téléaire, der eifersüchtigen Phébé und Pollux im dritten Akt, das jede Figur und ihre divergierenden Empfindungen musikalisch unterschiedlich charakterisiert.

Noch erfolgloser als »Castor und Pollux« war Rameaus dritte Tragédie, der 1739 uraufgeführte »Dardanus«. Das Werk leidet an der krausen Handlung, ist aber, nicht nur in den Unterwelts- und Gefängniszenen sowie im Auftauchen des Meeresungeheuers, voll großartiger, spannungsvoll düsterer Musik. Neben den drei großen Klagen der Iphise sei vor allem der Monolog des eingekerkerten Titelhelden hervorgehoben mit seiner expressiven Wortvertonung und der obligaten Fagottstimme – ein schon in Téléaires Monolog prominent verwendetes Instrument, dem auch sonst Rameaus besondere Vorliebe gilt.

Episoden-Oper – »Les Indes galantes«

Die Tragédie en musique mit ihren heroischen Stoffen nahm zwar im kulturellen Selbstverständnis der Zeit den höchsten Stellenwert ein, populärer als sie waren aber die leichteren, im Stilniveau deutlich tiefer angesetzten Gattungen wie die Opéra-ballet, die Comédie-ballet, der Acte de ballet (Ballett-Einakter) oder die Pastorale, mit denen Rameau seine größten Erfolge feierte und die in seinem Bühnenschaffen auch zahlenmäßig dominieren. Das traf gleich für die beiden ersten Ballettopern »Les Indes galantes« (1735) und »Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents lyriques« (1739) zu. Formal unterscheiden sie sich wenig von den Tragédies, besitzen wie diese einen Prolog, Airs und Chöre, allerdings deutlich weniger Rezitativpassagen, dafür aber mehr Tänze. Die verbindende Handlung dieser Episoden-Opern allerdings ist thematisch lockerer gestrickt, und die einzelnen Akte – Entrées genannt – folgen mehr oder weniger unverbunden aufeinander, wobei der optischen Überwältigung und damit den unterhaltenden Elementen eine herausragende Bedeutung zukommt. In »Les Fêtes d'Hébé« etwa werden in den drei Entrées die im Musiktheater zusammenwirkenden Künste Dichtung, Musik und Tanz allegorisch verherrlicht. Meist aber geht es, wie in »Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour« (1747) oder »Les Surprises de l'Amour« (1748), um galante Liebesintrigen.

Dramaturgisch anspruchsvoller ist allerdings Rameaus erste Ballettoper, das Ballet héroïque »Les Indes galantes«. Sie sprengt die Regeln der Gattung und gilt als ihr Höhepunkt. Der Prolog behandelt den Gegensatz zwischen Krieg und Frieden. Die vier Entrées führen in die »beiden Indien«, worunter man Asien und Amerika verstand. Das erste, »Der großmütige Türke«, dessen Stoff eine reale, 1734 im »Mercure de France« berichtete Begebenheit aufgreift, verherrlicht ein halbes Jahrhundert vor Mozarts »Entführung« die Großmut eines türkischen Paschas. Im Mittelpunkt des zweiten, »Die Inkas in Peru«, steht eine peruanische Prinzessin, die einen spanischen Eroberer liebt, in dem des dritten, »Die Blumen«, ein persischer Prinz und seine Sklavin, während das abschließende, 1736 nachkomponierte Entrée »Die Wilden« nach Nordamerika führt. Der Franzose Damon und der Spanier Don Alvar werben um die Häuptlingstochter Zima, die beiden jedoch den Indianer Adario vorzieht. Während Alvar sich enttäuscht abwendet, begeht Damon zusammen mit den Indianern das Zeremoniell der Großen Friedenspfeife, wobei Rameau für den Chor der Wilden auf sein schon damals populäres »Air des sauvages« zurückgriff, zu dem ihn 1725 eine Vorstellung mit echten Indianern im Théâtre-Italien angeregt hatte.

Der Exotismus dient in »Les Indes galantes« als Instrument der aufklärerischen Gesellschaftskritik, die im edlen Wilden dem Europäer den Spiegel vor-

hält. Das wird auch in der Musik aufgegriffen, die etwa die Charaktere Alvars, Damons und Zimas klar unterscheidet und die Tableaus mit Katastrophenszenen der ungezähmten Natur – den Seesturm im ersten oder das Erdbeben und den Vulkanausbruch im zweiten Entrée – realistischer als üblich und überdies mit einer reflektierten, dramatisch mit Bedeutung konnotierten Kompositionskunst darstellt, wie Rameau sie auch in seinen Tragédies nicht übertroffen hat. Auf dem modernen Theater haben es diese Stücke, für die sich weder die Oper noch das Ballett zuständig fühlt, schwer. Dem Hörer aber versprechen die Opéra-ballets Paradiese der Musik, wie man sie im 18. Jahrhundert kein zweites Mal findet.

»Schön ist hässlich und hässlich schön« – »Platée«

Ein Sonderfall im Schaffen Rameaus ist »Platée«, die im Partiturdruk als »Comédie lyrique«, im Libretto als »Ballet bouffon« bezeichnet wird. Aber eigentlich handelt es sich bei diesem grausamen Spiel von der Demütigung einer hässlichen Sumpfnympe um die Travestie einer Tragédie, »deren Elemente und dramaturgische Grundstruktur, gleichsam unter umgekehrtem Vorzeichen, zum Gerüst eines komischen Gegenstücks des Genres werden« (Regine Klingsporn). Um Jupiter vom Verdacht der Untreue reinzuwaschen und so Junon hinteres Licht zu führen, verfällt Mercure in der frei nach Pausanias entworfenen Komödie auf die Idee, die mannstolle Platée, die von einem als Frau verkleideten Haute-contre dargestellt wird, zum Spaß mit dem Herrscher des Olymps zu verkuppeln. Als Junon in die fingierte Trauungszeremonie platzt und Platée den Schleier herunterreißt, bricht sie in schallendes Gelächter aus und ist von ihrer Eifersucht geheilt. Am Ende offenbart sich die gefoppte, aller Illusionen beraubte, in den Sumpf zu den Fröschen zurückgestoßene Platée »als einziger Mensch in einer unmenschlichen Gesellschaft« (Patrick Hahn).

Uraufgeführt wurde »Platée« 1745 bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des 16-jährigen Dauphins am Hof in Versailles. Heute ist sie, zumindest außerhalb Frankreichs, die einzige Oper Rameaus, die sich einer größeren Verbreitung und Beliebtheit erfreut. Ihre Wirkung beruht aber nicht nur auf der grausam komischen Titelfigur, sondern mindestens ebenso sehr auf dem gnadenlos entlarvenden Blick, mit dem hier die Götter lächerlich gemacht werden. »Wir wollen weder Sterbliche noch Götter schonen«, singt Momus, der Gott des Spotts, schon im Prolog. In den Auftritten Jupiters als Wolke, Esel oder Eule kündigt sich schon die Operette Jacques Offenbachs mit ihrer Gesellschaftssatire an, die dem Juste Milieu die Maske herunterreißt. Und wie ein Jahrhundert später bei

diesem Großmeister des Spotts schockiert die Musik selbst mit ihrem schrägen Witz. Man darf die bewussten Verstöße gegen den »bon ton«, die vulgäre Librettosprache, die hässlichen Missklänge, das störrische Stottern der Sumpfnympe, die quakenden Froschchöre, die Eselsschreie und den Vogellärm, die falschen Betonungen und widersinnigen Melismen, nicht zuletzt den aufgedonnerten Showauftritt von La Folie samt ihrer aus dem Ruder laufenden Bravourarie ruhig genießen – muss dazu allerdings firm im Französischen sein.

Dass hinter dieser lustvollen Verherrlichung des Hässlichen mehr steckt als nur ein brillanter Theatercoup, macht allein schon der Blick auf die mit halbrecherischen Koloraturen gespickte Arie der Folie, der Inkarnation der Torheit, im zweiten Akt evident. Das ist nur vordergründig eine Parodie auf den italienischen Bravourgesang, in Wirklichkeit aber – wie Regine Klingsporn gezeigt hat – eine Abrechnung Rameaus mit den Angriffen seiner Gegner, denn alle Vorwürfe der Lullisten tauchen als Stichworte im Rezitativtext auf. Besonders schlagend ist es, wenn Rameau, den Vorwurf des »goût outré«, des outrierten Geschmacks zurückgebend, beim Wort »outragé« auf die nichtssagende Silbe »ou« die Kadenz über sieben Takte lang harmonisch völlig aus den Fugen geraten lässt. Den Chor »Hymen, Hymen, l'Amour t'appelle«, der Szene und Akt beschließt und den die Folie, die Allegorie des Wahnsinns, als »coup de génie« und »chef-d'œuvre de l'harmonie«, als »Geniestreich« und »Meisterstück der Harmonie« ankündigt, überhäuft Rameau geradezu mit den ihm von seinen Gegnern vorgeworfenen Dissonanzen, und zwar dergestalt, dass er fast ausnahmslos dissonante Akkorde auf die betonten Takteile setzt. La Folie, so Hella Bartning, nimmt den Musiktheoretiker Rameau beim Wort und verkörpert mit ihrer Exaltiertheit und Maßlosigkeit ihren Schöpfer. Selbst die Feinde der traditionellen französischen Oper – Rousseau, Melchior Grimm, d'Holbach und d'Alembert – haben »Platée« ihre Bewunderung nicht versagt. »Vor Cisdisfisgisais« – so nennt Denis Diderot den in die Chromatik verliebten Rameau in seinem Roman »Les Bijoux indiscrets« – »hatte niemand die feinen Schattierungen erfasst, die das Zärtliche vom Wollüstigen, das Wollüstige vom Leidenschaftlichen und das Leidenschaftliche vom Lasziven trennen.«

»Plötzlich erhebt sich der Wind« – »Les Boréades«

Der triumphale Erfolg von Pergolesis Intermezzo »La serva padrona« 1752 in Paris hat die musikpolitischen Fronten in Frankreich schlagartig verändert. In der sich anschließenden Querelle des bouffons, in der Rousseau das Hohelied der italienischen Musik anstimmte, wurde Rameau zusammen mit Lully von

den Enzyklopädisten um Diderot auf die Anklagebank der hoffnungslos veralteten Traditionalisten verbannt. Als Komponist ist er nicht verstummt, hat aber neben Überarbeitungen älterer Werke und etlichen Ballett-Einaktern nur noch eine abendfüllende Oper, die Comédie lyrique »Les Paladins« (1760) geschrieben. Als er 1764, im Jahr von Mozarts erstem Paris-Aufenthalt, 81-jährig starb, war die Zeit über ihn hinweggegangen. Zwar wurden seine Opern einzeln noch bis in die 1780er-Jahre gespielt, aber als die Reformoper – eine Synthese aus italienischer Seria und französischer Tragédie, die ohne ihn nicht denkbar gewesen wäre – mit Glucks »Iphigénie en Aulide« 1774 ihren Einzug in die Pariser Académie royale de musique hielt, fielen seine Werke schnell dem Vergessen anheim.

Rameaus Nachlass hielt freilich für die Nachwelt eine Überraschung bereit – eine fünftaktige Tragédie en musique, »Les Boréades«, die 1763 in Paris und Versailles, vermutlich für eine Festaufführung am Hof in Choisy, geprobt worden war, aber aus uns heute unbekanntem Gründen nicht gespielt wurde. Seine szenische Uraufführung erlebte das in jeder Hinsicht erstaunliche Werk erst 1982 bei den Festspielen in Aix-en-Provence. Zürich und Salzburg haben es nachgespielt, aber in Deutschland wurde es, außer in einer halbszenischen Produktion unter Frieder Bernius 1996 in Stuttgart, noch von keiner Bühne aufgeführt. Ein letztes Mal hat der greise Rameau hier auf die traditionelle Gattung der Tragédie zurückgegriffen, sie aber mit »einer modernistischen Tonsprache voller Wagnisse und Kühnheiten« (Herbert Schneider) erfüllt, die von einem epischen Geist getragen ist, der näher bei einem Hauptwerk des 19. Jahrhunderts wie Berlioz' »Les Troyens« als bei den Opernreformern Jommelli, Majo, Traetta und selbst Gluck steht.

Alphise, die Königin von Baktrien, soll sich einen Gatten nehmen, der aus dem Geschlecht der Boreaden, den Abkömmlingen des Windgottes Borée, stammen muss. Zwei Bewerber, Calisis und Borilée, stehen zur Wahl. Aber Alphise entscheidet sich für den landfremden Abaris, dessen Herkunft niemand kennt, und verzichtet auf den Thron. Da lässt sie der erzürnte Borée von seinen Winden entführen. Erst als Apollon verkündet, dass Abaris sein eigener Sohn sei und seine Mutter eine von Borée abstammende Nymphe, gibt der Windgott sich geschlagen. Kompositorisch besitzt »Les Boréades« mit den verinnerlichten Monologen der beiden Hauptfiguren, der reichen naturdeskriptiven Musik und den zahlreichen kunstvoll polyphonen Chören alle Kennzeichen eines avancierten, kompromisslosen Altersstils. Erstmals arbeitet Rameau mit motivischen Zellen, die die Szenen strukturieren und verknüpfen – etwa gleich zu Beginn, wenn die Hörner aus der Jagdmusik der Ouvertüre immer wieder bruchstückhaft ins erste Rezitativ hinein klingen. Und die für die französische

Oper so zentrale Entfesselung der Elemente – Stürme, Donnerrollen, Erdbeben – ist nicht zurückgenommen, sondern dominiert noch stärker als in den früheren Werken.

Der musikalische Topos des Sturms, in dem sich zugleich der Sturm der Liebe spiegelt, wird geradezu zur Essenz des Dramas. Sturmmusik durchzieht die ganze Oper – von Alphises Arie »Un horizon serein« im ersten Akt (eine der größten Eingebungen Rameaus!) bis hin zum Schlussakt, vom leisen, zärtlichen Wehen des Lüftchens bis zum Orkan, wobei der dritte und vierte Akt durch die über den Aktschluss fortgeführte »Suite des vents« ohne Pause miteinander verbunden sind. Originell und beispiellos ist die musikalische Semantik zu Beginn des Schlussaktes, wenn die schläfrigen Winde, die das Kommen von Abaris vorausahnen, nur noch widerwillig Borée gehorchen. In einer fast schon die Moderne vorwegnehmenden Weise durchsetzt Rameau hier die bruchstückhaft stotternden, auf- und absteigenden Skalenfragmente mit Pausen, die den musikalischen Verlauf durchlöchern. Diese Technik der durchbrochenen Instrumentation findet sich aber auch in gänzlich anderen Passagen wie dem Entrée der Polymnie (Polyhymnia) des vierten Aktes, das John Eliot Gardiner geradezu enthusiastisch als »vielleicht schmachtestes und zutiefst sinnliches Orchesterstück des Barock« preist. Wenn etwas im 18. Jahrhundert Zukunftsmusik war, dann diese Oper!

»Es stinkt vor Musik«

»Es stinkt vor Musik!« Diese gleichermaßen respektvollen wie distanzierenden Worte soll Gluck über Rameau gesagt haben – wenn man Beaumarchais glauben darf, der sie im Vorwort seines Librettos für Salieris Oper »Tarare« anführt. Vergleiche mit Glucks erhabener Schlichtheit oder dem kraftvoll-extrovertierten, virtuos überladenen Stil der italienischen Seria, an denen man Rameau und die französische Barockoper zumeist gemessen und dann verurteilt hat, führen in die Irre. Es sind Formen, die sich weder im Weg stehen noch ausschließen, sondern den Hörer gleichsam auf einander ferne Planeten locken. Jede von ihnen besitzt einen Splitter von jenem Zauberstab, den der Magier Prospero am Ende von Shakespeares »Sturm« zerbricht und in die Erde versenkt. Rameaus berückender Zauber beruht auf dem großen Ausdrucksreichtum seiner Musik und ihrer Imitation der menschlichen Leidenschaften, den unerhörten Feinheiten und Abstufungen der Instrumentationskunst (vor allem in der Verwendung der Holzbläser), der melodiosen Deklamation der französischen Sprache, der Spannweite seiner Chöre (die denen

in Bachs Passionen oder Händels Oratorien in nichts nachstehen), nicht zuletzt dem pulsierenden rhythmischen Elan. Die physische Verve seiner zahllosen, über die mehr als 25 Bühnenwerke verstreuten Tänze ist unerschöpflich; erst Strawinsky wird sie übertreffen. Unerschöpflich ist aber auch, wie er den stereotypen Tanzformen immer wieder neue Wendungen, Betonungen und instrumentale Farben abgewinnt, »ohne jemals in Affektiertheit noch in die Windungen geschraubter Grazie zu verfallen« (Debussy). Kein Geringerer als der große Tanzreformer Noverre hat in seinen 1760 gleichzeitig in Lyon und Stuttgart erschienenen »Lettres sur la danse et sur les ballets« gerühmt, durch ihn sei »der Tanz aufgewacht« und habe »sich aus der Lethargie herausgerissen, in der er begraben lag.«

Gewiss, Rameau war kein Revolutionär wie Gluck, aber doch ein Evolutionsär im Innern der Formen. Wenn Gluck der Nachwelt – mit den Schlagworten seines »Alceste«-Vorworts – Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit vermachte hat, so Rameau eine verschwenderische Fülle an harmonischen, melodischen und rhythmischen Kühnheiten, die in seiner Zeit kein Beispiel kennt. Modern aber ist er nicht zuletzt in dem, was man ihm man meisten angekreidet hat – dem Spiel mit der theatralen Zeit und seinen kühnen Sprüngen, der diskontinuierlichen Montagetechnik, der episodischen Dramaturgie. Sein Musiktheater verwirklicht, hundert Jahre vor Wagner und umfassender als dieser, bereits die Vision eines Gesamtkunstwerks aus Dichtung, Musik, Tanz und Bühnenspektakel. »Er beherrscht« – so Camille Saint-Saëns, einer seiner Wiederentdecker zu Beginn des 20. Jahrhunderts – »die Bühne in dem Maße wie Bach die Kirche, und die Berechtigung, ihn in einem Atemzuge mit jenem Riesen zu nennen, liegt in der Tatsache, dass er so völlig anders ist.« Machen wir Ernst damit und begnügen uns nicht länger mit kompilierten Orchestersuiten und CD-Gesamtaufnahmen. Ein Œuvre wie das seine, wie schwer auch immer die Realisierung im Zusammenwirken der Künste sein mag, gehört auf die Bühne!

»Eklektik mit Esprit«

Gaetano Donizetti in Paris und Wien – ein europäischer Komponist

»Leierkasten-Blödsinn«

»Würde man mich fragen, Donizetti zu machen, ich würde Nein sagen.« So der Regisseur Calixto Bieito kürzlich in einem Interview. Einhellig Nein sagten schon die Konkurrenten zu Lebzeiten. In ihrer schnöden Verachtung waren sich, um nur zwei Namen zu nennen, Schumann – »Puppentheatermusik« – und Wagner – »Leierkasten-Blödsinn« – einig. Wagner verzieh Donizetti nie, dass er, statt mit »Rienzi« selbst als Komponist an der Pariser Opéra zu reüssieren, sich im Hungerwinter 1840 mit Klavierauszügen und Arrangements von »La Favorite« für den Verleger Schlesinger durchschlagen musste.

So viel geballte Ablehnung, so viel mesquine Häme muss ihre Gründe haben. Donizetti lief noch auf dem Höhepunkt seines Ruhms der Ruf des flinken, aber zugleich schludrigen Vielschreibers voraus. »Sein Talent ist groß«, so der scharfzüngige Heinrich Heine 1843 in einem Pariser Korrespondenzbericht, »aber noch größer ist seine Fruchtbarkeit, worin er nur den Kaninchen nachsteht.« Eine Karikatur im »Charivari« zeigt ihn, wie er, über einen Tisch gebeugt, mit einer Feder in jeder Hand zwei Opern gleichzeitig, mit der Linken eine Seria, mit der Rechten eine Buffa komponiert. Donizetti empfand die Zeichnung als schmeichelhaft. »Maria di Rohan« entwarf er – »wenn das Sujet zusagt, das Herz spricht und der Kopf raucht, schreibt die Hand« – im Dezember 1842 innerhalb von acht Tagen wie im Fieber und rechtfertigte sich gegenüber einem Freund: »Alles, was ich gut gemacht habe, ging immer sehr schnell; aber oft hat der Vorwurf der Sorglosigkeit gerade das betroffen, was mich mehr Zeit kostete.«

Gewiss war die handwerksmäßige Eile, mit der er in einem Vierteljahrhundert siebzig Bühnenwerke schrieb, dem schnelllebigen Verbrauch der italienischen Opernindustrie und, zumindest zu Beginn seiner Laufbahn, der schlechten Bezahlung ihrer komponierenden Zulieferer geschuldet. Der geradezu

zwanghafte Schaffensdrang, darin ist sich die moderne Forschung einig, findet seine eigentümliche Entsprechung aber auch in seiner Psyche – »jener angeborenen Reizempfänglichkeit des Fühlens und der Fantasie, die sich in einem fast krankhaften Bedürfnis, unermüdlich zu komponieren, offenbarte« (Guglielmo Barblan). Donizetti war, im Unterschied zum egoistischen Bellini oder zum verschlossenen Verdi, ein nobler, ja liebenswürdiger Charakter – generös, warmherzig und humorvoll, wie seine an Mozart erinnernden Briefe mit ihrer Theatralik, den geistreichen Wortspielen, scherzhaften Reimen und dem oft bis zum Obszönen frechen Wortwitz beweisen. Die schwarzen Schatten melancholischer Depression, die ihn von Anfang an begleiteten, verstärkten sich in den letzten Lebensjahren – bis zum körperlichen und geistigen Zusammenbruch wohl als Spätfolge einer venerischen Erkrankung im Sommer 1845. Diese abgründige Seite seines Wesens zeigte sich nicht nur in einem unmäßigen Lebensgenuss, sondern seit »Maria de Rudenz«, der letzten 1838 noch in Italien uraufgeführten Oper, auch in einer Neigung zur finsternen Romantik, die in »Maria di Rohan« und »Dom Sébastien« kulminierte.

Von den mehr als zwanzig Opern, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auf den internationalen Spielplänen standen, sind heute nur noch drei übrig geblieben – »Lucia di Lammermoor« als Schlüsselwerk der italienischen Romantik sowie die beiden Komödien »L'elisir d'amore« und »Don Pasquale«. Gelegentlich begegnet man auch »Anna Bolena«, »Lucrezia Borgia« oder »Maria Stuarda«, wenn sich Primadonnen für die tragisch untergehenden Heroinnen engagieren. Das für die Entwicklung des italienischen Melodramma in den 1840er-Jahren, insbesondere für den jungen Verdi so wichtige, für Paris und Wien entstandene Spätwerk allerdings ist weitgehend unbekannt – darunter mit »Maria di Rohan« und »Dom Sébastien« die beiden Opern, die Donizetti selbst als seine Meisterwerke bezeichnet hat. Daran haben bisher weder die neue Gesamtausgabe, die erstmals kritische Partituren zur Verfügung stellt, noch die CD-Aufnahmen der Londoner Opera Rara Society viel geändert.

Nach den Gründen muss man nicht lange fragen. Anders als Rossini und Bellini, die in Stendhal, Hegel und Schopenhauer intellektuelle Bewunderer und Fürsprecher fanden, gilt Donizetti diesseits der Alpen noch immer als ein Komponist zweiten Ranges. Und, wohl das größte Manko für eine auf die Genieästhetik des autonomen Kunstwerks verpflichtete Musikgeschichtsschreibung: Er verfügt über keinen fest umrissenen, sofort wiedererkennbaren Personalstil, wie ihn selbst Rossini und Bellini vorweisen können. Was Schumann ihm vorwarf – in Italien habe er wie ein Italiener komponiert, sich in Paris selbst zum Franzosen und in Wien zum Deutschen zu machen versucht –, trifft wohl zu – in Paris experimentierte er mit dem französischen Stil, in Wien

passte er sich dem klassizistischen Klima an –, trifft aber mit den nationalistischen Untertönen zugleich exakt daneben.

Donizetti orientierte sich stets am Erwartungshorizont des Publikums, und der war im Paris des »Bürgerkönigs« Louis-Philippe ein anderer als im Wien Metternichs oder gar im politisch reaktionären Neapel. Darauf deutet auch der für Donizetti charakteristische »offene« Werkcharakter hin, der etwa bei der 1843 in Wien uraufgeführten »Maria di Rohan« für nachfolgende Aufführungen in Paris und Neapel zu jeweils einschneidenden Überarbeitungen führte. Nicht zuletzt huldigt Donizettis Spätwerk, darin dem Schaffen Meyerbeers vergleichbar, mit seiner eklektischen Mischung italienischer und französischer Stilelemente einer kosmopolitischen Musiksprache, der mit dem nach der Jahrhundertmitte auch im kulturellen Bereich triumphierenden Nationalismus der Boden entzogen wurde.

Übersiedlung nach Paris

Es waren äußere wie innere, persönliche wie schaffenspsychologische Gründe, die Donizetti im Oktober 1838 nach Paris führten. Nach dem Tod seiner Frau, dem Ausbleiben der erhofften Ernennung zum Konservatoriumsdirektor und schließlich dem Zensurverbot seiner neuesten Oper »Poliuto« hielt ihn nichts mehr in Neapel, wo er seit zehn Jahren lebte. Erstmals hatte er Paris im Frühjahr 1835 besucht, um dort auf Einladung Rossinis am Théâtre-Italien »Marino Faliero« einzustudieren, der sich allerdings gegen die Konkurrenz von Bellinis »I puritani« nicht zu behaupten vermochte. Während seines Aufenthalts sah er auch Halévys spektakuläre Grand opéra »La Juive«. »Ich sage *sah*«, so schreibt er nach Hause, »weil es nichts an leicht verständlicher Musik enthält. Die Illusion wird bis zum Äußersten getrieben. Man könnte schwören, dass alles echt ist. Echtes Silber, beinahe echte Kardinäle. Die Waffen des Königs echt, die Kostüme der Bewaffneten, ihre Wämser, ihre Lanzen usw. – alles echt; und die, die unecht waren – die Wämser und die Statisten –, sind von den echten kopiert worden und kosten jedes 1500 Francs. Zu viel Echtes – die Schlusszene ist zu grauenhaft, umso grauenhafter wegen so viel Illusion ... Eine Jüdin und ihr Vater werden in einen Kessel mit kochendem Öl geworfen, weil sie zu Christen Beziehungen gehabt hatte!«

Die historische Authentizität der Inszenierung, die Opulenz ihrer vom Gaslicht illuminierten Bühnenbilder, Kostüme und szenischen Effekte, das hohe Niveau der musikalischen Einstudierung, nicht zuletzt der gesellschaftliche Glanz und ein in barer Münze sich auszählender Ruhm dürften im Gedäch-

nis Donizettis die bleibende Spur einer steten Verlockung hinterlassen haben. Überdies lockten die Pariser Theater mit Anreizen, die die italienischen Opernhäuser nicht bieten konnten: bessere Orchester und längere Probenzeiten, höhere Honorare, da nicht nur die Kompositionsaufträge, sondern zudem Tantiemen pro Vorstellung bezahlt und außerdem die Verwertungsrechte aus dem Druck der Partituren und Klavierauszüge honoriert wurden.

Dennoch waren es nicht allein Ruhm und Geldgier, die italienische Opernkomponisten von Gluck bis Verdi ihr Heil in Paris suchen ließen. Eine mindestens ebenso große Anziehungskraft ging von der französischen Musik und ihrer seit Lullys Zeiten ganz eigenständigen Opernästhetik aus. Spätestens seit »Anna Bolena« (1830), seiner bis dahin erfolgreichsten *Seria*, verließ Donizetti – nicht durchgängig, aber immer wieder und je später, desto häufiger – die erprobten Bahnen der »solite forme«, der standardisierten Formkonventionen des Melodramma, die sich mit ihrer quälenden Uniformität zunehmend als eine Fessel erwiesen, weshalb er von ihnen mehr und mehr zielgerichtet abwich. Das gilt nicht nur für »Marino Faliero«, sondern auch für die 1836 für Neapel geschriebene *Seria* »L'assedio di Calais«, von der er selbst sagte, sie sei »im französischen Stil« geschrieben. Donizetti war dabei nicht einmal der konsequenteste Reformier – dieser Ruhm kommt zweifellos dem spröderen Saverio Mercadante zu (der ihm bei der Besetzung des neapolitanischen Konservatoriumspostens vorgezogen wurde). Aber er war der erfolgreichste, weil er es verstand, sprachähnliche und dennoch eingängige Melodien zu erfinden sowie die schematische Nummernoper im Sinne einer größeren dramaturgischen Geschlossenheit gleichsam von innen zu erneuern. Nach dem Verstummen Rossinis und dem frühen Tod Bellinis 1835 galt er unangefochten als der führende Opernkomponist Italiens.

»Donizetti! Partout Donizetti!«

Donizettis erklärte Absicht war es, das Pariser Musiktheater auf breiter Front zu erobern. Schnell knüpfte er mit dem ihm eigenen strategischen Geschick Kontakte zu allen vier größeren Bühnen: der Académie royale de musique, wie die Opéra offiziell hieß, dem Théâtre-Italien, der Opéra-Comique und dem kommerziellen Théâtre de la Renaissance. Seit dem triumphalen Erfolg von »Lucia di Lammermoor« am Théâtre-Italien war er in Paris keine unbekannte Größe mehr. So galten seine ersten Schritte auch der Konsolidierung dieses Triumphs an der italienischen Opernbühne der französischen Hauptstadt mit Aufführungen von »Roberto Devereux« im Dezember 1838 und von »L'elisir d'amore« im

Januar 1839. Neben der erfolgreichen Uraufführung des »Don Pasquale« im Januar 1843 studierte er an dieser Bühne noch die Pariser Premieren der beiden Wiener Opern »Linda di Chamounix« und »Maria di Rohan« ein.

Weniger glücklich verlief die Zusammenarbeit mit dem Théâtre de la Renaissance und der Opéra-Comique, obwohl sie sich zunächst erfolgreich anließ. Für das Renaissance lieferte Donizetti eine französische Fassung von »Lucia di Lammermoor«, die am 6. August 1839 Premiere hatte und im Laufe der Jahre auch in der Provinz die Runde machte. (In Flauberts Roman »Madame Bovary« lässt die unglücklich verheiratete Heldin sich während einer Aufführung dieser Oper in Rouen willenlos von der Scheinwelt der Musik verführen – ein melomaner Seitensprung, der gleichsam symbolisch ihren wirklichen Ehebruch mit dem Notariatspraktikanten Léon vorwegnimmt, den sie im Theater wiedertrifft.) Die 1839 komponierte Semiseria »L'Ange de Nisida« kam am Renaissance nicht mehr zur Aufführung, weil das Privatunternehmen Bankrott machte, und feierte in umgewandelter Form als »La Favorite« ihre Wiederauferstehung in der Opéra. Obwohl die Uraufführung von »La Fille du régiment« am 11. Februar 1840 an der Opéra-Comique zu einem der größten Pariser Triumphe Donizettis wurde, hat er kein weiteres Stück für das Haus geschrieben.

Dass die französische Öffentlichkeit, dass die französischen Kollegen diesen strategisch meisterhaft geführten Feldzug ihres italienischen Konkurrenten, der nicht nur an einem, sondern an allen vier Pariser Opernhäusern gleichzeitig reüssieren wollte, mit Ressentiments, ja unverhohlenem Neid verfolgten, ist verständlich. »Donizetti! Überall Donizetti! ... Das ist eine Schande, das ist ein Skandal«, posaunte mit xenophoben Untertönen gegen die fremde Eroberung Hippolyte Prévost in der Zeitung »Le Commerce«. Aber auch Berlioz, damals Kritiker am »Journal de débats«, der führenden Pariser Tageszeitung, der schon am »Marino Faliero« nichts zu loben fand, hat sich in seinem schneidenden, rhetorisch glänzenden Verriss der »Fille du régiment« nicht nur über das Stück selbst, sondern mehr noch über den »seltsamen Eindruck« empört, »den die Ankündigung hervorgerufen hat, dass Donizetti unsere vier Opernhäuser mit seinen Werken überfluten will ... Herr Donizetti scheint uns als erobertes Land zu betrachten; das ist ja ein wahrer Invasionskrieg. Man wird nicht mehr sagen können, ›die Opernhäuser von Paris‹, sondern nur noch ›die Opernhäuser des Herrn Donizetti‹.« Der nahm den Angriff gelassen hin: »Berlioz? Der Arme ... Er schrieb eine Oper, sie wurde ausgepiffen, er schreibt Symphonien, und sie werden ebenfalls ausgepiffen, er schreibt Artikel ..., über die man lacht ... Alle lachen und pfeifen ihn aus. Ich allein empfinde Mitgefühl für ihn ... Er hat recht ... Er muss sich rächen.« Als Berlioz 1843 nach Wien reiste, gab Donizetti ihm ein Empfehlungsschreiben an seinen Freund Leo Herz mit.

»Salut à la France«

Dass Donizetti es sich nicht leicht machte, zeigt gleich seine erste französische Oper »La Fille du régiment«, mit der er Paris im Handstreich eroberte. Das mit seinen langen Prosodialogen ganz in der Tradition der Opéra comique stehende Stück genießt heute keinen besonders guten Ruf und gilt selbst unter Donizetti-Kennern als eher anspruchslose Militärklamotte mit einer Glanzrolle für einen Koloratursopran. Anders als in »Don Pasquale«, der die traditionelle italienische Buffa mit dem realistischen Musiktheater versöhnt, hat die Commedia dell'arte hier keine Spuren hinterlassen. Die beiden Librettisten Saint-Georges und Bayard orientierten sich bei der Schürzung der Verwicklungen vielmehr ganz am Rollenspektrum der Opéra comique mit ihren drei Hauptdarstellern: der »chanteuse à roulades« (Marie), dem »ténor léger« (Tonio) und dem »basse chantante« (Sulpice) – ein Muster, das sie noch dadurch zuspitzten, dass sie die Partie des Sergeanten Sulpice, der über keine eigenständige Solonummer verfügt, aber auch die des tenoralen Liebhabers Tonio zurückdrängten und die psychologisch komplexere Figur der Marie ganz ins Zentrum der Handlung und damit auch der Musik rückten.

Der scheinbar anspruchslose Boulevardstoff – das vom 21. Regiment der französischen Armee großgezogene Findelkind Marie stößt durch Zufall auf seine adelige Mutter, kriegt am Schluss aber doch den Tiroler Bauernburschen Tonio zum Mann – besitzt trotz der märchenhaften, am Ende der napoleonischen Kriege spielenden Handlung durchaus politische Bezüge. Denn die »fille militaire« hat das Herz eines Soldaten. Der Trommelwirbel war ihr Wiegenlied, das Regiment ihre Familie. Marie wächst freilich im Verlauf des Stücks über die burschikos-buffoneske Rolle der Soldatenbraut hinaus. Ihre musikalische Entwicklung vom Typus zum Charakter, von der frivolen Marketenderin zur Liebenden bringt die komisch-satirische Seite der Handlung ins Gleichgewicht mit den ernsteren, pathetisch-sentimentalen Untertönen.

Donizettis Musik mit ihrer Klangmischung aus satirischer Ironie, vitaler Lebensfreude und empfindsamer Rührung trifft die komische Kontrastierung der Stände in unterschiedlich abgestuften Lokalfarben: die Welt der Tiroler Bauern im naiv-inbrünstigen Gebet der Introduktion, die aristokratische Welt der hochnäsigen Marquise (die sich schließlich als Mariés Mutter entpuppt) in der Stilkopie der Tyrolienne, die sentimentale Liebesgeschichte von Marie und Tonio im bewusst naiven, sentimentalen Romanzenton. Unterfüttert wird das Ganze vom scharfen Klang der Militärmusik. Mariés Regimentslied, ihre »Rataplan«-Rufe mit der lautmalerischen Nachahmung des Trompetensignals und der leichtfüßig, aber unwiderstehlich skandierte Marschtritt schaffen eine At-

mosphäre fröhlicher, uns heute freilich abstoßender Kriegsbegeisterung, aus der das Pariser Publikum des Jahres 1840 zu Recht eine Anspielung auf die napoleonische Grande Armée heraushören durfte.

Vollends in die Herzen der Pariser hineinkomponiert hat Donizetti sich aber, wenn er Marie in der Cabaletta ihrer großen Arie in eine emphatische Huldigung auf Frankreich ausbrechen lässt: »Ah! Salut à la France!« Um diesem Hurratriotismus den nötigen Nachdruck zu geben, lässt er die Oper mit einer Wiederholung des Refrains »Salut à la France« enden. Berlioz, der »Die Regimentstochter« als »Machwerk« verurteilt, geht – gewiss nicht zufällig – kommentarlos über diesen Kniefall Donizettis vor dem Selbstbewusstsein der französischen Nation hinweg.

Berlioz erwähnt aber auch mit keinem Wort die brillante Satire zu Beginn des zweiten Aktes, wenn Donizetti die aristokratische Conduite der Marquise, die Marie standesgemäß erziehen will, mit den Mitteln musikalischer Situationskomik entlarvt. Zu ihrer Benimmerziehung gehört auch der Gesangsunterricht. Marie übt, von der Marquise am Klavier begleitet, ein schmachzendes Air, das mit seinen sinnlos tändelnden Trillern und Rouladen für die Zopfzeit des Ancien régime steht. Marie, der diese Musik widerstrebt – allen Seufzern der bukolischen Schäferin zieht sie auch weiterhin die Trommel vor –, fällt zum Ärger der Marquise immer wieder in ihren militärischen Ton. Schließlich entlädt sich ihr Ärger in einen Ausbruch wütender Skalen, die endgültig in das gemeinsam mit Sulpice angestimmte Regimentslied münden, von dessen rhythmischem Elan selbst die empört widersprechende Marquise mitgerissen wird. Der syllabische, gleichsam natürliche Gesang fegt die mit Koloraturen überzuckerte Schäferpoesie hinweg. Die Wirkung dieses Konflikts zweier sozial einander kontrastierender Gesangsstile – des proletarischen Chansons mit seiner lautmalerischen Trivialität und des aristokratischen Air mit seiner präziösen Bukolik – sowie die ironische Sorgfalt, mit der Donizetti ihn inszeniert, ist von unwiderstehlicher Komik.

Donizetti hat in dieser ersten für Frankreich geschriebenen Oper seine italienische Herkunft nicht verleugnet. Aber seine Musik besitzt doch unvergleichlich mehr Sensibilität für den rhythmischen »Drive« der französischen Sprache, als man ihn bei Rossini oder Meyerbeer, ja selbst bei Hérold oder Auber hätte finden können – nicht zuletzt in der Präferenz für die strophischen Couplets mit ihrem Wechsel von Vers und Refrain. Als er das Stück für Mailand bearbeitete – wobei er sich wieder stärker an der Opera buffa orientierte –, ersetzte er nicht nur die gesprochenen Dialoge durch knappere Secco-Rezitative und die Reprise von »Salut à la France« am Schluss durch ein neues, ganz und gar unpatriotisches Duett, sondern auch Tonios Romanzen durch zwei

neue Arien – die schmachthende Melodik erschien ihm wohl unpassend für die extrovertierte Welt der italienischen Buffa.

»La Fille du régiment« bescherte Donizetti nicht nur den durchschlagendsten, sondern auch den anhaltendsten Erfolg beim Pariser Publikum. Das Stück wurde bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs allein auf der Bühne der Opéra-Comique mehr als tausendmal gegeben und stand Jahr für Jahr am Abend des französischen Nationalfeiertags auf dem Programm. »Salut à la France« galt während des Zweiten Kaiserreichs sogar als eine Art zweite französische Nationalhymne.

»Ein Credo in vier Akten«

Donizettis eigentlicher Ehrgeiz freilich galt der Opéra, dem damals renommiertesten Musiktheater Europas. Als er in Paris eintraf, führte er die Partitur des in Neapel wegen seines religiösen Themas von der Zensur verbotenen »Poliuto« mit sich. Cammarano hatte aus Pierre Corneilles christlicher Tragödie, dem in der römischen Antike spielenden »Polyeucte martyr« (1641/42) mit seiner Konfrontation von Heidentum und Christentum, eine romantische Tragödie gemacht. Aber schon diese Fassung enthält mit der Zerschlagung des Jupiteralters und der Verhaftung des seinen neuen Glauben verteidigenden Poliuto sowie der Schlusszene, in der die Christen – zu denen sich jetzt auch Paolina, die Tochter des römischen Statthalters Felice und Poliutos Gattin bekennt – in der Arena den Löwen vorgeworfen werden, spektakuläre Momente einer wie für die Grand opéra geschaffenen Erhabenheit und Größe. Gluck und Spontini, aber auch sakrale Opern wie Rossinis »Mosè in Egitto« dürften Pate gestanden haben.

Für Paris hat Scribe das Libretto bearbeitet. Er hielt sich enger an Corneilles Vorlage, entfernte das Motiv von Poliutos Eifersucht, motivierte die Handlung stringenter und machte den religiösen Konflikt zum Hauptthema, konnte aber nicht verhindern, dass die Historie weiterhin nur Staffage bleibt. Den Großteil der Musik von »Les Martyrs«, wie das Werk jetzt hieß, hat Donizetti aus »Poliuto« übernommen. Dennoch musste er – wie er seinem alten Lehrer Simone Mayr schreibt – »alle Rezitative umarbeiten ..., dazu ein neues Finale für den ersten Akt komponieren, Arien, Terzette und die passende Ballettmusik hinzufügen, wie es hier üblich ist, damit das Publikum sich nicht zu Recht beschweren kann, dass die Struktur italienisch sei. Die französische Musik und Theater-Dichtung haben einen ganz eigenen *cachet*, nach dem sich jeder Komponist richten muss, ob es sich um Rezitative oder die gesungenen Nummern