

Fach: Romanische Philologie

***Seguidilla und Mantilla –
Das Spanienbild im Libretto von
opéra-comique und opéra-bouffe***

Untersuchungen an Hand von ausgewählten
Librettotexten des 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades „Dr. phil.“

an der

Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.)

vorgelegt von

Brigitte Degenhardt

aus Dinslaken

2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Tobias Leuker

Zweitgutachter: Prof. Dr. Christoph Miething

Tag der mündlichen Prüfung: 16.06. 2016

***Seguidilla und Mantilla –
Das Spanienbild im Libretto von
opéra-comique und opéra-bouffe***

Untersuchungen an Hand von ausgewählten
Librettotexten des 19. Jahrhunderts

Séguidille

Un jupon serré sur les hanches,
Un peigne énorme à son chignon,
Jambe nerveuse et pied mignon,
Œil de feu, teint pâle et dents blanches;
Alza! olà!
Voilà
La véritable manola.

(Théophile Gautier, *España*)

INHALT	Seite
TEIL I: Zu den Grundlagen der vorliegenden Arbeit	
1. Einleitung	8
2. Begründung der Textauswahl	10
3. Gattungsmerkmale des Librettos als musikoliterarisches Genre	14
3.1 Zur Quellenlage	15
3.2 Zum Begriff 'Libretto'	15
3.3 Zur Thematik der Stücke	20
4. Versuch einer begrifflichen Abgrenzung: <i>opéra-comique</i> – <i>opéra-bouffe</i> – Operette	22
5. Spanien in Frankreich: Exotismus und <i>couleur locale</i> als mentalitätsgeschichtliches Phänomen des 19. Jahrhunderts	
5.1 Die französische Romantik: Versuch einer Annäherung	31
5.2 <i>La Préface de Cromwell</i>	37
5.2.1 Die <i>couleur locale</i>	38
5.2.2 Victor Hugos Dramentheorie	40
5.3 Das Spanienbild in Frankreich: Informationsquellen und Klischees zu Beginn der Romantik	43
5.4 Der Exotismus als ästhetische Kategorie des 19. Jahrhunderts	46
5.4.1 Der Exotismus im 17. und 18. Jahrhundert	47
5.4.2 Der Exotismus im 19. Jahrhundert	51
5.4.3 Exotismen in der Musik als Verstärkung der <i>couleur locale</i>	56
5.4.4 Zusammenfassung	60
 TEIL II: Hispanismus im heiteren französischen Musiktheater: Analysen ausgewählter Librettotexte des 19. Jahrhunderts	
A Prolog im 18. Jahrhundert	
<i>L'Amant Jaloux</i> (d'Hèle / Grétry, 1778)	62
1. Einleitung	62
2. Librettist und Textquelle	64
3. Der Librettotext als Komödie	66
4. Exotismus und <i>couleur locale</i> im Librettotext	69
5. Kommentar zu Grétrys Musik	71

B Hispanismus als Symbol der Lebensfreude und Quelle anzüglicher Komik in *opéra-comique* und *opéra bouffe* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

1.	Exkurs: <i>Les Deux Aveugles de Tolède</i> (1806) / <i>La Fête du Village</i> (1816)	77
2.	Hispanismus als Lizenz für eine derb-dreiste Handlung: <i>Le Muletier</i> (de Kock / Hérold, 1823)	78
2.1	Der Librettist	78
2.2.	Einführung in die zeit- und gattungsgeschichtlichen Umstände der Librettoentstehung	80
2.3	Das Libretto	81
2.4	Spanische Elemente im Librettotext	87
2.5	Kommentare zu Hérolds Musik	89

C Hispanismus als feste Ingredienz des bürgerlichen Unterhaltungstheaters: Eugène Scribe und seine Zeit

I.	Die Librettisten	95
II.	Ausgewählte Libretti von Eugène Scribe und zweien seiner Mitarbeiter	100
1.	Die Iberische Halbinsel als Schauplatz ausgewählter Libretti	100
2.	Die zeitliche Einordnung der Komödienhandlungen:	
	<i>Le Domino noir</i>	101
	<i>Les Diamants de la Couronne</i>	102
	<i>Le Guitarrero</i>	103
	<i>Le Duc d'Olonne</i>	104
	<i>Le Val d'Andorre</i>	104
	<i>Giralda</i>	105
3.	Scribes dramentechnische Kunstgriffe im ersten Akt der Komödien: Expositionen und Eröffnungsszenarien	106
4.	Scribes Protagonisten	124
5.	<i>Couleur locale</i> in Sitten und Gebräuchen	128
6.	Gesellschaftskritik unter dem Deckmantel von <i>Capa</i> und <i>Mantilla</i>	
6.1	Kirche und Klöster	131
6.2	Die Institution 'Ehe'	133
6.3	Die Darstellung der Monarchie	137
6.4	Militärwesen und Kriegsgeschehen	139

7.	Anmerkungen zum Einsatz der Musik in Scribes <i>opéras-comiques</i>	
7.1	Der Komponist D.F.E. Auber (1782-1871)	141
7.2	Musikalische Notizen zu <i>Le Domino noir</i>	143
7.3	Musikalische Notizen zu <i>Les Diamants de la Couronne</i>	148
7.4	Musikalische Notizen zu <i>Le Duc d'Olonne</i>	150
7.5	Der Komponist Fromental Halévy (1799-1862)	152
7.6	Musikalische Notizen zu <i>Le Val d'Andorre</i>	153
7.7.	Musikalische Notizen zu <i>Le Guitarrero</i>	155
7.8	Der Komponist Adolphe Adam (1803-1856)	156
7.9	Musikalische Notizen zu <i>Giralda</i>	158
8.	Ein Sonderfall als Abschluss: <i>La Part du Diable</i>	162
9.	Eugène Scribe und seine Zeit: Rezeption und Ausblick	165
10.	Gelegenheitswerke am Beispiel Auber, <i>Vendôme en Espagne</i> (1823)	167

D Hispanismus „au second degré“: Parodistischer Gebrauch hispanistischer Themen und Motive

1.	Historische Rahmenbedingungen für einen neuen Kulturbetrieb	169
2.	Parodierter Hispanismus in der Burleske: Hervé	171
2.1	Einführung	171
2.2	Florimond Ronger, alias Hervé, genannt 'Le Compositeur toqué'	173
2.3	<i>La Fine Fleur de l'Andalousie</i> (1854)	175
2.4	Musikalische Notizen zu <i>La Fine Fleur de l'Andalousie</i>	181
3.	Hispanismus als Mittel satirischer Verhüllung: <i>La Périchole</i> (Meilhac / Halévy / Offenbach, 1868 / 1874)	
3.1	Die Librettisten	184
3.2	Die Offenbachiade	187
3.3	Die Quellen der <i>Périchole</i>	189
3.3.1	Die historische Figur <i>Périchole</i>	189
3.3.2	Literarische Vorläufer des Librettos von Meilhac / Halévy	192
3.4	Der Librettotext	195
3.5	Exotismus im Librettotext	203
3.6	Anmerkungen zur Musik Offenbachs	205
4.	Von <i>La Périchole</i> zu <i>Les Brigands</i>	212

5.	Anhang	
5.1	Anhang I: Auszüge aus dem Tagebuch von Basil Hall	216
5.2	Anhang II: Bérangers Ballade zum Périchole-Stoff	217
E	Hispanismus als Gesamtkunstwerk: CARMEN	
1.	Einleitung	220
2.	<i>La Mule de Pedro</i> als Vorläufer von <i>Carmen</i>	222
3.	Georges Bizets <i>Carmen</i>	226
3.1	Der Komponist	226
3.2	Die Quellen des Librettotextes	228
3.3	Der Librettotext	230
3.4	Das tragische Gesamtkunstwerk <i>Carmen</i>	234
F	Der epigonale Hispanismus in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts	
1.	Hispanismus in der Nachfolge der <i>opéra-comique</i> :	
1.1	<i>Les Bavards</i> (Nutter / Offenbach, 1863)	
1.1.1	Einleitung:	255
1.1.2	Der Librettist	256
1.1.3	Der Librettotext	258
1.1.4	Anmerkungen zu Offenbachs Musik	261
1.1.5	Exkurs und Zusammenfassung	266
1.2	Charles Lecocqs Versuch einer Wiederbelebung der <i>opéra-comique</i>	268
2.	Epigontum in der Nachfolge der Offenbachiade: <i>Monsieur de la Palisse</i> (de Flers / de Caillavet / Terrasse, 1904)	269
2.1	Die Librettisten	270
2.2	Der Komponist	272
2.3	Der Librettotext zu <i>Monsieur de la Palisse</i>	275
2.4	Kommentare zur Musik von Claude Terrasse	288

G Epilog im 20. Jahrhundert

L'Heure espagnole (Franc-Nohain / Ravel, 1911)

1.	Einleitung	293
2.	Biographische Notizen zu Librettist und Komponist	294
3.	Der Librettotext	295
4.	Kommentare zu Ravels Musik	303

III. Zusammenfassung und Ausblick

1.	Zusammenfassende Bemerkungen zum Exotismus in <i>opéra-comique</i> und <i>opéra-bouffe</i> und seiner Rezeption in Frankreich und Spanien	313
2.	Kontrastfolie: Hispanisches aus spanischer Hand <i>El barberillo de Lavapiés</i>	321
3.	Anhang	
	3.1 <i>Sombreros y mantillas</i>	330
	3.2 <i>Carmen de España</i>	330
	3.3 <i>Carmen de España: copla andaluz</i>	331

LITERATURVERZEICHNIS

A	Primärwerke	333
B	Sekundärwerke	336
C	Klavierauszüge	351
D	Verzeichnis der verwendeten Tonträger	352
E	Internetquellen	353

SEGUIDILLA¹ UND MANTILLA² — das Spanienbild im Libretto der *opéra-comique*³ und *opéra-bouffe*: Untersuchungen an Hand von ausgewählten Librettotexten des 19. Jahrhunderts.

TEIL I: Zu den Grundlagen der vorliegenden Arbeit

1. Einleitung

Das Libretto war lange Zeit kein bevorzugter Gegenstand wissenschaftlicher Studien, da der Librettotext trotz des immer wieder aufflammenden Streits um den Vorrang von Wort oder Musik im Gesamtkunstwerk 'Oper' letzten Endes als moderner Forschungsgegenstand zwischen die Fronten geriet: für die Literaturwissenschaft inferior, für die Musikwissenschaft sekundär.

In den letzten 30 Jahren haben eine Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen zur Rehabilitierung dieses Forschungsgegenstandes beigetragen⁴ und nachgewiesen, dass ohne ein ausgewogenes interdisziplinäres Miteinander von Text und Musik kein erfolgreiches Gesamtwerk möglich ist.

"The libretto is the ‚raison d’être‘ of opera, the cornerstone on which that much maligned art form is built."⁵ Aus diesem Zitat geht hervor, dass das Libretto das Fundament bildet, auf das sich ein Kunstwerk des Musiktheaters gründet, aber die Studie, aus der der zitierte Satz stammt, wie auch zahlreiche weitere Abhandlungen gehen wie selbstverständlich vom Opernlibretto ganz allgemein aus.⁶

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf ausgewählte Libretti der *opéra-comique*, einer im 19. Jahrhundert zu ihrem Höhepunkt gelangenden und in unzähligen

¹ In manchen Quellen ist auch die Schreibweise 'Seguedilla', oder 'Séguédilla' üblich.

² Die Mantilla ('Mäntelchen') existierte etwa seit dem Mittelalter als Kopfbedeckung der Frau. In dem für die *opéra-comique* relevanten Zeitraum des 19. Jahrhunderts wurde die Mantilla durch die Königin Isabella II. (1833-1868) besonders populär gemacht und in manchen Librettotexten als typisches Additum der Frauenfiguren erwähnt (z.B. in *La Marquise*, s. u., S. 61).

³ Diese Graphie findet sich in vielen neueren Quellen, u.a. mit dem Ziel, die musikdramatischen Werke von der Institution *Opéra Comique* zu unterscheiden.

⁴ Vgl. Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 2000; Frank Labussek: *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert*, Köln 1994; Klaus-Dieter Link, *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos: Studien zur italienischen Oper von 1850-1920*, Bonn 1975; Silvia Hauptmann, *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert*, Bonn 2002.

⁵ Ruth and Thomas Martin: "The Good Libretto", in: *Opera News*, 29 (1965), S. 12-15, hier S. 15.

⁶ Thorsten Stegemann, *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet... – Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*, Frankfurt 1995, und Heike Quissek, *Das deutschsprachige Operettenlibretto*, Stuttgart 2012, bilden zwar hier eine Ausnahme, es handelt sich bei diesen Untersuchungen aber um Studien zur deutschen bzw. Wiener Operette.

Exemplaren vorliegenden Gattung, und behandelt einen Zeitraum von etwa 100 Jahren. Sie konzentriert sich dabei auf den Aspekt der „Châteaux d’Espagne“, des Spanienbildes, das mehr oder weniger illusorisch in den Libretti der *opéra-comique* nachgezeichnet wird.

Der Untersuchungsgegenstand ist ein typisches Phänomen des 19. Jahrhunderts und legitimiert sich in zweifacher Hinsicht: Einerseits war die *opéra-comique* eine beliebte Unterhaltungsform der Mitte des 19. Jahrhunderts; andererseits lässt sich anhand des gewählten Schwerpunkts das ästhetische Prinzip des Exotismus beleuchten, das besonders von den Romantikern, aber auch von nachfolgenden Generationen gepflegt wurde und so als literarästhetisches Prinzip für das Jahrhundert prägend war. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass der Begriff 'Exotismus' in erster Linie Assoziationen mit dem Orient hervorruft. Der orientalische Exotismus, dessen Wurzeln – von einigen frühen Vorläufern abgesehen - im 17. Jahrhundert liegen,⁷ nimmt neben dem hispanistischen einen nicht unerheblichen Raum in der musikliterarischen Landschaft des 19. Jahrhunderts in Frankreich ein (u. a. in der 'Türkenoper'), kann allerdings in dieser Studie unberücksichtigt bleiben, da die herausragenden musikdramatischen Werke dieser Richtung eher auf dem Gebiet der ernsthaften Oper liegen.⁸

Eine zeitlich breit gestreute Auswahl von *opéras-comiques* mit hispanisierenden Elementen ermöglicht es, Entwicklung, Verfeinerung und Meisterschaft in der Anwendung der von Victor Hugo⁹ und seinen Anhängern so geschätzten *couleur locale* zu verfolgen, hier in der Form einer *hispanicité*,¹⁰ deren Authentizität es zu untersuchen gilt.

Die Teilfunktion des Librettos innerhalb eines mehrschichtigen musikdramatischen Gesamtkunstwerks verbietet es, normative, tradierte, gar aristotelische Maßstäbe an den Librettotext anzulegen. Ein dem Untersuchungsgegenstand angemessenes Verfahren ist die deskriptive Methode mit sozial- und mentalitätsgeschichtlichem Schwerpunkt.¹¹ Sie will Einblick geben in eine kulturgeschichtliche Betrachtungsweise des Gegenstandes.

⁷ Vgl. Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), comédie-ballet, Musik von Jean-Baptiste Lully.

⁸ Vgl. z.B. Gabriele Baune, "Musik in Orient und Okzident", in: *Europa und der Orient 800-1900*, Gütersloh / München 1989, S. 210-230; Thomas Betzwieser, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993.

⁹ "Préface de Cromwell" in: Victor Hugo, *Théâtre complet*, hg. Roland Purnal, Paris 1963, S. 409-454.

¹⁰ Begriff bei Hervé Lacombe, "L'Espagne à Paris au milieu du XIX^e siècle (1847-1857). L'influence d'artistes espagnols sur l'imaginaire parisien et la construction d'une 'hispanicité'", in: *Revue de musicologie*, 88.2 (2002), S. 389-431. In Anlehnung an Lacombes Begriff der 'hispanicité' werden in der vorliegenden Untersuchung die Termini 'hispanistisch' und 'Hispanizität' verwendet.

¹¹ Vgl. Albert Gier (Hg.), "Einleitung", in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (Studia Romanica 63), Heidelberg 1986, S. 9-13, hier S. 11.

Falls dem zu untersuchenden Librettotext anderweitige Vorlagen zugrunde liegen, sind komparatistische Verfahrensweisen einzubeziehen.¹²

Die Mehrschichtigkeit des Gesamtkunstwerks *opéra-comique* verlangt außerdem die Berücksichtigung der musikalischen Gestaltung, die bei der Schaffung einer hispanistischen Atmosphäre wesentlich ist.

2. Begründung der Textauswahl

Nach den Wirren der Revolution, dem Verlust eines festgefügtten Wertesystems und den Unruhen durch die napoleonischen Kriege war die Sehnsucht, dem grauen Alltag zu entfliehen, in der französischen Bevölkerung, besonders aber auch in der literarischen Elite, sehr ausgeprägt.

Diese Sehnsucht ging in die Ferne, in die Fremde, zu unbekanntem Gegenden und Völkern, die Raum geben konnten für Phantasie und freie Entfaltung der Gefühle. Die aufkommende Romantik bediente dieses Verlangen nach Andersartigkeit in der Form des Exotismus, des wachsenden Interesses am Orient mit all seiner Farbigkeit und Fremdheit, wobei man unter 'Orient' ganz häufig auch Spanien verstehen darf, jenes geheimnisvolle Land „tra los montes“¹³, das immer schon im Zentrum der französischen Aufmerksamkeit lag, aber im 19. Jahrhundert neue Aktualität gewann.

Es war vor allem Victor Hugo, der den Exotismus zum ästhetischen Prinzip der romantischen Literaturströmung erhob und bezüglich seiner konkreten Umsetzung, der Verwendung der *couleur locale*, detaillierte Anweisungen gab.¹⁴

Gespeist aus vielerlei Quellen, die noch näher aufzuschlüsseln sind, war das Interesse an hispanistischen Themen so groß, dass es Hunderte von Bühnenwerken inspiriert hat.¹⁵ Arturo Farinelli hält den Exotismus für die hervorstechendste Eigenschaft der Romantik, für das Vehikel, mit dem man einer farblosen Existenz zu entfliehen suchte. Er resümiert: „L'Espagne a servi d'auxiliaire à la fantaisie et je dirais d'opium pour la génération des romantiques.“¹⁶

¹² So etwa bei *Carmen*, bei *La Périchole* oder auch bei *Les Bavards*.

¹³ Ursprünglicher Titel eines Werks, das Théophile Gautier in *Voyage en Espagne* (Paris 1845) umbenannte.

¹⁴ Vgl. Hugo, *Préface de Cromwell*, S. 437f.

¹⁵ Léon-François Hoffmann, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey / Paris 1961, zählt für den Zeitraum zwischen 1800 und 1850 141 *oeuvres lyriques*, d.h. musikalische Bühnenwerke, aber diese Liste kann nicht vollständig sein, denn alle hier untersuchten Bühnenwerke (mit Ausnahme von *Le Guitarrero*) sind dort nicht enthalten.

¹⁶ Arturo Farinelli, "Le Romantisme et l'Espagne", in: *Revue de la littérature comparée*, 16 (1936), S. 670-690, hier S. 690.

Eine mögliche Reaktion auf die Herausforderungen der Epoche wie die Flucht vor den Wirren der napoleonischen Kriege oder die gesellschaftlichen Veränderungen durch das Erstarken des Bürgertums und seine materialistische Weltanschauung war das Streben nach Amüsement, nach unbeschwert-heiterer Unterhaltung. Es wurde durch die *opéra-comique* exemplarisch bedient.

Bühnenwerke, die unter dem Gattungsbegriff *opéra-comique* in der Regel auf der Bühne der Opéra Comique (ur)aufgeführt wurden und bei denen hispanistische Themen im Zentrum der Intrige stehen, wurden besonders zahlreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts produziert. Bei der großen Fülle des vorhandenen Materials musste für diese Untersuchung eine Auswahl getroffen werden, die bis zu einem gewissen Grade subjektiv ist. Die ausgewählten Werke sollten die Voraussetzung erfüllen, exemplarisch aufzuzeigen, wie sich die großen historischen Etappen des von vielerlei Umbrüchen gekennzeichneten 19. Jahrhunderts¹⁷ in der Entwicklung des Genres *opéra-comique* widerspiegeln, wobei die schillernden Facetten des exotischen Nachbarlandes Spanien mit Hilfe des ästhetischen Prinzips der *couleur locale* in unterschiedlichster Weise dargestellt werden.

Ein weiteres sachliches Kriterium stand bei der Auswahl der zu untersuchenden Stücke im Vordergrund: Es schien geboten, die wichtigsten Librettisten des Jahrhunderts (z.B. de Kock, Scribe, Hervé, Meilhac, Halévy) und die bedeutendsten Komponisten der *opéra-comique* und ihres Seitenzweiges, der *opéra-bouffe* (z.B. Grétry, Hérold, Auber, Adam, Offenbach, Bizet, Terrasse) zu berücksichtigen.

Auch gilt unser Blick dem 'Abgesang' der spanischen Mode nach ihrem absoluten Höhepunkt, der als Oper präsentierten, der Form nach aber einer *opéra-comique* entsprechenden *Carmen* von Georges Bizet.

So wurde unter Berücksichtigung des soziokulturellen Hintergrunds der Stücke eine Werkauswahl getroffen, die sich über sieben Phasen erstreckt:

I. Die erste Phase (etwa bis 1820) ist gekennzeichnet von den Nachwehen der Revolution und den Wirren der napoleonischen Kriege und zeigt mit dem 'Frühwerk'

¹⁷ Diese Anbindung der Entwicklung der *opéra-comique* an politische Ereignisse findet sich auch bei Sieghart Döhring, "Die Opéra comique am Beginn der Restaurationsepoche", in: *Geschichte der Oper*, hg. v. Silke Leopold, Laaber 2006, Bd. 3, S. 62-76, hier S. 63. Er spricht von neuen Tendenzen, "bei denen es schwerfällt, sie nicht in Analogie zur aktuellen politischen Entwicklung zu sehen". Auf S. 62 erwähnt er neue, vom Zeitgeist inspirierte Stoffe und den „Impetus gesellschaftlicher Veränderungen als Ferment ästhetischer Innovation“.

L'Amant Jaloux (d'Hèle / Grétry, 1778)¹⁸ eine Komödie, die noch in der Tradition des 18. Jahrhunderts steht, sich aber schon regional-hispanischer Einfärbungen bedient, um die übertriebene Eifersucht des Liebhabers erklärlich zu machen.

II. Als Zwischenschritt zeigen *Les Deux Aveugles de Tolède* (1806) und *La Fête du village voisin* (1816) beispielhaft, wie sich der Hispanismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der französischen Oper festsetzte. Er wird mit Lebensfreude und Temperament konnotiert und kann in beliebige Handlungen eingebaut werden, auch in solche mit französischem Schauplatz.

Gewagte Inhalte, wie sie etwa Hérolds *Muletier* (1823) bietet, wurden mit einer Verlegung des Schauplatzes nach jenseits der Pyrenäen 'zensurreisistent' gemacht.

III. Etwa ab 1830, während der Zeit des Bürgerkönigs Louis-Philippe und seines 'juste milieu', begann das Goldene Zeitalter der *opéra-comique* mit Eugène Scribe und seinen „pièces bien faites“. Zur Unterhaltung des bürgerlichen Publikums schrieb Scribe zahlreiche Bühnenstücke mit hispanistischen Themen, die in der hier zu untersuchenden Auswahl immer wieder neue Facetten der spanischen Geschichte und Gesellschaft ansprechen. Der Hispanismus wird zur unentbehrlichen Ingredienz und kommt der Sehnsucht nach Evasion vom bürgerlichen Alltag entgegen.

Entsprechend der Bedeutung der *opéra-comique* in jener Zeit und dem künstlerischen Rang Scribes ist diese Epoche hier mit sechs Bühnenwerken vertreten:

Le Domino noir (Scribe / Auber, 1837)

Le Guitarrero (Scribe / Halévy, 1841)

Les Diamants de la Couronne (Scribe / Auber, 1841)

Le Duc d'Olonne (Scribe / Auber, 1842)

Le Val d'Andorre (Vernoy de Saint-Georges / Fromental Halévy, 1849)

Giralda (Scribe / Adam, 1850)

IV. In den Zeiten des Übergangs zum Zweiten Kaiserreich scheint die Fassade der sittsam-wohlgeordneten Bürgerlichkeit zu bröckeln: Das maßvolle Amusement, das Scribes *opéra-comiques* bieten, führte zu Ermüdungserscheinungen. Mit der *Excentricité musicale La Fine Fleur de L'Andalousie* (Text und Musik: Hervé, 1854) werden alle Klischees über Spanien drastisch *ad absurdum* geführt und karikiert. In *La Périchole* (Meilhac / Halévy / Offenbach, 1868/74) hat der Hispanismus ebenfalls nicht

¹⁸ Die Angaben erfolgen – wie allgemein üblich – in der Reihenfolge: Librettist / Komponist / Datum der Uraufführung.

mehr seine originäre, exotisch-interessante Funktion, sondern ist Mittel der satirischen Verkleidung.

V. *Carmen* (1875), die Oper bzw. *opéra-comique* von Georges Bizet, stellt mit ihrer authentisch-exotischen Durchdringung von Text und Musik und ihren tragischen Zügen eine Ausnahme dar, der ein eigenes Kapitel zu widmen ist.

VI. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verliert die *opéra-comique* an Bedeutung. Sie wird Teil einer auslaufenden Mode, die sich nun der *opéra-bouffe* zuwendet. Nach dem Überschreiten ihres Zenits bei Scribe wird die Tradition der *opéra-comique* epigonenhaft wieder aufgenommen mit *Les Bavards* (Meilhac / Halévy, / Offenbach, 1862/63) und Lecocq, u.a. mit *Le Cœur et la Main* (1882). In der Nachfolge der satirischen Offenbachiaden steht Claude Terrasse mit *Monsieur de la Palisse* (1904).

VII. Der in Auflösung begriffene Hispanismus des 19. Jahrhunderts erfährt in Ravels *L'Heure espagnole* (1911) einen impressionistisch gefärbten Abgesang mit ernsten Untertönen und stellt den Schlusspunkt dieser Untersuchung dar, da die *opéra-comique* nicht in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg übernommen werden sollte.¹⁹

Jedes der in der vorausgegangenen Auflistung genannten Werke hat eine unverwechselbare Aussage und verdient eine detaillierte Einzelanalyse, die dann in der Zusammenschau zu einem fundierten Gesamturteil über das Spanienbild in der *opéra-comique* führen soll.

Ein erster Schritt auf diesem Weg ist eine Auseinandersetzung mit historischen, literarischen und thematischen Aspekten, die für alle *opéras-comiques* des 19. Jahrhunderts gelten. Diesem Thema widmet sich das folgende Kapitel.

¹⁹ Das spezifisch französische Genre der *opéra-comique* wird mithin nicht ins 20. Jahrhundert übernommen, während sich die Operette – besonders in ihrer deutsch-österreichischen Ausprägung – auch nach dem Ersten Weltkrieg großer Beliebtheit erfreute. Zur Unterscheidung dieser Gattungen s. u., Teil I, Kap. 4.

3. Gattungsmerkmale des Librettos als musikoliterarisches Genre

Zu den Libretti einer Gattung des heiteren Musiktheaters, der Operette, schreibt Albert Gier 2014 bilanzierend:

Viel geschmäht und lange vernachlässigt, wird die Operette seit einiger Zeit vom Publikum und den Theatern wiederentdeckt [...]. Aus Versatzstücken der bildungsbürgerlichen Tradition konstruieren die Librettisten uneigentliche Geschichten, die Unvollkommenheit und Widersprüche der modernen Welt mit absurder Komik karikieren [...]. Die scheinbar simple Operette [erweist sich] bei näherem Hinsehen als höchst raffiniertes und komplexes Gebilde.²⁰

Mehr als hundert Jahre früher brachte Arthur Pougin im Lemma 'livret' seines Theaterlexikons große Wertschätzung zum Ausdruck, als er über die Arbeit der Librettisten und das Libretto sagte:

L'art du librettiste est un art tout particulier, qui consiste à s'effacer devant le compositeur, tout en lui fournissant les éléments d'une pièce intéressante.²¹

Wenn es noch einer Legitimierung für eine Untersuchung von Librettotexten der *opéra-comique* und der oft 'Operette' genannten Seitenform der *opéra-bouffe* im musikalischen Unterhaltungstheater bedürfte, wäre in diesen beiden Zitaten der Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung treffend gekennzeichnet.

Seitdem in den letzten fünfzig Jahren eine Reihe grundlegender Studien zum 'Libretto' erschienen sind, somit explizit der T e x t eines musikalischen Bühnenwerkes in den Blickpunkt des Interesses rückte, hat sich diese musikoliterarische Gattung als Forschungsgegenstand etabliert. Dies ist vor allem Albert Gier zu verdanken, der in seinem grundlegenden Werk *Das Libretto*²² kategoriale Unterscheidungen und Abgrenzungen zu anderen Gattungen vornahm und somit eine systematische Librettistik begründete. Giers Ausführungen zum Libretto gehen vorwiegend vom Opernlibretto aus; in der Regel darf man aber annehmen, dass sie für das Operettenlibretto in gleicher Weise gelten, so dass die Kategorien des Forschers hier nicht noch einmal hinterfragt werden müssen. Es scheint freilich geboten, jene Aspekte zu verdeutlichen und hervorzuheben, die in spezifischer Weise die Situation der französischen *opéra-comique* in den hier ausgewählten Stücken des 19. Jahrhunderts kennzeichnen.²³

²⁰ Klappentext zu Albert Gier, *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014.

²¹ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris 1885, S. 477.

²² Darmstadt 2000.

²³ Bezügl. der deutschen Operette vgl. H. Quissek, *Das deutschsprachige Opernlibretto*, Stuttgart 2012.

3.1 Zur Quellenlage

Die Tatsache, dass ein gedruckter Librettotext als Gebrauchsmaterial vor oder während der Aufführung diente und nicht zwingend für aufhebenswert gehalten wurde, macht die Quellenlage äußerst schwierig, besonders bei in Vergessenheit geratenen Werken, die sich nach ihrer jeweiligen Uraufführung an französischen oder anderen europäischen Bühnen nicht durchsetzen konnten. Die Texte solcher *opéras-comiques* befinden sich z.T. nicht im Handel, oft sind sie bei Verlagen (z.B. Brandus et Cie, Paris) immerhin als Klavierauszüge verfügbar, dann aber meistens nur für die Gesangsnummern. Einzelne Oktavheftchen sind in der *Bibliothèque Nationale de France* erhalten und als Kopie zugänglich. Ein amerikanischer Verlag²⁴ hat von einigen Stücken Reprints erstellt, die allerdings z.T. Lücken aufweisen, wenn nämlich die einzig erhaltenen Exemplare Gebrauchsspuren hatten.

Textkritische Ausgaben existieren bisher nicht. Dies scheint sich indes in einigen Fällen gerade zu ändern.²⁵ Wenn die vollständigen Bücher mit den gesprochenen Texten erhalten sind, erlangen die Libretti „quasi Werkstatus und [werden] auch Jahrzehnte nach der Uraufführung kaum verändert.“²⁶

Im Falle Eugène Scribes sowie des Librettisten-Duos Meilhac und Halévy ist die Quellenlage übersichtlich, denn deren Librettotexte sind in Werkausgaben enthalten, wenn auch bei Meilhac / Halévy nur in Auswahl.

3.2 Zum Begriff 'Libretto'

Bekanntlich ist das Wort 'Libretto' ein Diminutiv. Zur Entstehung des Begriffs schreibt Kurt Honolka:

Als das 'Büchlein' seinen Namen bekam, im opernhungrigen Venedig des 17. Jahrhunderts, bedingten die Umstände sein handliches Format: die Leute waren dazumal so neugierig, dass sie sich keinen Vers entgehen lassen und auch während der Vorstellung, beim Schein mitgebrachter Kerzen, die Texte lesen wollten. Damals lebten Operndichter nicht von Tantiemen, sondern vom

²⁴ So schreibt *Kessinger Publishing* im Vorwort zu *Le Cœur et la Main*: "In the interest of creating a more extensive selection of rare historical book reprints, we have chosen to reproduce this title even though it may possibly have occasional imperfections such as missing and blurred pages, missing text, poor pictures, markings, dark backgrounds and other reproduction issues beyond our control [...]."

²⁵ Offenbachs *Œuvre* wird von Jean-Christophe Keck neu herausgegeben. Vgl. Gier, „*Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*“, Bamberg 2014, S. 7-8.

²⁶Ebd., S. 13.

Verkauf ihrer Büchlein; sie hatten die Ehre, dass allein *ihr* Name, nicht der des Komponisten darauf gedruckt stand.²⁷

Die Umstände haben sich im 19. Jahrhundert gewandelt. Die gesprochenen Texte der *opéra-comique* sind in der Regel nicht in Versform abgefasst, also leichter verständlich, die gesungenen Passagen haben nicht mehr die Versform des Alexandriners, sondern bestehen aus Sechs- oder Achtsilblern, die sich leichter – im Einklang mit der Prosodie des Französischen – vertonen lassen, ohne an Deutlichkeit zu verlieren (vgl. das Bemühen von Komponisten wie Auber oder Grétry um eine adäquate Vertonung der anapästlastigen französischen Sprache).

Durch Forschungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in ihren erweiterten Literaturbegriff das Libretto als Gattung einschließen, ist es möglich geworden, einen Librettotext nicht mehr als „quantité négligeable“²⁸ zu betrachten. Laut Gier darf er „grundsätzlich gleichen literarischen Rang beanspruchen wie ein Sprechstück“²⁹. Mit Blick auf die *opéra-comique* kann der Text erst recht nicht mehr als derjenige Teil des Werkes gelten, „auf den einzugehen sich nicht lohnt“,³⁰ denn sie ist verhältnismäßig 'textlastig'.

Ein Librettotext muss also wie ein Sprechdrama nach literarischen Kriterien analysiert werden, und zwar in dem Bewusstsein, dass er multimedial ist und nicht in all seinen Facetten untersucht werden kann. Wie beim gesprochenen Drama ist die jeweilige Interpretation durch Schauspieler und Regisseur sowie die nonverbale Wirkung von Bühnenbild und Kostümen aus der Betrachtung auszuklammern – viele Interpretationsvarianten sind möglich, der Text im eigentlichen Sinne nur eine „Ermöglichungsstruktur“ (A. Gier).³¹

Die von Gier entwickelten Kriterien³² zur Beschreibung der speziellen Form der Poetizität eines Librettos, vorwiegend eines Opernlibrettos (verhältnismäßig geringer Umfang – besonderes Verhältnis von Statik und Dynamik – Selbständigkeit der Teile / Episodenstruktur – Kontraststruktur – Primat des Wahrnehmbaren), treffen nicht in allen Punkten für die Libretti der hier untersuchten *opéra-comiques* zu.

²⁷ Kurt Honolka, *Der Musik gehorsame Tochter. Opern, Dichter, Operndichter*, Stuttgart 1962, S. 11.

²⁸ Gier, *Das Libretto*, S. 4.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Peter Hacks, *Versuch über das Libretto*, Berlin und Weimar 1975, S. 204.

³¹ Es wird allerdings im Folgenden versucht, die Musik als eine Hauptwirkungskomponente in die Beurteilung der besprochenen Werke einzubeziehen.

³² Gier, *Das Libretto*, S. 14. In seinem Aufsatz "Schreibweise – Typus – Gattung", in: *Das Musiktheater als Herausforderung*, hg. v. H.-P. Bayerdörfer, Tübingen 1999, S. 40-54, hier S. 48, hatte Gier die folgenden vier Punkte als konstitutiv für das Libretto benannt: 1. relative Kürze; 2. dominant paradigmatische Struktur; 3. zeitliche Diskontinuität; 4. Primat des Wahrnehmbaren.

Während die relative Kürze z.B. eine unstrittige Gemeinsamkeit aller Libretti ist, ist das Kriterium der Selbständigkeit der Teile und der Tableau-Technik zumindest in der hier vorgelegten Auswahl nur begrenzt anwendbar. Deutliche Unterschiede aber lassen sich feststellen, wenn es um das Kriterium der zeitlichen Diskontinuität geht, um die Diskrepanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Musiknummern in der Oper bringen häufig statische Momente mit sich, die von der real aufzuwendenden Zeit erheblich abweichen und dem dramatischen Fluss hinderlich sein können. Diese zeitliche Diskontinuität gilt für die *opéra-comique* nur in eingeschränkter Form. Statik und Dynamik konvergieren hier weitgehend mit den Zeitstrukturen des Sprechdramas, da die gesprochenen Dialoge den Informationsfluss in Gang halten und in diesen Dialogen auch Gefühle und Seelenzustände kommuniziert werden, ohne dass deren Erklärung eine ausschmückende Arie nach sich ziehen muss. Sollte dies dennoch der Fall sein, so lässt sich im Fall der hier ausgewählten Komponisten feststellen, dass sie sich bei den einschlägigen Kompositionen darum bemühen, die natürliche Deklamation der französischen Sprache nachzuahmen, etwa auf Koloraturen, die der zeitlichen Diskontinuität Vorschub leisten, zu verzichten. Grétry und Auber z.B. präferieren generell kurze Stücke, die dem natürlichen Sprechrhythmus angepasst sind.

Zeitliche Diskordanz entsteht auch durch die sog. Tableau-Technik, d.h. es befinden sich zwischen den einzelnen Akten, die ihrerseits detailreich ausgearbeitet sind, größere zeitliche Intervalle, in denen sich der Plot weiterentwickelt. Diese Entwicklungen werden z.B. als Bericht in den folgenden Akt aufgenommen, aber nicht in Szene gesetzt. Dieser Fall ist in den hier besprochenen Werken, die in der Mehrzahl Intrigenkomödien mit stringenter dramatischer Führung sind, recht selten zu finden. Der Spannungsbogen wird von Akt zu Akt immer stärker gespannt, um dann zu einem 'lieto fine' geführt zu werden. Dabei sind die musikalischen 'Nummern' eng mit der Librettohandlung verknüpft und haben in der Regel handlungsrelevante Funktionen, die eine künstliche Statik bzw. eine gebremste Dynamik ausschließen. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen:

- Im ersten Akt der musikalischen Komödie *L'Amant Jaloux* (Grétry) erfährt der Zuschauer in zwei musikalischen Nummern, welches Konfliktpotential diesen Plot prägt: Es geht um die Konfrontation zwischen Vater und Tochter und um das Thema 'Eifersucht' – Informationen, die für die weiteren Akte grundlegende Bedeutung haben.

- Eine wichtige Scharnierfunktion hat die Briefarie in *La Périchole* (Offenbach). Räumlich getrennt von ihrem Geliebten (der sich im Gefängnis befindet) kann und will die Hauptfigur ihm nur in dieser Form mitteilen, warum sie sich von ihm lossagen will. Der in schlichtem Stil gesungene Text des Briefes enthält für das weitere Verständnis unerlässliche Informationen.

- Die Chorszene zu Anfang des ersten Aktes dieser *opéra-bouffe* ist zwar opernüblich, aber auch dramaturgisch notwendig, denn der Zuschauer erfährt erst auf dem Wege der Spiegelung durch den Chor / das Volk, dass die Figur auf dem Marktplatz der Vizekönig ist, der sich dort incognito unter die Menge gemischt hat. Diese dramaturgisch relevante Information gibt der Szene eine über das bloße Einhalten einer Tradition hinausgehende Bedeutung.

- Besonders bei Offenbach finden sich kalkuliert gestaltete und in den Kontext eingebettete Musiknummern, die alles andere als entbehrliche Pausenfüller sind und keineswegs dazu dienen, Leerstellen zu überbrücken. Sie werden funktional zur Unterstützung inhaltlicher Absichten eingesetzt und sind zu deren Verdeutlichung unentbehrlich: So werden z.B. durch die musikalische Gestaltung erst die verschiedenen Trunkenheitsstadien der Peruaner in *La Périchole* (zwischen „gris“ und „saoûl“) offenkundig. Das Schweigegebot, das sich Roland in *Les Bavards* auferlegt hat, kann nur bühlenwirksam werden, wenn das Orchester die unterdrückten Laute dieses 'Stummen' („hum...hum...hum“) diskret untermalt.

Gelegentlich fügen die Musiknummern dem Drama eine eigene Bedeutungsebene hinzu, die sich ohne die Musik dem Hörer nicht erschlossen hätte:

- Das Ja-Wort, das Périchole in beschwipstem Zustand gibt, wird erst durch die Musik zur Karikatur einer Trauungszeremonie, ein Hinweis auf den Schluss des Werkes: Périchole verzichtet Piquillo zuliebe auf eine Ehe und widersetzt sich dem lüsternen Potentaten.

- Auch als Mittel der karikaturistischen Darstellung wird eine Musiknummer bisweilen eingesetzt, etwa in der rhythmischen 'Zerhackung' des Adjektivs, das die Widerspenstigkeit von Ehemännern bezeichnet: „ré-cal-ci-trant“ (*La Périchole*).

- In *Les Bavards* unterstützt die Musik das unablässige Plappern der Hauptfiguren in lautmalerischer Weise – die Zeit des Plapperns stimmt mit der musikalischen Untermalung überein, ein Beispiel für zeitliche Konkordanz.

- Die beiden Liebenden aus *Les Bavards*, Inès und Roland, lauschen bei ihrem ersten Treffen auf Geräusche, die sie vor dem überraschenden Erscheinen des Onkels warnen

könnten. Dazu unterbrechen sie ihren Dialog immer wieder und vernehmen in den Pausen ein – vom Orchester imitierend erzeugtes – Münzengeklingel. Daraus leiten sie ab, dass der Onkel noch immer damit beschäftigt ist, sein Geld zu zählen.

Die aufgelisteten Beispiele mögen genügen, um deutlich zu machen, dass die Dynamik eines Stückes nicht in jedem Fall durch die Musik gebremst wird.

Dies gilt auch für die Ensembleszenen in den Finali der Akte, die häufig die dramaturgisch relevanten Befindlichkeiten der Protagonisten zusammenfassen und so die Basis für das Verständnis der weiteren Akte schaffen (vgl. die 'Klärung' aller Positionen und Interessen im Finale des ersten Aktes von *Giralda* (Scribe / Adam) oder das Duett Angèle / Horace, „Ô terreur qui m'accable“, in der letzten Szene des ersten Aktes von *Le Domino noir* (Scribe / Auber), in dem die beiden Liebenden Todesgedanken äußern, was die Spannung für die Zuschauer erhöht, denn sie erwarten ein 'lieto fine'.³³

Eine besondere Funktion als Hintergrundmusik erfüllt die Ballmusik in der Anfangsszene von *Le Domino noir*, die eine zweite Bedeutungsebene parallel zur Haupthandlung etabliert, also den dramatischen Fluss nicht etwa behindert, sondern im Gegenteil die dramatischen Funktionen erweitert. Sieghart Döhring spricht im Zusammenhang mit dieser Szene denn auch von „einer kunstvollen Verzahnung von gesprochenem und gesungenem Wort.“³⁴

Zahlreiche Musiknummern in den hier ausgewählten *opéra-comiques* sind unentbehrlich als Träger der beim Publikum so beliebten *couleur locale*. Sie dienen als Signalgeber und Verstärker des inhaltlich angedeuteten Lokalkolorits. So lässt Grétry z.B. zur Illustration der spanischen *couleur locale* die bekannte Musik *Les Folies d'Espagne* einfließen, Hérold benutzt in gleicher Absicht einen Boléro, Auber (in *Le Domino noir*) lässt eine *Ronde aragonaise* erklingen. Ebenfalls wird in *Le Domino noir* der Chorgesang der Nonnen (der eine Satire auf die Dekadenz spanischen Klosterlebens ist) von einer im Hintergrund spielenden Orgel begleitet, die als Instrument zum ersten Mal in der Geschichte des Musiktheaters eingesetzt wurde und Authentizität vermitteln sollte. Eine vom Orchester mit Zahnstochern imitierte Gitarrenmusik ist für die

³³ Von Scribes Libretti sagt Sieghart Döhring in: "Wandlungen der Opéra comique zwischen Romantik und Realismus", in: Silke Leopold (Hg.), *Geschichte der Oper*, Bd. 3, S. 76-90, hier S. 85, dass „die Konstruktion des Plots nicht selten zu derartiger Kompliziertheit [gesteigert ist], dass weite Strecken der Handlung in gesprochenem Dialog ablaufen mussten, sollte die Verständlichkeit noch gewährleistet bleiben.“ Er fügt hinzu: „Für die Musik bedeutete dies [...] nicht unbedingt [...] einen Verlust an dramatischer Qualität. Im Gegenteil: Der Zwang, die Musik stärker in die Dialoge einzubinden, sie schnell und prägnant hervortreten zu lassen und sie wieder zurückzuleiten, stellte die Komponisten vor neue und interessante Aufgaben musikalischer Charakterisierung.“

³⁴ Ebd., S. 87.

überdrehten Figuren eines Hervé unverzichtbares Merkmal ihrer spanischen Herkunft, auch hier ist die Musik also kein beliebiges Additum.

Signalwirkung kommt der Musik bei offiziellen Auftritten von Herrscherfiguren und bei der 'mise en scène' von Militärparaden zu. Hier hat die sie eine der Realität entsprechende Funktion und verstärkt so die Glaubwürdigkeit des Gezeigten.

In *La Périchole* kündigt Kastagnettenspiel die Ankunft des Vizekönigs an³⁵, in *Le Val d'Andorre* nähern sich die königlichen Truppen zum Klang einer Marschmusik, die in der Lautstärke anschwillt, je näher sie dem Dorf kommen, eine Zeremonie, die in der 'Echtzeit' in gleicher Weise stattgefunden hätte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass ein differenzierter und differenzierender Blick auf die unterschiedlichen Funktionen der Musik in den hier ausgewählten Werken den Schluss zulässt, dass die Tendenz zu musikalischen Ausschmückungen, die die dramatischen Entwicklungen entschleunigen könnten, darin zugunsten von Musiknummern, die den Handlungsgang unterstützen³⁶, Spannung fördern und / oder *couleur locale* vermitteln, in den Hintergrund tritt.³⁷ Durch weitgehenden Verzicht auf Koloraturarien und eine Präferenz für syllabische Vertonung, die ein Höchstmaß an Verständlichkeit garantiert, können in den Musiknummern ohne weiteres Informationen zum Fortgang der Intrigen vermittelt werden, was den Unterschied zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, gemessen an der ernstesten Oper, gering ausfallen lässt.

3.3 Zur Thematik der Stücke

Die von Gier als typisches Merkmal der Oper benannte Kontraststruktur (Liebespaar gegen feindlich gesinnte Umwelt) trifft zunächst und vordergründig auch auf die hier ausgewählten Stücke zu. Andererseits ist jede *opéra-comique* eingebettet in einen komplexen zeitgenössischen Kontext, der in vielerlei Verkleidungen Anspielungsebene ist (vgl. besonders die noch folgenden Ausführungen zu Eugène Scribe im Großabschnitt C).

³⁵ Gleiches gilt für die Ankunft der Prinzessin von Granada im Grenzgasthaus im 2. Akt von *Les Brigands*.

³⁶ Sieghart Döhring in: "Wandlungen der Opéra comique zwischen Romantik und Realismus", in: *Geschichte der Oper*, Bd. 3, S. 76-90, hier S. 77, hat diese Technik bereits bei *Léocadie* (Scribe / Auber, 1824) im Zusammenhang mit Scribes 'pièce bien faite' festgestellt: „Indem er [Scribe, d.V.] inhaltlich relevante Handlungselemente, bisher fast ausschließlich dem gesprochenen Dialog vorbehalten, in die Nummern (vor allem Ensembles und Finali) verlagerte, gab er diesen größeres dramatisches Gewicht.“

³⁷ Vgl. auch die Habanera aus *Carmen*, die die weitere Entwicklung der Oper vorausskizziert.

Eine der hier als Untersuchungsgegenstand gewählten Verkleidungen ist der spanische Exotismus, der die gesellschaftlichen Veränderungen und Probleme der Zeit zwar verfremdet, aber durchaus erkennbar präsentiert, denn, so Gier:

Die Textdichter nutzen die kulturelle Tradition des Bildungsbürgertums in allen ihren Facetten. Streben nach Originalität scheint ihnen fremd; ihr ästhetisches Ideal ist eher auf Variation und Neugruppierung gegebener Versatzstücke innerhalb eines kaum veränderlichen Rahmens ausgerichtet [...].³⁸

Inwieweit dies auch für die Autoren der hier untersuchten Texte zutrifft, werden die Einzelanalysen zeigen.

Spanien ist als thematische Anspielungsebene natürlich nicht erst seit der Eröffnung von Offenbachs *Bouffes-Parisiens* beliebt.³⁹ Die folgenden Untersuchungen werden zeigen, dass schon im 18. Jahrhundert und besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts echte und falsche Spanienklischees aneinandergereiht werden: Oft genügt schon ein Bolero (der den zuvor präferierten Fandango ablöst), um ein Land der Träume und der Liebe zu suggerieren. Wie stark das Verlangen nach Exotik und die Kraft der Suggestion waren, zeigt die folgende Feststellung Giers:

Wie Paris, Spanien oder Wien sind auch *exotische Länder* in erster Linie exotische Sehnsuchtsorte: Die Ideologie des Kolonialismus macht den Europäer zum Eroberer, der auch bei den Frauen anderer Kontinente erfolgreich ist.⁴⁰

Eine eingehende Untersuchung zu *La Périchole* wird ein differenzierteres Bild ergeben (s. u.).

Die Befriedigung exotischer Sehnsüchte ist ein vordergründiges Zugeständnis an den Publikumsgeschmack, auf einer zweiten Ebene geht es den Librettisten um eine karikierend-komische Gesellschaftskritik und die Anprangerung der jeweiligen politischen Verhältnisse, die je nach Autor unterschiedlich intensiv ausfällt. Die Profitgier des Bürgertums in den Zeiten der Restauration und unter dem Regime Louis-Philippes oder die Scheinwelt und Frivolität des Zweiten Kaiserreichs werden u.a. in Scribes Komödien und Offenbachs Operetten thematisiert.

³⁸ Gier, *Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, S. 173.

³⁹ Ebd., S. 258, erwähnt Gier den Bolero aus dem Stück *Les Deux Aveugles*, mit dem Offenbach sein Theater eröffnete.

⁴⁰ Ebd., S. 261.

4. Versuch einer begrifflichen Abgrenzung: *opéra-comique* – *opéra-bouffe* – Operette.

Beim Studium der äußerst diversifizierten französischen Theaterlandschaft des 19. Jahrhunderts kann man nicht umhin, zunächst zwei weitgehend bekannte Fakten zu nennen:

1. Die Entwicklung der verschiedenen Genres entspricht der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung des Landes und korreliert mit den politischen Veränderungen, der Wandlung des Geschmacks und den Veränderungen in der Zusammensetzung des Publikums. So heißt es zusammenfassend anlässlich des dreihundertjährigen Jubiläums der *Opéra Comique*:

Plus attaché que le grand opéra à la représentation de la société, l'opéra-comique est aussi plus sensible aux variations esthétiques et idéologiques de son temps. La double influence de la littérature contemporaine sur les sujets traités et des inventions techniques sur la mise en scène s'y fait remarquer de façon éclatante.⁴¹

2. In der Phase der Herausbildung der musikoliterarischen Gattungen des 19. Jahrhunderts ist die Terminologie, d.h. die Benennung der einzelnen musikalischen Formen, uneinheitlich und unscharf. Die Übergangsformen sind so zahlreich und die Kriterien für eine Einordnung in bestimmte Gattungen so unterschiedlich, dass ein Definitionsversuch für die einzelnen Genres nur ansatzweise vorgenommen werden kann.

Diese terminologischen Schwierigkeiten hängen mit einem grundsätzlichen Wandel in der französischen Gesellschaft zusammen, der sich in der *opéra-comique* widerspiegelt. Die wachsende Opposition des Adels und des gebildeten Bürgertums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die steigende Wertschätzung des Individuums, seiner Gefühle und seiner individuellen Lebensgestaltung ließen die *opéra-comique* in Frankreich zur „Trägerin dieser neuen geistigen Bewegungen“⁴² werden, man nannte sie „Sturmvogel der Revolution“.⁴³ Nach fast hundert Jahren kam dieser Prozess des Umbruchs zu einem vorläufigen Abschluss, wie ein Artikel der *Revue des Deux Mondes* 1860 festhielt:

⁴¹ Cécile Raynaud / Agnès Terrier, "Introduction", in: *De Carmen à Mélisande: Drames à l'Opéra-Comique*, hg. v. Musées des Beaux Arts de la ville de Paris, Paris 2015, S. 11-13, hier S. 12.

⁴² Hellmuth Christian Wolff, *Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1981, S. 120.

⁴³ Hermann Abert, *Mozart*, Bd. I, Leipzig 1923, S. 639, zit. in: Hellmuth Christian Wolff, *Geschichte der komischen Oper*, S.119.

Le théâtre est devenu démocratique comme la société, et les anciens genres dramatiques ont subi le sort des anciens cadres sociaux.⁴⁴

David Charlton nimmt Bezug auf die außerordentliche Entwicklung des neuen Genres der *opéra-comique* im musikalischen Bereich und konstatiert: „[Die *opéra-comique*] hatte die Macht, das vornehme Opernvermächtnis von Ludwig XIV. und Ludwig XV. zu zerstören.“⁴⁵ Ihre Entwicklung wurde in der Tat von lebhaften Auseinandersetzungen über das Verhältnis von Text und Musik begleitet, ebenso von einem Streit über das Wesen der Oper, der sich in der *Querelle des Bouffons*⁴⁶ niederschlug, die durch „die Invasion der italienischen Oper auf die Bühne der Pariser Opéra (der Académie royale de Musique)“ ausgelöst wurde.⁴⁷

Jean-Claude Yon spricht von der „émergence d'une culture de masse“, einem Phänomen, das „le mélange des genres dramatiques“ nach sich gezogen habe.⁴⁸

Schon am Ende des 18. Jahrhunderts hatte Framéry die begriffliche Unschärfe in der Benennung musikdramatischer Gattungen beklagt:

Aucune science n'a une nomenclature aussi vicieuse que celle de la musique. Le défaut de précision et de clarté qu'on rencontre à tout moment, en rend souvent les principes difficile à concevoir.⁴⁹

Hervé Lacombe bestätigt diese begriffliche Problematik, wenn er darauf hinweist, dass 'opéra', 'grand opéra' und 'drame lyrique' als synonyme Bezeichnungen verwendet worden seien, während 'opéra heroïque' eine Unterkategorie der *opéra-comique* gewesen sei.⁵⁰ Der Autor zeigt das Problem, das er „l'imbroglia des termes“⁵¹ nennt, am Beispiel des Stücks *Le cheval de bronze* (Scribe / Auber, 1835) auf. In der Rezension von E. Fétis, die 1835 in der *Revue musicale* erschienen sei, werde das Stück sowohl als

⁴⁴ Emile Montégut, "Littérature dramatique. Décadence du théâtre", in: *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1860, S. 483-484, hier S.483.

⁴⁵ David Charlton, in: "Kein Ende der Gegensätze: Operntheorien und *opéra comique*", in: Michael Walter (Hg.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992, S. 181-210, hier S. 186.

⁴⁶ Nach Charlton, ebd., S. 182, enthält die *Querelle des Bouffons* „politische Untertöne [...], deren Aufkommen damit zusammenhängt, dass die Opéra direkt die Macht eines von Gott eingesetzten Monarchen repräsentierte, während die italienische komische Oper eher für Ideen wie Natur, Freiheit und Veränderung stand [...].“

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Jean-Claude Yon, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, S. 8.

⁴⁹ Nicolas Étienne Framéry / Pierre Louis Ginguené, *Encyclopédie méthodique par ordre des matières: Musique*, 2 Bde., Paris 1791-1818, zit. in: Hervé Lacombe, "Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX^e siècle", in: Paul Prévost (Hg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995, S. 297-334, hier S. 297.

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Hervé Lacombe, "De la différenciation des genres", in: *Revue de Musicologie*, 84.2 (1998), S. 247-262, hier S. 250.

'opéra bouffe' als auch als 'opéra-féerie en trois actes' bezeichnet. Da das Werk gesprochene Dialoge enthalte, müsse die Genrebezeichnung eher *opéra-comique* lauten, d.h. so, wie der Librettotext das Werk korrekterweise benenne. In der dazugehörigen Partitur wird *Le cheval de bronze* aber als 'opéra-féerie' bezeichnet.⁵²

Trotz der unscharfen Begrifflichkeiten soll im Folgenden versucht werden, die Entwicklung der *opéra-comique* chronologisch zu verfolgen, die aus ihr entstandenen Genres zu beschreiben und einige grundlegende Merkmale zu benennen. Eine knappe Erstinformation ist in einem neueren Nachschlagewerk enthalten:

L'opéra-comique français est une comédie en musique qui s'oppose au genre sérieux de la tragédie lyrique créé par Lully à la fin du XVII^e siècle. Né en dehors d'un système théâtral fondé sur les privilèges des troupes royales, il doit batailler pour son existence pendant la première moitié du XVIII^e siècle. L'armistice finalement conclu sous l'égide de Louis XVI détermine le genre, mélange de parlé et de chanté.⁵³

Die Geschichte der *opéra-comique* hängt mit der Beliebtheit der auf den Foires dargebotenen Vaudevilles zusammen. In beiden Genres alternieren Musik und Text miteinander, im Falle des Vaudeville sind die musikalischen Einlagen dem Publikum bekannte, allgemein beliebte Melodien, denen ein neuer Text unterlegt wurde, während ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in der sich neu entwickelnden *opéra-comique* die Musikeinlagen speziell für dieses Genre komponiert wurden und auch die inhaltliche Entwicklung wegführte von der Jahrmarktsbelustigung hin zu einem anspruchsvolleren und einheitlichen, dramatisch durchstrukturierten Ganzen. France-Yvonne Bril zeichnet die Entwicklung der frühen *opéra-comique* mit folgenden Worten nach:

La forme moderne de l'opéra comique s'esquissa au début du XVIII^e siècle, sur les tréteaux des foires parisiennes Saint-Laurent et Saint-Germain, où les bateleurs avaient imaginé de mêler des textes et des chansons pour tourner en ridicule les privilèges qui accordaient aux deux théâtres officiels - la Comédie-Française et l'Académie royale de Musique, autrement dit l'Opéra - l'exclusivité de l'interprétation des théâtres parlé et musical. De vaudevilles en farces, de parodies en divertissements, le genre franchit un pas décisif à la suite des représentations, en 1752, de *La serva padrona* de Pergolèse (c'est la reprise d'août 1752 qui provoqua la querelle des Bouffons) [...]. L'événement donna le signal [...] d'un processus grâce auquel la scène lyrique [...] s'ouvrit à l'expression de la vie quotidienne [...]. Dans ces débuts, l'opéra-comique n'était

⁵² Das Phänomen, dass Libretto und Klavierauszug unterschiedliche Genrebezeichnungen tragen, ist durchaus häufiger anzutreffen (z.B. bei *L'irato* von Marsolliers de Vivetières / Méhul) und zeigt, wie wenig gefestigt die Begrifflichkeiten waren bzw. wie wenig Bedeutung ihnen beigemessen wurde.

⁵³ Maryvonne de Saint Pulgent, *L'opéra-comique: Le gavroche de la musique*, Paris 2010, S. 11.

pas un genre établi, mais plutôt une sorte de cadre assez libre pour accueillir plusieurs genres, bouffe, féerique, comique ou pastoral [...].⁵⁴

Von der *grand opéra* unterscheidet sich die *opéra-comique* inhaltlich und formal, da sie in der Regel auf heroische Stoffe verzichtet und musikalisch nicht durchkomponiert ist, Gesangstext und gesprochener Text also alternierend eingesetzt werden.

Die Tatsache, dass das Theater *Opéra Comique* im Jahre 1801 mit dem rivalisierenden Theater Feydeau fusionierte und seinen Namen beibehielt, trug zur Festigung der Bezeichnung *opéra-comique* ebenso bei wie die nach der Jahrhundertwende zunehmende Beliebtheit komischer Stoffe.

Sieghart Döhring weist darauf hin, dass unter dem Namen *opéra-comique* verschiedene Gattungstendenzen zusammengefasst wurden, die man z. T. mit Zusätzen wie „en prose“, „lyrique“ oder „héroïque“ kenntlich machte. Über das für das 19. Jahrhundert in Frankreich so prägende Genre sagt er:

Als prägnantestes musikhistorisches Pendant zur Epochenwende der Französischen Revolution markiert die Opéra comique des ausgehenden 18. Jahrhunderts den eigentlichen Beginn der modernen Oper.⁵⁵

Auf dem Weg zur Kunstform des 19. Jahrhunderts lassen sich Frühformen der *opéra-comique* in ihrer anspruchsvollen, durchstrukturierten Faktur erkennen. So pflegten z.B. Sedaine / Grétry – in Abkehr von Schauerdramen und 'Rettungsopern'⁵⁶ – einen psychologisch und musikalisch gut durchdachten Stil. Auslöser für diese Entwicklung waren gesellschaftliche Veränderungen, die als Katalysator bürgerliche Themen und eine Ausweitung und Entfaltung psychologischer und pittoresker Elemente förderten.⁵⁷

⁵⁴ France-Yvonne Bril, "Ferdinand Hérold ou «La raison ingénieuse»", in: Prévost (Hg.), *Le théâtre lyrique en France*, Metz 1995, S. 81-105, hier S. 81-82.

⁵⁵ Döhring, "Die Opera comique am Beginn der Restaurationsepoche", S. 62. Der schnelle Aufstieg der *opéra-comique* in der Revolutionszeit zeugt von der ästhetischen Qualität des neuen Genres, zu dem Charlton ausführt, dass „die Werke von Grétry, Cherubini und Méhul [...] die Kraft hatten, um die Rezitativopern der damaligen Zeit, seien sie von Sacchini, Salieri oder sogar Spontini in Frage zu stellen [...]“. In: "Kein Ende der Gegensätze", S. 186.

⁵⁶ Mit diesem Terminus bezeichnet man eine Spielart der Oper, die vor allem im Jahrzehnt nach der Französischen Revolution (und vorwiegend im Théâtre Feydeau) aufgeführt wurde und thematisch eine Liebesgeschichte mit einer 'Rettung aus Bedrängnis' verbindet. Bekannte Vorläufer dieser Spielart sind André-Ernest-Modeste Grétrys *Richard Cœur de Lion* (1784) oder Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782). Als typische Rettungsopern sind Henri Montan Bertons *Les rigueurs du cloître* (1790) oder Jean-François Lesueurs *La Caverne* (1793) zu nennen.

⁵⁷ Beispiele für den Geschmackswandel zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind z.B. *Le Calife de Bagdad* (Boieldieu) oder *L'Irato* (Méhul); vgl. Döhring, in: "Die Opéra comique am Beginn der Restaurationsepoche", S. 63. Weitere Meilensteine in der theoretischen Auseinandersetzung zwischen Oper und *opéra-comique* sind auch „die Pariser Opern von Christoph Willibald Gluck (1774-1779), die als Neuorientierung der französischen Oper betrachtet werden,“ in: Charlton, *Kein Ende der Gegensätze*, S. 182.

Nach den „libertés des théâtres“ im Gefolge der Revolution erneuerte Napoleon I. im Jahre 1806/07 die Bestimmungen und Privilegien für die offiziellen Musiktheater⁵⁸, so dass man als grobe Annäherung an eine Definition der *opéra-comique* als Genre folgende Kriterien nennen kann: Es handelt sich um eine gesprochene *und* gesungene Komödie, die in der Opéra-Comique aufgeführt wurde. Lacombe charakterisiert das Genre zusammenfassend mit den Worten: „[...] l'opéra-comique, forme de divertissement raffinée, est un 'objet de consommation artistique courante', au moins jusque dans les années 1870.“⁵⁹

Der Verzicht auf tragische Stoffe, wie sie die 'grand opéra' behandelte, ist jedoch nicht gleichbedeutend mit minderer Qualität:

Daß die Abkehr von den großen ernsten Stoffen keineswegs einen künstlerischen Rückschritt bedeuten mußte, beweist Boieldieus *Jean de Paris*⁶⁰ [...]. Der glänzende Erfolg dieses Werks sicherte [...] [Boieldieu] für über ein Jahrzehnt die Vorrangstellung auf dem Gebiet der Opéra comique.⁶¹

Ein entscheidender Schritt in der Weiterentwicklung der *opéra-comique* wurde durch Eugène Scribes Libretti herbeigeführt, die die für den Fortgang der Handlung relevanten Informationen nicht mehr allein den gesprochenen Passagen überlassen, sondern sie z.T. in die Gesangsnummern verlegten.⁶² Scribes formvollendete Libretti führten zusammen mit dem Einfallsreichtum seiner Komponisten zu einem Höhepunkt in der Entwicklung des Genres.⁶³

Laut Döhring begann die Führungsrolle der *opéra-comique* im Musiktheater des 19. Jahrhunderts mit *La Dame blanche* (Scribe / Boieldieu, 1825).⁶⁴ Das Genre wurde für die gesamte französische Nation tonangebend und geschmacksbildend und erlangte somit eine Bedeutung, die der Operette im deutschsprachigen Raum versagt blieb. Lacombe schreibt dazu:

⁵⁸ Zu den offiziellen Musiktheatern gehörten L'Opéra, L'Opéra Comique und Le Théâtre Italien.

⁵⁹ Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris 1997, S. 234.

⁶⁰ Saint-Just / Boieldieu, 1812. Die Oper spielt in Navarra.

⁶¹ Döhring, in: "Die Opéra comique am Beginn der Restaurationsepoche", S. 73.

⁶² Die daraus resultierenden Folgen für die zu komponierende Musik werden in Teil I, Abschnitt 3, und in Teil II im Rahmen der Detailanalysen beschrieben.

⁶³ Diese Entwicklung ging einher mit einer steigenden Beliebtheit beim Publikum: „Le public [retrouve] avec plaisir les formules légères et entraînantes du genre dont l'âge d'or se situe sans doute entre 1830 et 1840.“ In: Lacombe, *Les voies de l'opéra français*, S. 235.

⁶⁴ Vgl. Döhring, in: "Wandlungen der Opéra comique", S. 80.

[...] l'opéra-comique, qualifié souvent de 'genre éminemment français', a correspondu, durant une bonne partie du XIX^e siècle, à une certaine conception de l'esthétique lyrique nationale.⁶⁵

Bis zur Jahrhundertmitte war die *opéra-comique* ein Sammelbecken verschiedenster Tendenzen, verarbeitete hochromantische Stoffe wie Textvorlagen von Walter Scott (vgl. *La Dame blanche*) und sentimentale, psychologisierende Plots, z.B. *Le Val d'Andorre*, ein Stück, das eine Landschaft musikalisch als Emotionsraum, nicht als geographischen Ort darstellt.

Mit dieser Tendenz entwickelte sich die *opéra-comique* immer deutlicher auf eine grundlegende Veränderung zu:

Sentiment und Tanz [...] können unter gattungsgeschichtlichem Blickwinkel [...] als diejenigen Pole bezeichnet werden, an denen sich die Entwicklung der Opera comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts orientierte und die den Transformationsprozeß des Genres in Richtung Drame lyrique einerseits, der Opera bouffe bzw. der Operette andererseits bestimmten.⁶⁶

Zur Jahrhundertmitte hin verfeinerten sich die Techniken der inhaltlichen und musikalischen Darstellung bis hin zur Charakterkomödie, wie sich bei *Giralda ou La Nouvelle Psyché* (Scribe / Adam, 1850) ablesen lässt. Döhring erkennt hier „ein plötzliches Umschlagen des Ausdruckscharakters“ und fährt fort:

Mit einem Schlag verlässt die Musik die Ebene psychologischer Ausdeutung und schlägt um in einen Galopp [...], der die Situationskomik des «piquant incident»⁶⁷ in die Formelhaftigkeit eines rhythmischen Bewegungsimpulses übersetzt. Der Absturz des dramatischen Geschehens ins Surreale verwandelt die Personen in Marionetten [...].⁶⁸

Mit diesem Kunstgriff nimmt A. Adam die weitere Entwicklung vorweg. Der Komponist lässt bereits Techniken im Stile Offenbachs anklingen und wird zum „Wegbereiter der Opera bouffe“.⁶⁹

Während sich der *drame lyrique* in Richtung *grand opéra* entwickelt und im weiteren Verlauf auf gesprochene Dialoge verzichtet, wird die *opéra-bouffe* bzw. Operette als legitimer Seitenzweig bzw. Nachfolger der ursprünglich ihrerseits heiteren *opéra-comique* betrachtet. Auch im Falle der Operette bzw. *opéra-bouffe* gibt es verwirrende

⁶⁵ Lacombe, *Les voies de l'opéra français*, S. 234.

⁶⁶ Döhring, in: "Wandlungen der Opéra comique", S. 87.

⁶⁷ Döhring nimmt hier Bezug auf den König in der Rolle des lusternen Schürzenjägers (*Giralda*, Akt II).

⁶⁸ Ebd., S. 89.

⁶⁹ Ebenda.

begriffliche Überschneidungen, die eine klare Definition erschweren. So spricht Lacombe von einem „foisonnement de termes génériques“⁷⁰ und führt an anderer Stelle aus:

Objet esthétique d'une grande complexité, dérivé de formes dramatiques, élaboration musicale sur le corps littéraire du livret, l'opéra se divise en genres qui se définissent d'abord par une alternative (avec ou sans parlé) rappelant son origine théâtrale. [...]

Dans la mouvance de l'histoire, les genres évoluent. Certains, comme la tragédie lyrique, meurent; d'autres, comme l'opérette, naissent, puis grandissent et même envahissent la production lyrique. Quelques-uns se chargent d'un rôle éducatif, [...]; d'autres, au contraire, pervertissent le goût, dépravent même l'individu.⁷¹

Laut Volker Klotz ist die französische Operette ein „Anti-Impuls“⁷² zur bürgerlichen Innerlichkeit. Dies impliziert, dass besonders mit Blick auf die Entwicklungen in Wien der Operettenbegriff, wie er im deutschsprachigen Raum Anwendung fand, wo er mit Gefühlseligkeit und kleinbürgerlichem Glück assoziierte, nicht mit dem – wenn auch unscharfen – Begriff der französischen Operette, die häufig ein Synonym für *opéra-bouffe* ist, verwechselt werden darf.

Das Diminutiv 'opérette' war zunächst eine Werkbezeichnung für Einakter; bei zwei- und mehraktigen Œuvres war die Bezeichnung 'opéra bouffon' oder *opéra-bouffe* gebräuchlich (vor allem nach 1860).⁷³ Besonders Offenbach bevorzugte die Werkbezeichnung *opéra-bouffe*, da er an die italienische Buffa und die alte *opéra-comique* anschließen wollte; nur seine frühen Einakter bezeichnete er als *opérette*.⁷⁴

Das neue Genre der 'Operette', als dessen Väter Hervé und Offenbach bezeichnet werden, begann seine Laufbahn in den 1854 gegründeten Folies-Dramatiques von Hervé. Ein Jahr später gründete Offenbach sein eigenes Theater, die Bouffes-Parisiens. Es gelang ihm, seine Form der 'Operette' durch deutlich spezifizierte ästhetische Kriterien zu etablieren und so einen Gegenpol zu den gefühlsbetonten, emphatischen komischen Opern eines Giacomo Meyerbeer oder Richard Wagner (z.B. *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868) zu bilden.

⁷⁰ Lacombe, "De la différenciation des genres", in: *Revue de Musicologie*, S. 247.

⁷¹ Lacombe, "Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX^e siècle", S. 332-333.

⁷² Volker Klotz, "Komische Oper, Operette, Zarzuela. Zur Kunst- und Sozialgeschichte des musikalischen Lachtheaters", in: Udo Bernbach u. Walter Konold (Hg.), *Oper von innen*, Berlin / Hamburg 1993, S. 317-330, hier S. 320.

⁷³ Vgl. Sabine Henze-Döhring, "Opéra bouffe und musikalische Komödie", in: *Geschichte der Oper*, hg. v. Silke Leopold, Bd. 3, S. 325-343, hier S. 328.

⁷⁴ Nach 1871 nimmt in Frankreich die Vorliebe für die *opéra-bouffe* ab. Die Stücke von Lecocq, Planquette und Audran kehren meistens – wenn auch nicht immer – zur Lustspiel-/Komödienhandlung der *opéra-comique* zurück, verkleinern aber deren Formen. Diese Stücke heißen i. d. R. dann wieder *opéras-comiques*, werden aber in der Presse und auch in der Gattungsliteratur 'Operetten' genannt.

Offenbach hatte eine Lizenz für die Gründung seines Theaters erhalten, weil er seinen Antrag mit der Absicht, er wolle die ursprüngliche Form der *opera buffa* erneuern, motivierte. Zum Schutz der staatlichen Bühnen war diese Lizenz mit Auflagen verbunden wie z.B. der Beschränkung auf drei sprechende / singende Personen und einaktige Formen. Nach und nach erhielt der Komponist mehr Freiheiten. Ab 1858 konnte er Stücke mit unbegrenztem Personal auf die Bühne bringen und ab 1864, als die staatliche Reglementierung der Theater entfiel, seine mehraktigen *opéra-bouffes* auch in anderen Spielstätten entwickeln.

P. Girard und B. de l'Épine haben diese Entwicklung nachgezeichnet und sind zu einer approximativen Definition des Genres der Operette gekommen:

Le mot opérette existe bien avant le Second Empire pour désigner un petit opéra, généralement en un acte, et il continue à être employé en ce sens pour désigner les œuvrettes jouées dans les salons. Mais ce mot va acquérir un sens supplémentaire qui va peu à peu supplanter son sens initial [...]. En effet, il est peu à peu adopté pour qualifier les productions d'un nouveau genre dramatique et musical apparu au milieu des années 1850 [...].

Wenig später fügen die Autoren hinzu:

Le terme est gardé, notamment par les critiques, pour qualifier les œuvres de caractère bouffon, plus ou moins longue, que l'on rencontre de plus en plus après 1864, date de la libéralisation du régime des théâtres.⁷⁵

Obwohl diese Definition relativ präzise zu sein scheint, kam es häufig vor, dass die Werke in der Presse anders wahrgenommen wurden als vom Autor beabsichtigt, z.B. als *opéra-comique* oder *vaudeville*.⁷⁶ Man kann diese Einschätzungen als mangelnde Sachkenntnis der Musikkritiker auslegen. Insgesamt war die Wahrnehmung der *opéra-bouffe* / Operette in der Öffentlichkeit nicht immer wohlwollend, da sie frivole Wortspiele, Travestierollen oder Anachronismen enthielt.

Girard / de l'Épine versuchen, dem Grund für die mangelnde Akzeptanz der Operette in einigen Bevölkerungskreisen nachzuspüren, und stoßen dabei auf ein für diese Gattung konstitutives Element, die parodistische Verarbeitung der zeitgenössischen Wirklichkeit:

⁷⁵ Pauline Girard et Bérenger de l'Épine, "Rire ou subversion? L'opérette sous le Second Empire", in: Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, S. 317-327, hier S. 317-318.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 318.

[...] l'opérette joue constamment avec le public et obtient par là un effet de distanciation qui semble tout relativiser. [...] L'intérêt n'est pas dans la progression d'une action, mais dans la jouissance immédiate de tableaux burlesques. [...] L'opérette bouffe s'attaque donc à tout et semble ne rien laisser debout: la culture des élites, le pouvoir, la nature humaine et le fondement même de l'illusion théâtrale [...]. C'est cette facette bouffe qui a été retenue par les critiques pour caractériser le genre tout entier.⁷⁷

Daher verwundert es nicht, dass zeitgenössische Rezensenten in der Operette „un symptôme de décadence“ sahen, „le triomphe d'un vice intellectuel et la manifestation morbide d'un état d'esprit voué à cette maladie particulière qui s'appelle *la blague*.“⁷⁸

Geistvolles Lachen über Missstände aller Art und Kritik an gesellschaftlichen Verhaltensformen wurden zum Markenzeichen der Operette, die nicht nur die Hierarchie der etablierten musikalischen Genres umstürzte, sondern seit dem Beginn des Zweiten Kaiserreichs auch die Werteordnung der Gesellschaft in Frage stellte. Das Aufdecken der desolaten sozialen Verhältnisse hätte eine traurige Geschichte werden können, doch bei Offenbach und seiner *opéra-bouffe* mündet es in intellektuelles Vergnügen: Parodie und Ironie verbinden sich in subtiler – z.T. von der Masse unentdeckter – Weise:

C'était en quelque sorte prétendre élever l'irrespect au rang d'art en soi, et instaurer un bouleversement des valeurs dans lequel les contemporains ont pu voir le reflet des mutations rapides et angoissantes de la société du Second Empire.⁷⁹

Hierin liegt die historische Bedeutung dieser im Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so dominanten Gattung. Offenbach entwickelte sie zu solcher Raffinesse, dass es für die nächste Generation der Autoren, die sein Erbe antreten mussten, schwierig werden sollte, seiner Kunstfertigkeit gleichzukommen. Lecocq, Terrasse und Ravel sollten sich einer schweren Aufgabe gegenübersehen.

⁷⁷ Ebd., S. 326-327.

⁷⁸ Jules Claretie, "Tableau de Paris: l'opérette", in: *Le Figaro*, 17 avril 1903, S. 1.

⁷⁹ Girard / de l'Épine, "Rire ou subversion?", S. 327.

5. Spanien in Frankreich: Exotismus und *couleur locale* als mentalitätsgeschichtliche Phänomene des 19. Jahrhunderts

5.1 Die französische Romantik: Versuch einer Annäherung

Das 19. Jahrhundert in Frankreich ist eine politisch wie kulturell bewegte Zeit von außerordentlicher Komplexität. Während sich das 17. und 18. Jahrhundert noch unter je einem Oberbegriff subsumieren ließen wie 'Zeitalter der Klassik' bzw. 'Zeitalter der Aufklärung', ist das 19. Jahrhundert von unterschiedlichen kulturellen Strömungen und acht verschiedenen politischen Systemen geprägt. Auch die Epoche der französischen Romantik ist so komplex, dass sie sich einer griffigen Definition entzieht, sogar als „indéfinissable“ gilt.⁸⁰ Die Romantik in Frankreich ist wie die englische und deutsche Romantik Teil einer großen europäischen Bewegung, die zahlreiche Umbrüche mit sich brachte und aus der sich weitere, für Europa bedeutsame Strömungen generierten:

Aus der geschichtlichen Distanz gesehen, stellt sich [...] gerade die französische Romantik und Spätromantik als Umschlagpunkt dar, von dem die europäische Moderne unter den sich ablösenden Kennzeichnungen des Realismus und Naturalismus, Symbolismus und Surrealismus ihren Ausgang nimmt.⁸¹

Die Universalität dieser Entwicklung bringt es mit sich, dass Frankreich Einflüsse von Deutschland⁸² und England inkorporierte: Goethes *Werther* und Walter Scotts Romane prägten die französische Romantik ebenso wie nationale Einflüsse. Unter ihnen sind in erster Linie die Nachwirkungen der 'Grande Révolution' und das Heraufziehen des Industriezeitalters zu nennen. Die Erschütterungen der Revolution lösten eine Krise im Wertesystem einer ganzen Nation aus, die zu restaurativen Tendenzen führte:

In der Tat war der Zusammenbruch des Ancien Régime in den revolutionären Wirren von vielen Zeitgenossen subjektiv als Auflösung eines bis dahin als einheitlich und geschlossen erfahrbaren Sozialgefüges in seine einzelnen Elemente verstanden worden. Zu den Konsequenzen der Revolution gehörte eine schockartige Erfahrung: Es wurde zum erstenmal unübersehbar, daß die Moderne durch eine als chaotisch empfundene Dissoziierung der Lebenswelt in unverbundene Sinnbezirke gekennzeichnet ist. So kann es nicht überraschen, daß in der unmittelbar nachrevolutionären Phase das Bedürfnis nach einer neuen oder wiederhergestellten sozialen 'Harmonie', einer nicht nur politischen

⁸⁰ Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris 2010, S. 39.

⁸¹ Karl Maurer und Winfried Wehle (Hg.), *Romantik: Aufbruch zur Moderne*, München 1991, Vorwort d. Hg., S. 7-10, hier S. 7.

⁸² Vgl. Victor Klemperer: *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin 1956, 2 Bde., Bd. I: 1800-1825, S. 65: „Als Frau von Staël den literarischen Gattungsbegriff des Romantischen von den Brüdern Schlegel übernahm und in Frankreich einführte, hatte die deutsche Romantik bereits eine mächtige Blütezeit hinter sich.“

Konsolidierung, in allen Lagern, bei Anhängern wie Gegnern der Revolution, um sich griff.⁸³

Dieses Harmoniebedürfnis führte dazu, eine Lösung in der Religion zu suchen, denn

die Religion allein schien 'Konservativen' wie 'Liberalen' ein Modell gesellschaftlicher Integration anzubieten, das unmittelbar zur Verfügung stand und an dem sich die angestrebte neue gesellschaftliche 'Harmonie' orientieren konnte.⁸⁴

Die Religion als „epochale Integrationsinstanz aller Lebensbereiche einer Epoche“⁸⁵ führt uns zu Chateaubriand⁸⁶ und zahlreichen anderen Vertretern der französischen Romantik, die im Zwiespalt zwischen konservativen Werten und aufkeimendem Individualismus auf der Suche nach einer neuen Ästhetik waren, deren Entstehung und Ausprägung durch außerordentliche Vielschichtigkeit gekennzeichnet ist.

Ungeachtet aller Komplexität und Multikausalität soll hier der Versuch unternommen werden, im Hinblick auf die Kunst und besonders auf das Musiktheater die wichtigsten Merkmale der Romantik zu definieren, um im Anschluss der Frage nachzugehen zu können, warum der Exotismus und mit ihm die *couleur locale* einen so erheblichen Stellenwert in deren Ästhetik einnehmen.

Ein längerer Aufenthalt in Mailand und der Einfluss italienischer Literaten wie Manzoni ließen Stendhal 1823 zu folgender Definition der Romantik kommen:

Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leur croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus de plaisir à leurs arrière-grands-pères.⁸⁷

Demnach verlangte das veränderte Weltbild der post-napoleonischen Zeit nach Veränderungen im Kultur- und Geistesleben; der Klassizismus des Empire hatte sich überlebt und war mit dem Scheitern Napoleons obsolet geworden. Nun konnte ein Regimewechsel allein kaum verantwortlich sein für die Ablösung einer Kunstepoche. Vielmehr wurde die Herausbildung einer neuen Mentalität gefördert durch ein

⁸³ Reinhold R. Grimm, "Romantisches Christentum. Chateaubriands nachrevolutionäre Apologie der Revolution", in: Maurer / Wehle (Hg.), *Romantik*, S. 13-72, hier S. 14.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Burkhard Steinwachs, *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung: Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München 1986, S. 125.

⁸⁶ Vgl. Chateaubriands *Génie du Christianisme*, 1802.

⁸⁷ Racine et Shakespeare, zit. in: Paul Hazard, "Le romantisme et les Lettres", in: *Annales de l'Université de Paris*, 3 (1928), S. 307-330, hier S. 314.

allgemeines Unbehagen an einem Übermaß an repräsentativer Strenge und einem Mangel an individuellen, auch großen Gefühlen.

Schon in der nachrevolutionären Zeit und als Folge der Revolution hatte sich ein neues Lebens- und Weltgefühl herausgebildet, dessen Kern die Freiheit des Individuums, das Streben nach Individualismus, nach Freiheit auch in der Kunst war. Die Revolution hatte das geistige Klima geschaffen, das der romantischen Bewegung zum Durchbruch verhalf:

Die romantische Bewegung wird erst jetzt zu dem Freiheitskampf, der nicht nur gegen Akademien, Kirchen, Höfe, Mäzene, Amateure, Kritiker und Meister geführt wird, sondern gegen das Prinzip der Tradition, der Autorität und der Regel überhaupt.⁸⁸

Im Bemühen, einen systematischen Zugriff auf ein so vielschichtiges Phänomen wie die französische Romantik zu erhalten, teilt Jean-Claude Yon die romantische Bewegung in drei Phasen ein (1800-1820; 1820-1830; 1830-1845) und definiert die Hauptmerkmale der Bewegung als

- (1) anticlassicisme
- (2) liberté
- (3) une ouverture [...] sur les cultures étrangères et sur toutes les époques du passé
- (4) invention d'un nouveau rapport au temps
- (5) sentiment de la nature.

Mit diesen Schlüsselbegriffen ist das kultur- und mentalitätsgeschichtliche Zentrum der Bewegung klar umrissen; Yon fügt noch folgende Zusammenfassung hinzu:

[...] luttant contre les classiques, épris de liberté, ouvert sur l'étranger et sur le passé (en particulier national) se réclamant souvent du christianisme, fasciné par la nature, le romantisme constitue bel et bien un bouleversement profond du «rapport au monde» des Français de la première moitié du XIX^e siècle.⁸⁹

Damit befindet sich der Autor weitgehend in Übereinstimmung mit Jan Willem Hovenkamp, der den oben zitierten Wesenszügen der Romantik noch eine soziale Komponente hinzufügt. Hovenkamp zufolge besitzen die Romantiker „une tendresse pour tous ceux qui vivent en marge de la société [...], les misérables.“ Weitere wichtige Schlüsselbegriffe der Romantik sind dem Forscher zufolge „[la] haine de la société“ und „[la] glorification des passions fougueuses [...] et des sensations fortes.“⁹⁰

⁸⁸ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1983, S. 672.

⁸⁹ Yon, *Histoire culturelle*, S. 40-44.

⁹⁰ Jan Willem Hovenkamp, *Mérimée et la couleur locale*, Paris 1928, S. 38.

Der Begriff 'romantique' ist englischen Ursprungs und wurde zunächst synonym zu 'romanesque' und 'pittoresque'⁹¹ gebraucht. Im Jahre 1776 durch Le Tourneur in die französische Sprache eingeführt, wurde er zunächst von Rousseau übernommen, um Naturschönheiten zu beschreiben, dann von Etienne Pivert de Senancour und anderen Autoren zur Bezeichnung der Empfindsamkeit der menschlichen Seele gebraucht.⁹²

Um 1820 ging das Substantiv 'romantisme' in die französische Sprache ein, gelegentlich wurde es durch 'romanticisme' ersetzt (z.B. bei Stendhal). Autoren wie Chateaubriand, Nodier, Hugo, Mme de Staël oder Emile Deschamps (in seiner *Préface des Etudes françaises et étrangères*) übernahmen den Begriff 'romantique' und verbreiteten ihn.⁹³

Die Frühphase der französischen Romantik wird dominiert von zwei herausragenden Literaten, die Erich Köhler als die „Initiatoren der romantischen Bewegung“ bezeichnet, François René de Chateaubriand und Mme de Staël.⁹⁴

Mme de Staëls „Entdeckung des Eigenwerts der Nationalliteraturen“⁹⁵ in *De l'Allemagne* führt auch direkt zur Entdeckung der spanischen Literatur und des Interesses für die Kultur dieses Landes. Im 31. Kapitel des zweiten Buches ihres Werkes (das von der napoleonischen Zensur verboten wurde) sagt sie:

Il y a quelque chose de très singulier dans la différence d'un peuple à l'autre: le climat, l'aspect de la nature, la langue, le gouvernement [...]; on se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères; l'hospitalité fait la fortune de celui qui la reçoit.⁹⁶

Chateaubriands Reisen nach Amerika und England könnte man deuten als Ausdruck eines romantischen Lebensgefühls, eine Suche nach Alterität, nach dem Andersartigen und Fremdländischen, die seine romantische Sehnsucht stillen sollte.⁹⁷

Zahlreiche andere romantische Autoren öffneten sich in ähnlicher Weise für fremde Kulturen und Literaturen, um ihren Blick zu weiten und eine eigene Identität zu finden. Aus dieser Haltung heraus ergab sich eine Befreiung von zu engen Regeln und die

⁹¹ Vgl. Yon, *Histoire culturelle*, S. 40.

⁹² Vgl. de Senancours Roman *Obermann* (1804), dessen Held das französische Pendant zu Goethes *Werther* ist. Im übrigen folgen die Ausführungen zur Wortgeschichte Yon, ebenda.

⁹³ Vgl. Hovenkamp, *Mérimée et la couleur locale*, S. 38. Für die deutsche Romantik stellt V. Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur*, S. 65, fest, dass „die Brüder Schlegel mehr äußerlich oder doch nur von einem Thema oder einem Stoffkreis des Romantischen her zu der literarischen Bezeichnung [kamen]. Sie nannten romantische Poesie die christlich-mittelalterliche Dichtung, insbesondere die der Provenzalen, im Gegensatz zu der klassisch-heidnisch-antiken.“

⁹⁴ Erich Köhler, *Das 19. Jahrhundert*, hg. v. Dietmar Rieger, Freiburg 2006, 2 Bde., Bd. I, S. 24.

⁹⁵ Ebd., S. 35.

⁹⁶ Anne-Louise-Germaine Necker, Mme de Staël, *De l'Allemagne*, hg. v. Simone Balagé, Paris 1968, 2 Bde., Bd. II, S. 75.

⁹⁷ Sein René ist – wie Werther – „der große Unverstandene, für dessen Dimension die Welt keinen Platz hat und der sich selber nicht versteht“ (Köhler, *Das 19. Jahrhundert*, Bd. I, S. 31).

Loslösung von einer Sichtweise, die die Klassik *per definitionem* als höherwertig betrachtete.

Im Geiste dieser Zeit erschienen in Frankreich zahlreiche Werke, die der Öffnung für neue Formen und fremde Literaturen den Weg bereiteten, so *La littérature du Midi de l'Europe* von Simonde de Sismondi, ebenso August Wilhelm Schlegels *Cours de littérature dramatique* und Germaine de Staëls *De l'Allemagne*.

Schon 1795 – so Yon – hatte Baron Creuzé de Lesser anlässlich einer Schillerübersetzung „une littérature plus vaste, plus libre, plus sentimentale et surtout plus énergique“ gefordert⁹⁸, wobei man die Forderung nach einer „littérature plus énergique“ als Reaktion auf die sklerotisch-sterile Literatur der Revolutionszeit verstehen muss.

Befreiung von klassischen Regeln, Öffnung für neue Inspirationsquellen (u. a. auch in der eigenen Geschichte), Wertschätzung der Natur als Zufluchtsort und Heimat des Sentiments – diese Schlüsselbegriffe umreißen die typischen Züge der Frühzeit der französischen Romantik, die, wenn man der Einteilung Yons folgen möchte, mit Lamartines *Méditations poétiques* (1820) den Beginn ihrer zweiten Phase erreichte.

Der Zusammenbruch des Ersten Kaiserreichs bedeutete „das katastrophale Scheitern eines Sendungsbewusstseins, das in bittere Resignation umschlug“,⁹⁹ daher war eine Neuorientierung nötig, die sich literarisch in der romantischen Bewegung, vor allem in der Gattung des Romans, niederschlug. Autoren wie Scott, Schiller, Byron und vor allem Shakespeare fanden unter den Autoren der französischen Romantik Bewunderer und Nachahmer.

Die Spaltung der Romantiker in Royalisten und Liberale und deren Entwicklung kann hier nicht weiter verfolgt werden. Nachdem sich beide Strömungen im 'Cénacle' wiedervereinigt hatten, erschien 1827 Victor Hugos berühmtes Manifest der romantischen Schule, *La Préface de Cromwell*.

Einen Meilenstein in der Erneuerung des Theaters hatte schon zwei Jahre vor Hugos Manifest Prosper Mérimées *Théâtre de Clara Gazul* (1825) dargestellt, in dem zahlreiche ästhetische Kriterien der neuen romantischen Bewegung bereits Anwendung fanden: Verfremdung durch Situierung der Handlung in entlegenen Epochen und weit entfernten geographischen Bereichen, Ausleben starker Gefühle, liberalistische und karikierende Züge in der Charakterisierung von Personen und deren Haltung gegenüber Gesellschaft und Kirche.

⁹⁸ Zit. in: Yon, *Histoire culturelle*, S. 41.

⁹⁹ Köhler, *Das 19. Jahrhundert*, I, S. 54.

Mit der Umsetzung von Hugos „harmonie des contraires“¹⁰⁰, der Verbindung von Sublimem und Grotteskem, wie sie der Autor in *Hernani* (1830) demonstrierte, gelang es der romantischen Bewegung, sich endgültig durchzusetzen. „La Bataille d'Hernani“ markiert denn auch für Yon den Beginn der dritten Phase der französischen Romantik. Ab 1843, mit dem Scheitern von Hugos *Burgraves*, ebte die romantische Bewegung auf der Theaterbühne ab.

Der sich in der Romantik Bahn brechende Drang nach Freiheit, neuen Inspirationsquellen, Kontakten mit fremden Völkern und Kulturen ist konstitutiv für die Entstehung des Exotismus, der zu einem ästhetischen Prinzip bzw. einer Mode in der Literatur und auch in den Libretti der *opéra-comique* wurde. Yon führt dazu aus:

Au dépaysement temporel que représente l'histoire répond un autre mode d'évasion très prisé des romantiques: l'exotisme. Au XVIII^e siècle, les relations entre l'Occident et l'Orient et l'Empire ottoman s'étaient améliorées [...]. Cette curiosité pour l'Orient (comprise comme entité géographique très vague) est renforcée par l'expédition d'Egypte de Bonaparte [...]. L'Orient est à la mode. Pour les romantiques, il représente la possibilité de sortir de sa propre culture et de mettre en pratique cette «quête d'un ailleurs» déjà évoquée.

Wegen des geographisch sehr vagen Begriffs 'Orient', den die Romantiker bevorzugten, kann man Yons Worte im Folgenden z. T. auch auf europäische Regionen beziehen:

Empruntant leurs sources d'inspiration aux littératures étrangères (des pays voisins mais aussi du monde arabo-musulman, voire l'Inde), les écrivains font du voyage en Orient – qu'il soit imaginaire ou vécu – une expérience indispensable. La confrontation avec d'autres cultures et la découverte de l'altérité renouvellent leur perception de la réalité, même si la vision de l'Orient développée à cette occasion peut être très stéréotypée [...].¹⁰¹

Besonders der Süden Spaniens galt wegen seiner maurischen Vergangenheit als orientalisches Land und wurde von zahlreichen Literaten jener Zeit bereist. Werke wie Chateaubriands *Les Aventures du dernier Abencérage* von 1826 und Théophile Gautiers *Voyage en Espagne* (1845) sind literarische Früchte solcher Reisen. Prosper Mérimée begab sich nach Spanien, um exakte und vertiefte Kenntnisse landestypischer Details zu erlangen. Sie sollten es ihm ermöglichen, Hugos Forderung nach Authentizität und

¹⁰⁰ Yon, *Histoire culturelle*, S. 46.

¹⁰¹ Ebd., S. 59-60. Ebenso erwähnt Yon Griechenland als Schwerpunkt romantischen Interesses, besonders den hellenischen Freiheitskampf gegen die Türken; Byrons Tod in der Schlacht von Missolonghi (1824) habe die philhellenische Bewegung entscheidend befördert.

Detailtreue gerecht zu werden. Mit der Suche nach dem Charakteristischen, dem Typischen, dem Echten und Wahren weist die Romantik bereits auf den Realismus voraus.

5.2 La *Préface de Cromwell*

Die Romantik als Ausdruck eines neuen Zeit- und Lebensgefühls zog neue ästhetische Maßstäbe und Prinzipien nach sich, die sich im Laufe der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts immer deutlicher herausbildeten und in Victor Hugos *Préface de Cromwell* (1827)¹⁰² eine maßgebliche Festlegung erfuhren.

Hugos Bedeutung für die Romantik und für das ganze 19. Jahrhundert kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Victor Klemperer urteilt:

[...] alle französische literarische Entwicklung im 19. Jahrhundert steht unter dem Zeichen der Romantik. [...] Trägergestalt der französischen Romantik kann niemand anders sein als Victor Hugo.¹⁰³

Im Gegensatz zur deutschen Literatur habe bei den Franzosen, als die romantische Bewegung begann, „eine ungleich durchgebildete, festere, allgemeiner bis ins einzelne verpflichtende Form und Regelmäßigkeit der Literatur als bei den Deutschen bestanden.“ Klemperer fährt fort:

Boileau war 1800 noch genauso bindend wie 125 Jahre zuvor. Der Kampf gegen die Form in der Literatur mußte also französischen Freiheitssuchern sehr viel mehr im Vordergrund stehen als deutschen.¹⁰⁴

Im ausführlichen Vorwort zu seinem Drama *Cromwell* nahm Hugo diesen Kampf auf. Aus den vielfältigen Themen, die der Dichter in dieser *Préface* anspricht, sollen hier zwei herausgegriffen werden, die für das Drama bzw. für das Libretto besonders relevant sind und gleichzeitig das Innovative der neuen Ästhetik im Vergleich zur Klassik verdeutlichen: die *couleur locale* und die Dramentheorie.

¹⁰² Laut Klemperer ist die *Préface* „nichts als eine Zusammentragung und Zusammenfassung vorhandenen Gutes“, sie stelle „Gedanken [heraus], die bereits in Frankreich selbst laut geworden sind.“ (*Geschichte der französischen Literatur*, S. 81).

¹⁰³ Ebd., S. 73.

¹⁰⁴ Ebd., S. 69.

5.2.1 Die *couleur locale*¹⁰⁵

Im Gegensatz zur Klassik, die nach dem Idealen, der absoluten und universellen Schönheit suchte, definiert Hugo folgendes Ziel der Kunst:

[..] le but multiple de l'art [...] est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes [...]. Si le poète doit choisir dans les choses [...], ce n'est pas le beau, mais le caractéristique. Non qu'il convienne de faire, comme on dit aujourd'hui, de la couleur locale, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà [*sic*] et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre [...].¹⁰⁶

Vorbilder für diese neue Thematik in der Literatur seien nicht in der Antike zu suchen, sondern in der Natur. Ganz im Sinne des neuen Freiheits- und Individualitätsgefühls bricht Hugo mit den klassischen Regeln der Poetik:

Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. [...] Il n'y a ni règles, ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature.¹⁰⁷

In der *Préface de Cromwell* definiert Hugo literarästhetische Prinzipien, die sich bereits zuvor gleichzeitig mit dem kulturellen und politischen Wandel angebahnt hatten. Arnold Hauser sieht bereits in Diderot einen Wegbereiter dieser neuen Ästhetik:

Diderot legt bereits die wichtigsten Grundsätze der naturalistischen¹⁰⁸ Theorie des Dramas nieder. Und zwar fordert er [...] die Exaktheit der Milieuschilderung und die Naturtreue der Szenerien. [...] Das Milieu hört auf, bloß Hintergrund und Rahmen zu sein, und gewinnt einen aktiven Anteil an der Gestaltung des menschlichen Schicksals.¹⁰⁹

Wie Diderot mit seiner Forderung nach der „recherche du caractère“ gehörte auch Chateaubriand zu den Wegbereitern der *couleur locale*. Nachdem Hovenkamp bereits für das 18. Jahrhundert „[un] engouement grandissant pour les pays exotiques [...] et

¹⁰⁵ Der Begriff *couleur locale* wurde in Hugos Manifest als Teil der romantischen Ästhetik etabliert, das Phänomen und die Begrifflichkeit waren aber schon im 18. Jahrhundert bekannt: "Tinti locali" oder "couleur locale" existierte bereits als Terminus technicus in der Malerei, bevor er etwa ab 1811 als literarischer Terminus belegt ist. Jan W. Hovenkamp, *Mérimée et la couleur locale*, S. 2, nennt frühe Belegstellen für diesen Begriff, z.B. im *Dictionnaire de l'Académie* (1802), bei Creuzé de Lesser, *Romances du Cid* (1814), Guilbert de Pixérécourt, *Préface de Charles le Téméraire* (1814), Chateaubriand, *L'Itinéraire de Paris à Jerusalem* (1815).

¹⁰⁶ Victor Hugo, *La Préface de Cromwell*, S. 437.

¹⁰⁷ Ebd., S. 434.

¹⁰⁸ Dieses Adjektiv wird hier als Gegenbegriff zu 'artifizuell' und 'unrealistisch' verwendet.

¹⁰⁹ Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, S. 605.

une entente plus profond et plus large de l'histoire" fest gestellt hatte, führt er zu Chateaubriand aus:

Nous avons assisté au XVIII^e siècle [...] à une recherche plus consciente [...] d'une couleur locale pittoresque et extérieure. Mais c'est avec Chateaubriand, qui a profité de cette évolution du goût pour le pittoresque historique et exotique, que la couleur locale entre tout à fait dans la littérature, comme un élément recherché pour lui-même, pour devenir, avec les Romantiques, un des dogmes de la nouvelle esthétique littéraire.¹¹⁰

Für Hugo ging es dann in der Kunst nicht mehr um die Konstruktion eines idealen Kosmos, sondern um die wahrheitsgemäße und detailgetreue Rekonstruktion der Realität einer Epoche:

[...] le drame est un miroir où se réfléchit la nature [...]. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui [...] ramasse et condense les rayons colorants [...].
L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères [...]. [L'art] comble leurs lacunes [i.e. les lacunes des annalistes] par des imaginations qui aient la couleur du temps.¹¹¹

Der Dichter, dessen Inspirationsquelle die Natur mit ihrer intrinsischen Wahrheit ist,¹¹² zeichnet Handlungsweisen und Seelenzustände, Inneres und Äußeres nach, platziert den Helden in einer bestimmten historischen Epoche und an einem typischen Ort, wo er sich als Individuum mit seinen spezifischen, individuellen Konflikten im jeweils angezeigten örtlichen und zeitlichen Rahmen präsentiert. Es geht Hugo weder um die „réalité absolue“¹¹³ noch um eine oberflächliche Patina, sondern um die Nachschöpfung einer realistisch-echten, natürlichen, unverwechselbaren Originalität, deren Charakteristika sich in allen Aspekten und Facetten des dramatischen Kunstwerks zeigen soll, wie der Lebenssaft eines Baumes, der bis in jede Blattspitze eindringt („comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre“¹¹⁴). Dieses Idealbild einer romantischen *couleur locale*, die alle Aspekte einer Dramenkomposition erfasst und historische wie örtliche Gegebenheiten, Charakterentwicklung wie Handlungsweisen in

¹¹⁰ Ebd., S. 55.

¹¹¹ Hugo, *Préface*, S. 436-437.

¹¹² Ebd., S. 434: „Le poète ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature.“

¹¹³ Ebd., S. 435.

¹¹⁴ Ebd., S. 437.

ein zeit- und ortstypisch adäquates Gesamtkonzept einreicht, wurde indes in der literarischen Umsetzung fast nie erreicht.¹¹⁵

Für die Romantik ist die *couleur locale extérieure*, das Pittoreske und Exotische, prioritär. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sollten sich die Autoren um mehr Realismus und Detailgenauigkeit beim Lokalkolorit bemühen, um eine authentischere Verzahnung zwischen den inneren Vorgängen des Plots und den räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten zu erreichen.¹¹⁶

In Bezug auf die *opéra-comique* wäre im Idealfall noch die Einpassung einer lokaltypischen Musik zu erwarten, eine Forderung, die zumindest partiell realisiert wurde und die in *Carmen* ihre wohl glücklichste Lösung gefunden hat.

5.2.2 Victor Hugos Dramentheorie

„L'art donne des ailes et non des béquilles.“¹¹⁷ Mit dieser Feststellung Hugos ist der Drang nach Freiheit in der Kunst umrissen: Freiheit von den Fesseln einer Regelmäßigkeit; Freiheit von den Einheiten von Ort und Zeit und der strengen Trennung der Gattungen Tragödie und Komödie. Eine Verpflichtung zur Einhaltung dieser Regeln beschneide die Flügel der künstlerischen Inspiration und schöpferischen Erfindungskraft und mache die Imitation der Natur und der Lebenswirklichkeit unmöglich, denn das Leben sei eine bunte Mischung von Tragischem und Sublimem. Schon Voltaire – so erinnert Hugo – habe sich eingesetzt für „la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes, des règles“, und ergänzt: „Le dogmatisme, dans les arts, est ce qu'il fuit avant tout.“¹¹⁸

Für Klemperer ist der romantische Schöpfungsprozess bei Hugo ein „Streben nach Buntheit, Fülle und Wildheit, nach dem Shakespeareschen Aktionsradius, nach dem Recht zum Charakteristischen, auch wenn es das Gemeine und Häßliche ist.“ Die Vorrede zu *Cromwell* sei die „Grundlehre von der künstlerischen Freiheit des Genies.“¹¹⁹

¹¹⁵ Im Rahmen der hier untersuchten Werke lässt sich allenfalls bei *Carmen* von einer gewissen Perfektion in diesem Sinne sprechen.

¹¹⁶ Unter diesem Aspekt ist Paul de Kocks *Muletier* von 1823 ein richtungsweisendes Werk, da es hispanistische Thematik, hispanistische Umgebung und Bräuche des Ortes in harmonischer Weise verbindet (s. u.).

¹¹⁷ Hugo, *Préface*, S. 433.

¹¹⁸ Ebd., S. 444.

¹¹⁹ Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur*, S. 82.

Mit dieser Shakespeareschen Mischung der Genres wurde nicht nur eine Orientierung an der Realität des Lebens, sondern auch die Einführung der Kategorie des Grotesken möglich, die als Inspirationsquelle neue Horizonte eröffnete und sich als außerordentlich fruchtbar und universal anwendbar erwies: „le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art.“¹²⁰ An anderer Stelle sagt Hugo:

Shakespeare, c'est le Drame; et le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame et le caractère propre [...] de la littérature actuelle. [...] le drame, unissant les qualités les plus opposées, peut être tout à la fois plein de profondeur et plein de relief, philosophique et pittoresque.¹²¹

Hugos Ausführungen zum Drama gipfeln in der Feststellung:

[...] la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires.¹²²

Die Freiheit des dichterischen Schaffensprozesses duldet keine Einschränkungen örtlicher oder zeitlicher Art, wie Hugo mehrfach betont. Der dichterische Genius kann sich nur dann frei entfalten, wenn die Einheiten von Ort und Zeit ihn nicht in einen Käfig sperren: „croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage [...] c'est mutiler hommes et choses. [...] bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette.“¹²³ Das romantische Drama kann frei Ort und Zeit durchschreiten, in historisch fernen Epochen und an exotischen Schauplätzen spielen und innerhalb der Dramenhandlung wieder in vertraute Gegenden zurückkehren – eine Möglichkeit, von der Autoren und Librettisten in der Folge Hugos häufig Gebrauch machen sollten.¹²⁴

Die *Imitatio*, die dichterische Kunst der Nachahmung der Natur, zieht aber gleichzeitig die Konsequenz nach sich, dass die dritte der drei Einheiten, die Einheit der Handlung, unbedingt einzuhalten ist, um die logische Kohärenz zu wahren. Hugo schreibt dazu:

¹²⁰ Hugo, *Préface*, S. 419.

¹²¹ Ebd., S. 422. Die letzten Konsequenzen daraus zieht die Offenbachiade, die durch die Koexistenz parodistischer und idyllischer Aspekte gekennzeichnet ist.

¹²² Ebd., S. 425.

¹²³ Ebd., S. 429.

¹²⁴ So kann z.B. M. de la Palisse seinen französischen Garten pflegen, in Sevilla als diplomatischer Vertreter des französischen Hofes mit den spanischen Behörden den Streit um die schwierige Frage schlichten, ob der Hummer dem Jagdrecht oder dem Fischereirecht unterliegt, und anschließend in seine Idylle zurückkehren (s.u.).

[...] l'existence de la troisième unité, l'unité d'action, [est] la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait: l'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles.¹²⁵

Sich an der Natur zu orientieren und authentisch in der Dramenhandlung zu sein, kann auch bedeuten, die Sprache des Protagonisten regional einzufärben oder den Sprachschatz der soziologischen Schicht zu verwenden, aus der der Protagonist stammt. Aber hier gelte es – so Hugo – Maß zu halten, „[parce que] la vérité de l'art ne saurait jamais être [...] la vérité absolue.“¹²⁶ Hugo erläutert diese Aussage mit dem Beispiel des Cid, der nicht unbedingt in Alexandrinern sprechen sollte – dies entspräche nicht der Natur – und sich schon gar nicht vor einem französischen Theaterpublikum auf Spanisch äußern solle, so weit dürfe die Realitätstreue nicht gehen.¹²⁷ Gebundene Sprache oder Prosa – dies ist laut Hugo kein Qualitätsmerkmal, sondern nur eine Frage der Form. Auch in der Suche nach der richtigen Sprache der Protagonisten zeige sich Treue zum typischen Detail, je nach Situation sei das sprachliche Register zu verändern:

Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui. [...] Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées [...].¹²⁸

So kann ein dramatisches Kunstwerk – in besonderer Weise auch ein musikdramatisches – Vers und Prosa, Landestypisches in der Sprache und im Gesang enthalten sowie eine bunte Mischung von Schauplätzen und schillernden Charakteren aus allen Bevölkerungsschichten präsentieren, die jeweils in der ihnen gemäßen Sprache sprechen.¹²⁹

Hugos harsche und deutliche Kritik an den klassischen Regeln rief den Protest konservativer Kreise hervor: Hugo war sich bewusst, dass er mit seinen Innovationen den Widerstand seiner Zeitgenossen erregen würde. Seine Thesen, so sagt er, „paraîtront aux 'disciples de la Harpe' [i.e. die konservativen Kritiker, d.V.] bien effrontées et bien étranges.“¹³⁰ Die Zurückhaltung bei der Akzeptanz gegenüber allem

¹²⁵ Hugo, *Préface*, S. 430.

¹²⁶ Ebd., S. 435.

¹²⁷ Ebd., S. 436.

¹²⁸ Ebd., S. 442.

¹²⁹ Hugo, *Préface*, S. 444ff., erläutert diese Mischung aus Groteskem und Sublimen, aus Heldentum und menschlich Verwerflichem an Hand der Vielschichtigkeit des Charakters eines Oliver Cromwell, dessen wahre Persönlichkeit er, Hugo, erst durch das Studium alter Chroniken entdeckt habe.

¹³⁰ Ebd., S. 450.

Neuen sei indes verständlich, die Last der Tradition mache sich in der Literatur ebenso bemerkbar wie in der Politik:

Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore de tout point sur le nouveau. Il l'opprime notamment dans la critique.¹³¹

Ein kluger Kritiker, so fährt Hugo fort, besitze einen untrüglichen Instinkt, der ihn vor Fehlurteilen bewahre, „le goût“. Der gute Geschmack befähige ihn, die Qualitäten sowohl der klassischen wie der neuen romantischen Literatur zu schätzen:

On comprendra bientôt généralement que les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et de l'art, mais d'après les principes immuables de cet art [...]. On quittera, et c'est M. de Chateaubriand qui parle ici, la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés.¹³²

Nach der „Bataille d'*Hernani*“ (1830) gewannen Hugos Innovationen bekanntlich immer mehr an Boden. Sie sollten die Dramenproduktion seiner eigenen Generation und noch die Schöpfungen der zweiten Jahrhunderthälfte entscheidend beeinflussen. Dies konnte deswegen gelingen, weil Hugo in seinem Manifest schon vorhandene Strömungen bündelte, die durch den allgemeinen Zeitgeist bereits veränderte Ästhetik deutlich erfasste¹³³ und sie in ein Manifest kleidete, das ohne apodiktische Formulierungen auskam.

5.3 Das Spanienbild in Frankreich: Informationsquellen und Klischees zu Beginn der Romantik

Zur Entwicklung der romantischen Vorliebe für Spanien und zur Herausbildung des hispanischen¹³⁴ Exotismus haben zahlreiche Informationsquellen beigetragen, die –

¹³¹Ebd., S. 451.

¹³²Ebd., S. 452.

¹³³ Beispiele für die Vorwegnahme einiger Prinzipien des Hugoschen Manifests wurden bereits verschiedentlich genannt. Wie sehr die neuen Prinzipien bereits dem Zeitgeist entsprachen, zeigt ein besonders eindrucksvolles Beispiel, das Patrick Berthier in seinem Vorwort zu Mérimées *Théâtre de Clara Gazul* erwähnt. Der Forscher betrachtet Népomucène Lemercier als einen historisch bedeutsamen Erneuerer dramaturgischer Stoffe und führt im Zusammenhang mit dessen Komödie *Pinto* (1799) aus: „[...] ce récit de la révolution portugaise de 1640 présente aux yeux de la jeune école le mérite d'un sujet historique récent, traité en prose à l'aide d'une documentation relativement rigoureuse.“; vgl. Patrick Berthier, "Préface" in: Prosper Mérimée, *Le théâtre de Clara Gazul*, hg. v. P. Berthier, Paris 1985, S. 7-23, hier S. 14-15.

¹³⁴ Die Begriffe 'hispanisch' und 'hispanistisch' werden – wie in den meisten Quellen zu diesem Thema – synonym gebraucht.

neben den bereits erwähnten literarischen Werken – das Spanienbild der Franzosen entscheidend geprägt haben.¹³⁵

An erster Stelle sind hier die Napoleonischen Kriege zu nennen, die das ohnehin widersprüchliche Spanienbild¹³⁶ der Franzosen negativ beeinflussten. Napoleons Zensur war darum bemüht, die Darstellung der französischen Kriegshandlungen möglichst positiv herauszustellen, während die vermeintlichen Grausamkeiten der spanischen Guerilla-Truppen in ein drastisch negatives Licht gerückt wurden. Die Wirklichkeit scheint aber das genaue Gegenteil zu bezeugen, wie aus dem folgenden Bericht hervorgeht:

[...] malgré la propagande impériale, la résistance du peuple espagnol força les Français, généraux en tête, à l'admiration: le maréchal Lannes écrivait à Napoléon: «Guerre qui fait horreur [...], guerre antihumaine, antiraisnable, car pour y conquérir une couronne, il faut d'abord tuer une nation.»¹³⁷

Als Folge der Napoleonischen Kriege erreichte eine Flut von Emigranten französischen Boden, darunter auch systemkritische Künstler wie der Musiker Manuel García¹³⁸ und der Maler Francisco Goya.¹³⁹

Schreckensbilder des Krieges verbreiteten auch anonyme Kriegsberichte wie die *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808-1814* (1828) oder *Mes réminiscences de l'Espagne* (1823), dessen Autor sich *Le Petit Diable Boiteux de la Vieille Castille*¹⁴⁰ nannte. George Borrow's Werk *La Bible en Espagne*, widmet sich den Abenteuern des Karlisten-Krieges, der nach dem Tod Ferdinands VII. im Jahre 1833 ausbrach.

Schon 1812 erschien die französische Übersetzung des Werks eines Göttinger Professors, Friedrich Bouterwek, *Geschichte der spanischen Literatur und Beredsamkeit* (1804) das – ähnlich wie die bereits erwähnte Literaturgeschichte von

¹³⁵ In den vorausgehenden Jahrhunderten hatte sich u.a. auf der Basis des *Romancero*, des pikaresken Romans (vgl. *Lazarillo de Tormes*) und mit Hilfe der Leitfigur des 18. Jahrhunderts, Beaumarchais' Figaro, ein Spanienbild herausgeprägt, das einerseits von Abenteuerlust und Heldentaten, andererseits von Grausamkeit, Rückständigkeit und Aberglauben (vgl. die sog. *Leyenda negra*) geprägt war.

¹³⁶ Vgl. Leon-François Hoffmann, *Romantique Espagne*, Paris 1961, S. 15: „[...] l'image de l'Espagne en France au début du XIX^e siècle était contradictoire: d'un côté, mépris pour le pays déchu, tombé dans la stagnation; de l'autre, émerveillement devant le mythe d'un passé héroïque et d'une vie quotidienne pittoresque.“

¹³⁷ Henri Bedarida, "Le romantisme et l'Espagne", in: *Revue de l'Université de Lyon* 4 (1931), S. 191-213, hier S. 198, zit. in: Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 17-18.

¹³⁸ Bekanntlich waren die drei Kinder dieses Musikers Opernsänger; eine seiner Töchter war die Sopranistin La Malibran.

¹³⁹ Vgl. Goyas Kupferstiche, die grausame Szenen aus diesem Krieg darstellen.

¹⁴⁰ Der Titel zeigt Anklänge an *Le Diable Boiteux* von Le Sage (1707) und dessen Vorbild, *El diablo cojuelo*, von Vélez de Guevara (1641).

A.W. Schlegel – das romantische und kreative Potential des spanischen Genies herausstellte.¹⁴¹

Aus der Liste der Werke, die meinungsbildend für das kollektive französische Empfinden bezüglich Spaniens waren, können hier nur einige beispielhaft erwähnt werden. Obwohl es wissenschaftlich schwer zu belegen ist, steht fest, dass solche Werke einen großen Einfluss auf das öffentliche Bewusstsein nahmen; dies wird besonders deutlich an der Ansammlung von Klischees und Vorurteilen¹⁴² in Bérauds *Le Siège de Saragosse* (1828), einem Werk, das zu seiner Zeit sehr populär war. Zur Verbreitung solch klischeebehafteter Werke trugen der neu aufkommende 'roman-feuilleton' und die Entstehung der aktuellen Tagespresse ihr Scherflein bei.

Eine weitere Folge der kriegerischen Auseinandersetzungen auf der Iberischen Halbinsel, zu denen neben den Napoleonischen Kriegen auch die Expedition des Duc d'Angoulême von 1823 zählte, war die Flucht vieler Gegner des spanischen Regimes nach Paris. Dort angekommen, versuchten etliche von ihnen, das in Frankreich gängige Spanienbild zu korrigieren:

[Les réfugiés espagnols] s'efforçaient de se faire les interprètes de leur pays [...] en essayant de combattre les préjugés. Ils évoquèrent, en somme, pour les Français une image de l'Espagne propre à attirer respect.¹⁴³

So kehrte sich mit dem Fortgang des 19. Jahrhunderts die Wahrnehmung Spaniens ins Positive um, was sich an zahlreichen literarischen Werken, an der Unterstützung der Pariser Theater für spanische Tanz- und Musikgruppen und am Interesse der französischen Romantik für das zum 'paradis terrestre' verklärte Nachbarland ablesen lässt. Auch das Musiktheater, das allein in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr als dreihundert 'hispanistische' Stücke hervorbrachte, trug dazu bei, ein positives Spanienbild zu etablieren. Hoffmann beschreibt den Wandel im öffentlichen Bewusstsein mit folgenden Worten:

L'évolution que la littérature a fait subir à l'image de l'Espagne au cours du XIX^e siècle consiste donc surtout en une concrétisation. Les Français avaient accordé aux Espagnols au temps passé, aux Maures, aux chevaliers, aux conquistadors

¹⁴¹ Bouterwek nannte zahlreiche Werke, deren Einfluss auf literarästhetische Strömungen in Europa maßgeblich war, u.a. das Rolandslied, den *Cid* und die Dramenliteratur des *Siglo de Oro*. Er äußerte insbesondere Bewunderung für das 'genre mixte', für das er z.B. Cervantes' *Don Quijote* hielt, für die Schelmenromane und besonders für die Dramen eines Lope de Vega. Weitere Details bei Ernest Martinenche, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris 1922, S. 45-46.

¹⁴² Die Einzelanalyse im zweiten Teil dieser Untersuchung geht ausführlich auf die in der Volksmeinung vorhandenen Klischeevorstellungen ein.

¹⁴³ Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 33.

[...], à Don Juan, au Cid, des qualités admirables. [...] L'époque romantique [...] verra les guerilleros, les libéraux, les toréadors comme des descendants de ceux qu'elle admirait [...]. Les Français traverseront les Pyrénées sûrs de retrouver en Espagne cet éclat dont l'Histoire les avait éblouis.¹⁴⁴

Die Reisen zahlreicher romantischer Autoren nach Spanien waren Abenteuer und Pilgerfahrt zugleich. Sie dienten dem romantischen Genie als Inspiration zu literarischen Werken aller Gattungen, besonders auch, wie bereits erwähnt, im Bereich des Musiktheaters. Detailtreue darf man, trotz der zahlreichen Augen- und Ohrenzeugen, bei Librettisten und Komponisten nicht erwarten, denn es geht bei der *opéra-comique* um ein „divertissement à la mode“, nicht um die Präsentation einer authentischen Dokumentation des Nachbarlandes. Über den Authentizitätsgehalt einzelner Werke werden die Analysen im zweiten Teil dieser Untersuchung Aufschluss geben. Insgesamt wird man Robert Pourvoyeur zustimmen dürfen, wenn er generell über musikalische Bühnenwerke sagt:

[...] des centaines d'autres [partitions] [...] témoignent du plaisir intense qu'éprouvent les musiciens français [du XIX^e siècle] à écrire de la musique espagnole à la sauce française. On sait que cet enthousiasme va se prolonger pendant tout le siècle et se poursuivre au XX^e, de façon beaucoup plus authentique d'ailleurs.¹⁴⁵

5.4 Der Exotismus als ästhetisches Prinzip des 19. Jahrhunderts

Der Exotismus ist keine Erfindung der Romantik; wohl aber haben sich die Vorstellungen dessen, was unter diesem Begriff zu verstehen sei, im Laufe der Jahrhunderte gewandelt. Es handelt sich um einen Sammelbegriff, hinter dem sich eine Vielzahl von Strömungen und Phänomenen verbirgt, die im Bereich der Literatur, der Malerei und der Musik anzusiedeln sind, ein Faktum, das es in diesem Rahmen unmöglich macht, das Phänomen in seiner Gesamtheit darzustellen. Hier erfolgt eine Schwerpunktsetzung auf die für die *opéra-comique* des 19. Jahrhunderts relevanten Informationen, wenn auch zum besseren Verständnis ein kurzer Rückblick auf frühere Jahrhunderte erforderlich ist.

Der Begriff 'exotisch' bezeichnete zunächst alles Fremdartige, vor allem Außereuropäisches, und wurde erst im 19. Jahrhundert zu einer ästhetischen Kategorie,

¹⁴⁴ Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 48.

¹⁴⁵ Robert Pourvoyeur, "De l'exotisme chez Offenbach," in: *L'Avant-scène Opéra* 66 (1984), S. 91-94, hier S. 93.

die in allen literarischen Formen, in der Bühnendekoration und in der Musik Verwendung fand. Somit können die aus anderen Kulturkreisen aufgenommenen Fremdelemente unterschiedlichste Ausprägungen aufweisen.

Ein kurzer Rückblick auf die frühen Formen des Exotismus in Literatur und Musik soll die Genese des Phänomens beleuchten, um den kulturellen Wandel und die durch die Romantik herbeigeführte neue Ästhetik der exotischen *couleur locale* nachvollziehen zu können.

5.4.1 Der Exotismus im 17. und 18. Jahrhundert

Obwohl die Wurzeln des Exotismus und die damit verbundene Integration von Fremdelementen in die eigene Kultur im Bereich der Musik bis ins 9. Jahrhundert zurückreichen,¹⁴⁶ gilt Molières *Le Bourgeois Gentilhomme* mit der Vertonung von Jean Baptiste Lully als „eigentliche Initialzündung des Exotismus“.¹⁴⁷ Dort verbanden sich Bühnendekor, Sprache und Musik in einer für die weitere Entwicklung des Exotismus in musikdramatischen Werken zukunftsweisenden Richtung.

Im 17. und besonders im 18. Jahrhundert bedeutete Exotismus fast immer die Aufnahme von Fremdelementen aus dem Orient, wobei die Empfindung von Fremdartigkeit als neuartiger Sinnenreiz weder von der Anzahl der exotischen Elemente noch von deren Authentizität abhing. Die „turqueries“ in der *comédie-ballet* von Molière / Lully trafen genau den Geschmack einer Zeit, die nach märchenhaft-prunkvollen Stoffen mit entsprechender Ausstattung verlangte. Voraussetzung für die positive Rezeption dieser orientalischen Elemente war ein kulturpolitisches Klima, das im ausgehenden 17. Jahrhundert „eng an die wirtschaftlichen und politischen Expansionskräfte Frankreichs gebunden [war]. Der Auftrag, die terra incognita zu erforschen, war in erster Linie politisch motiviert. [...] Der Orientalismus respektive der Exotismus stand somit deutlich im Bann absolutistischen Denkens.“¹⁴⁸

Nicht Literaten und Musiker, sondern Gesandte aus Wirtschaft und Diplomatie gehörten zu den Wegbereitern der Orientmode in Frankreich. Die Übernahme von

¹⁴⁶ Vgl. Thomas Betzwieser / Michael Stegemann, "Exotismus", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. (Neuausgabe), hg. v. Ludwig Finscher, Stuttgart / Kassel 2007, Sachteil, Bd. 3, S. 226-243, hier S. 228.

¹⁴⁷ Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 18.

¹⁴⁸ Betzwieser, *Türkenoper*, S. 359.

Fremdelementen orientalischer Herkunft führte zu einem 'Phantasie-Exotismus',¹⁴⁹ der im musikalischen Bereich darin bestand, „orientalische Melodiefragmente in die abendländische Musik [zu integrieren].“¹⁵⁰ Im stoffgeschichtlichen Bereich ist mit *Les Indes galantes* (1735)¹⁵¹ eine Erweiterung des Themenkreises verbunden, denn diese *opéra-ballet* bietet vier unterschiedliche Schauplätze: die Türkei, Peru, Persien und Amerika. Eine musikalisch-authentische Ausgestaltung dieser exotischen Topoi fehlt jedoch.¹⁵²

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde mit Gluck und Salieri ein vordergründig türkisches Flair in die sogenannte 'Türkenoper' und (u. a. von Mozart) in die Instrumentalmusik eingebracht, und zwar durch die Berücksichtigung von Triangel, Becken und großer Trommel in der Instrumentation. Einzelne Nummern oder Instrumentalsätze erhielten Bezeichnungen wie „Janitscharenmarsch“ oder den Zusatz „alla turca“. Diese Ausprägung 'exotischer' Musik zeigte sich zunächst und vor allem in Wien; in Frankreich fand sie erst unter Napoleon Eingang, vor allem in die Militärmusik.

Der Librettist und Theaterleiter Favart kommentierte diesen oberflächlichen Exotismus 1816 mit den Worten:

Il ne suffit pas de mettre des timbales dans une ouverture pour lui donner une couleur turque: c'est dans l'originalité de la mélodie qu'existe la couleur locale.¹⁵³

Die Begegnung mit orientalischer Musik stand unter der mehr oder weniger deutlich artikulierten Prämisse der Überlegenheit der okzidentalen Musik. In gesellschaftspolitischer Hinsicht fand – ausgelöst durch Montesquieus *Lettres persanes* – ein Reflexionsprozess über den Zustand der eigenen Gesellschaft vor dem Hintergrund der kontrastiven Orientfolie statt.

Gelegentlich wird die französische Gesellschaft als Vorbild dargestellt (wie es später in der *opéra-comique* häufig der Fall sein wird), eine große Anzahl der Stücke präsentiert jedoch den 'edlen Wilden' und kritisiert die europäische / französische Dekadenz der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Betzwieser führt dazu aus:

¹⁴⁹ Betzwieser, "Exotismus", S. 230.

¹⁵⁰ Betzwieser, *Türkenoper*, S. 360.

¹⁵¹ Libretto: Louis Fuzelier; Musik: Jean Philippe Rameau.

¹⁵² Betzwieser weist darauf hin, dass sich unter diesen vier verschiedenen Masken auch Kritik am politischen Tagesgeschehen verbirgt, wie ein anonymes Artikel im *Mercure de France* anmerkt. Der Forscher nennt *Les Indes galantes* ein „exotisch-politisches Vexierspiel“. Vgl. Betzwieser, *Türkenoper*, S. 364.

¹⁵³ Charles-Simon Favart, *Journal des Débats*, 24.1.1816, zit. ebd., S. 361.

[...] die Mehrzahl der exotischen Stücke lässt einen dezidiert gesellschaftspolitischen Ansatz erkennen. Ihre selbstbestimmte Aufgabe war es, eine „correction des mœurs“ herbeizuführen. Der Kunstgriff, fremde Völker zu Kronzeugen gegen eurozentrische Überheblichkeit und damit gegen höfisch-absolutistische Denkformen zu machen, bestimmte weitgehend das orientalische Genre.¹⁵⁴

Die Persiflage auf den europäischen Überlegenheitswahn sollte z.B. in *La Périchole* wieder aufgenommen werden (s. u.).

Der Exotismus des 18. Jahrhunderts leistete somit einen Beitrag zur Auseinandersetzung Frankreichs mit seinen gesellschaftlichen und kulturellen Wertvorstellungen. Roger Mercier stellt dazu fest:

La peinture de l'"autre" n'est donc pas une manifestation d'intérêt envers cet autre, mais plutôt l'aboutissement de l'intérêt pour soi-même, de la quête de sa propre identité.¹⁵⁵

Ein weiteres Beispiel für die Funktion des Exotismus als moralisches Korrektiv¹⁵⁶ findet sich in einem damals sehr bekanntem Werk Marmontels, *Les Incas* (1777), das zur Inspirationsquelle für zahlreiche Singspiele, Opern, Gedichte und Erzählungen (u. a. für Werke von Goethe und Kotzebue) wurde. Gustav Siebenmann erinnert daran, dass das hier „idealisierte Indianermädchen zu wenig mehr als dem Umkehrbild einer von der Zivilisation verdorbenen Europäerin [geriet]: das Mädchen, wie es sein sollte.“¹⁵⁷ Jahrzehntlang war diese moralische Lektion ebenso einprägsam wie Seumes zum Topos gewordener 'edler Wilder'.

Eine weitere Funktion des Exotismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die der politischen Propaganda. Schon Ludwig XIV. hatte von Lully verlangt, in seiner oben erwähnten *comédie-ballet* eine Verspottung des türkischen Gesandten, der ihn verärgert hatte, verdeckt zu thematisieren. Ähnlich politisch motivierte Beispiele des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind *Guillaume Tell (drame musical* von Sedaine / Grétry, 1791), das den rebellischen Geist des Schweizer Volkes und seines Protagonisten hervorhebt, sowie Spontinis *Fernand Cortez* (1809), ein Werk, das Napoleon I. angeregt hatte und in dem die Grausamkeiten der spanischen Eroberer in

¹⁵⁴ Betzwieser, ebd., S. 362. Zum Topos des edlen Huronen vgl. auch Joh. G. Seume, *Der Wilde*, in: *Gedichte*, Teil I, Köln o.J [1801], S. 104-110: „[...] der noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte, [...] ohne schlaue Redekünste, [...] der gute, wack're Wilde“, der in der letzten Strophe zu dem Schluss kommt: „Seht, ihr fremden klugen weißen Leute, seht, wir Wilden sind doch bess're Menschen.“

¹⁵⁵ Roger Mercier, "Fonction de l'exotisme dans l'opéra français du XVIII^e siècle", in: *Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence*, 1982, S. 39-63, hier S. 58.

¹⁵⁶ „La correction des mœurs“, ganz im Sinne des oben erwähnten Gedichts von J. G. Seume.

¹⁵⁷ Gustav Siebenmann, "Spiegelungen", in: *Schweizer Monatshefte* (1992), S. 1001-1014, hier S. 1004.

Mexiko dargestellt werden sollten, um die vom Kaiser initiierten militärischen Operationen in Spanien zu rechtfertigen. Dasselbe Thema war schon vom Preußenkönig Friedrich II. benutzt worden, als er 1755 das Libretto der Oper *Montezuma* als Präventivmaßnahme in der Phase der Vorbereitung des Siebenjährigen Krieges schrieb (die Musik stammt von Carl Heinrich Graun).¹⁵⁸

Die Wirkung solcher Auftragsarbeiten war nicht immer die gewünschte, verkehrte sich sogar manchmal ins Gegenteil: Weder erreichte Ludwig XIV. mit der Ridikülisierung des türkischen Gesandten eine Abkehr der Franzosen vom 'Türkismus', noch sympathisierten die liberal eingestellten Franzosen mit der napoleonischen Invasion in Spanien.¹⁵⁹

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Weiterentwicklung des Exotismus vor allem dadurch gekennzeichnet, dass einzelne exotische Versatzstücke, die zu Topoi geworden waren, die Erwartungen des Publikums nicht mehr befriedigen konnten:

[Dies hing] in immer stärkerem Maße mit einem Phänomen zusammen, das seit Victor Hugos *Préface de Cromwell* (1827) mit den Begriffen "couleur locale", "couleur du temps" etc. belegt wird, dessen Wurzeln gleichwohl im 18. Jahrhundert liegen. Die Einbindung des Exotischen [...] verlangte zusehends nach einem geschlossenen und stimmigen Ambiente des Fremden.¹⁶⁰

Vorläufer eines authentischeren Exotismus war bereits der Librettist der *Indes galantes*, Louis Fuzelier, dessen Vorwort zu diesem Werk von Mercier wie folgt zusammengefasst wird:

[...] il ne s'agit pas pour lui d'un exotisme de fantaisie, mais que, eu égard aux idées de son siècle, il s'applique à présenter une couleur locale exacte.¹⁶¹

Eine Generation später sinnierte Grétry in seinen *Mémoires, ou Essais sur la musique* darüber, wie er sich seinerseits eine authentische musikalische Umsetzung des Stoffes¹⁶² vorstellte:

Je cherchai à renforcer le coloris musical [...]. L'énergie révolutionnaire devait se faire entendre; mais à travers ce sentiment horrible, quelques traits champêtres

¹⁵⁸ Vgl. Betzwieser, *Türkenoper*, S. 365.

¹⁵⁹ Ein anders geartetes Beispiel für einen nicht beabsichtigten Nebeneffekt ist der Aufstand in Brüssel nach einer Aufführung der Oper *La Muette de Portici* (Scribe / Auber, 1830).

¹⁶⁰ Betzwieser, *Türkenoper*, S. 366.

¹⁶¹ Mercier, "Fonction de l'exotisme", S. 44.

¹⁶² Gemeint ist in diesem Zusammenhang das bereits erwähnte Stück *Guillaume Tell* (1791).

indiquant la candeur des habitants de la Suisse, s'y font partout entendre; ils semblent dire: "C'est pour conserver nos vertus que nous nous insurgons."¹⁶³

Betzwieser weist allerdings darauf hin, dass es bei dem hier angesprochenen 'coloris musical' „weniger auf Authentizität ankam, als auf ein imaginatives Surrogat von Authentischem.“¹⁶⁴

Zusammenfassend kann man über den frühen Exotismus des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich sagen, dass er im Wesentlichen orientorientiert war, dabei in der Darstellung der Alterität entweder die eigenen moralischen Qualitäten bestätigt finden oder – in Form von kontrastiv-unkritischer Beschreibung der fremden Kultur – Kritik an als dekadent bewerteten europäischen bzw. französischen Phänomenen und Entwicklungen üben wollte. Gelegentlich diente die exotische Einkleidung politischen Zwecken. Ihre Wegbereiter waren Politiker, Wirtschaftsexperten und Diplomaten, die in Ausübung ihres Amtes dem französischen Publikum neue Themenwelten erschlossen, das diese sehr goutierte. Es erfreute sich an oberflächlichem Schaugepränge, exotischen Kostümen und Dekor.

Die Darstellung des fremdländisch 'Anderen' als einer moralisch überlegenen Instanz weist voraus in die Romantik, die – so Gustav Siebenmann – „das Gesamtbild der fernen Andersheit besonders radikal ins Positive [wendete].“¹⁶⁵

Ebenso zukunftsweisend war das – vorerst nur vereinzelt auftretende - Bemühen um eine realistische und authentische Darstellung des Gesamtkontextes, im Fall von Bühnenwerken um ein stimmiges Zusammenspiel von Textinhalt, Lokalisierung der Handlung, Dekor und Kostümen.¹⁶⁶ In diesem frühen Stadium war die Musik vom Phänomen des Exotismus noch weitgehend ausgenommen, wie wir am Beispiel Grétrys sehen werden.

5.4.2 Der Exotismus im 19. Jahrhundert

Der orientalische Exotismus war auch im 19. Jahrhundert in Frankreich weiterhin beliebt¹⁶⁷ und erfuhr um 1830 einen neuen Aufschwung durch die Durchdringung Algeriens. In ähnlicher Weise rückte eine neue Teilregion des 'Orient', die Iberische Halbinsel, durch die Napoleonischen Kriege (1808-1813) und die Expedition des Duc

¹⁶³ Mercier, "Fonction de l'exotisme", S. 54.

¹⁶⁴ Betzwieser, *Türkenoper*, S. 367.

¹⁶⁵ Siebenmann, "Spiegelungen", S. 1005.

¹⁶⁶ Vgl. die frühen Opern Grétrys.

¹⁶⁷ Vgl. F.A. Boieldieu's komische Oper *Le Calife de Bagdad* (1800).

d'Angoulême zur Stützung der bourbonischen Allianz (1823) in den Fokus des französischen Interesses. Angeregt durch die neue Ästhetik der Romantik, die sich der Suche nach dem Individuellen und Charakteristischen verschrieb, gefördert durch die Verbesserung der Reisemöglichkeiten und propagiert durch die Entstehung von neuen Kommunikationswegen wie der aktuellen Tagespresse, wurde der Exotismus in der Literatur zu einer universalen Bewegung, die das ganze 19. Jahrhundert und fast alle Autoren – nicht nur die großen – einschloss:

Il n'est pas un auteur marquant du XIX^e siècle (et par là ils diffèrent des classiques) qui n'ait apporté sa contribution à cette vaste enquête menée à travers le monde, dans tous les pays et tous les temps: romantiques, réalistes, parnassiens, naturalistes, symbolistes, à quelque école qu'ils appartiennent, tous nos écrivains – grands ou médiocres – ont sacrifié à une mode qui, grâce au progrès des relations internationales, est devenue une attitude normale de nos esprits [...]. L'exotisme n'est plus ornement surajouté. On lui reconnaît sa valeur personnelle.

[...] Paris et Versailles suffisaient à Racine; il faut à nos écrivains toute la terre. La grande nouveauté du XIX^e siècle, en matière d'exotisme, est d'avoir découvert – sous l'influence de [...] Chateaubriand – toutes les possibilités [...] que récelaient les pays étrangers. Mais tous, poètes et romanciers, voyageurs et philosophes, auront [...] la prétention de faire vrai en peignant d'après nature, et de donner forme d'art à d'exactes observations.¹⁶⁸

Dies lässt die große Bedeutung des Exotismus für das 19. Jahrhundert klar erkennen und nimmt Bezug auf die in Hugos *Préface de Cromwell* formulierten neuen ästhetischen Kategorien (z.B. auf das „faire vrai“). Diese Forderung war von Frankreich aus nicht leicht zu erfüllen, denn das damalige französische Spanienbild war ein Amalgam aus verschiedensten Einflüssen, wobei die Tatsache, dass es um eine imaginäre, verallgemeinerte 'âme collective française' ging, deren Gefühle und Befindlichkeiten mit Blick auf Spanien es zu benennen galt, die Fixierung eines solchen Bildes sehr erschwerte. Hoffmann führt dazu aus:

L'image que les Français du XIX^e siècle se faisaient de l'Espagne est [...] le produit de certitudes et de suppositions, d'illusions et de préjugés, de jugements approuvés ou péjoratifs. Chacun de ces éléments pourra évoluer sous l'influence de facteurs divers: un événement politique [...], une mode littéraire [...].¹⁶⁹

Nachdem Spanien die Hegemonialstellung in Europa im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts zur See an England und zu Lande an Frankreich hatte abtreten müssen,

¹⁶⁸ Pierre Jourda, *L'exotisme dans la littérature française*, Paris 1956, 2 Bde., Bd. II, S. 276-277.

¹⁶⁹ Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 1.

war die Iberische Halbinsel im öffentlichen Bewusstsein der Franzosen in eine marginalisierte Stellung geraten. Die vermeintliche Rückständigkeit im geistig-kulturellen Leben des Landes, für die die Inquisition emblematisch stand, führte zu Verachtung¹⁷⁰ und leistete der Herausbildung von Klischees über spanische Sitten und Gebräuche und spanische Charaktereigenschaften Vorschub. Diese konnten auch durch vermehrte Reisetätigkeit, Reiseliteratur und Berichte von Exilanten nicht völlig korrigiert werden.¹⁷¹

Im kollektiven Bewusstsein der Franzosen war Spanien ein Land der scharfen Kontraste, der Gegensätze zwischen dem 'noble hidalgo' und dem 'pícaro', zwischen Banditen, Muletiers und Zigeunern einerseits und spanischen Granden mit einem hohen Ehrbegriff andererseits, mit rätselhaften Frauen, in denen sich Laszivität und Tugendhaftigkeit verbanden, in denen Exotik und Erotik eine attraktive Mischung bildeten,¹⁷² die Gesamtheit dieser klischeehaften Vorstellungen sollte sich auch nach der Romantik beharrlich halten.

Die neue Vorliebe der romantischen Autoren für Andersartigkeit verstärkte das Interesse an Randgruppen wie Zigeunern und Schmugglern, an rätselhaft-lüsternen 'majas', an der Heißblütigkeit und Grausamkeit von Toreros.¹⁷³ Kritiker dieser Entwicklung mokierten sich über den exzessiven Gebrauch exotischer Klischees in literarischen Werken und auch in etlichen Libretti der *opéra-comique*. Zwei kritische Stimmen mögen dies belegen. So sagt Honoré de Balzac schon 1830:

Nous dévorons des pays entiers. Hier, c'était l'Orient;¹⁷⁴ le mois passé, ce fut l'Espagne; demain ce sera l'Italie.¹⁷⁵

Ein anderer zeitgenössischer Kritiker äußerte in seiner Rezension der *opéra-comique* *Les Diamants de la Couronne* (Scribe / Auber, 1841) folgenden ironischen Kommentar:

¹⁷⁰ Walter Salmen, "Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa", in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11 (1969), S. 371-383, hier S. 376, stellt fest: „Die iberische Halbinsel geriet in den Ruf der Rückständigkeit, der Unfreiheit und der Bigotterie.“

¹⁷¹ Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 99, charakterisiert diese Situation als „un anachronisme vivant“.

¹⁷² Vgl. Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, übers. v. Lisa Rüdiger, München 1970, S. 138, der der spanischen Frau (verkörpert in Carmen) dämonische Züge nachsagt und die Verbindung zur englischen Gothic Novel herstellt (vgl. Lewis, *The Monk*, 1795).

¹⁷³ Für den Bereich der *opéra-comique* ist die Darstellung der Grausamkeit eines Toreros von der Gattung her ausgeschlossen; hier bildet *Carmen* die einzige (damals als unerhört empfundene) Ausnahme. A. Adams Werk *Le Toréador* (1849) erfüllt die gattungsbedingten Auflagen, denn der Titelheld ist ein im Ruhestand lebender Stierkämpfer. Auch Roland, eine Figur aus *Les Bavards*, wird als ehemaliger Stierkämpfer vorgestellt.

¹⁷⁴ Als Höhepunkt des orientalischen Exotismus gelten die Werke Félicien Davids. Vgl. die "Ode symphonie" *Le Désert* (1844) und die Oper *Lalla Roukh* (1862).

¹⁷⁵ Honoré de Balzac, in: *La Mode*, 29 mai 1830, zit. in: Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 149.

Les similitudes topographiques¹⁷⁶ ne gênent même pas M. Scribe. À peine a-t-il remporté la victoire du *Guitarrero* sous les murs de Santarem, que, sans quitter le Portugal, entre le Douro et le Tage, dans la riche province de Beyra, près de Coïmbre la savante, sur les bords fougueux du Mondego, et non loin de la fontaine des Larmes, où fut assassiné Inès de Castro, M. Scribe, ayant pour alliés MM. de Saint-Georges et Auber, généraux expérimentés, livre un nouveau combat dans l'espoir d'un nouveau succès.¹⁷⁷

Henri Blanchard weist hier auf eine bereits angedeutete Entwicklung des hispanistischen Exotismus hin, die sich zur Jahrhundertmitte negativ bemerkbar machen und zu Ermüdungserscheinungen führen sollte. Die Beliebtheit iberischer Sujets führte zu einer Überfrachtung mit Klischees, eine Entwicklung, die auch Lacombe meint, wenn er Scribes Libretto mit folgenden Worten kommentiert:

Le livret des *Diamants de la Couronne* fait appel aux vieilles ficelles: amours, aventures, bandits de grand chemin, [...] scène de déguisement, épousailles finales.¹⁷⁸

An anderer Stelle fasst der Autor zusammen:

L'exploration systématique du répertoire de l'Opéra-Comique [...] montre que [...] ce qui importe ici ce n'est pas l'Espagne en soi, mais l'Espagne des Français, vue, comprise, imaginée, ressentie, inventée même par eux.¹⁷⁹

Ein weiteres Beispiel für eine Überfrachtung mit Klischee-Elementen ist auch im Zusammenhang mit dem in der allgemeinen Vorstellung von Spanien unentbehrlichen Ständchen unter dem Balkon der Geliebten festzustellen. In *Le Duc d'Olonne* (Scribe / Auber, 1842) werden gleichzeitig unter drei verschiedenen Balkons drei Ständchen dargeboten, eine Szene, die durchaus parodistisch anmutet.¹⁸⁰

Eine gewisse Spanienmüdigkeit bzw. ein leiser Spott über Autoren, die exotisches Material im Übermaß einsetzen, ist auch den folgenden Versen Théophile Gautiers zu entnehmen. Er schloss sein Gedicht *Perplexité* (1838) mit leiser Selbstironie:

¹⁷⁶ Die Aussage bezieht sich auf die kurz zuvor uraufgeführte *opéra-comique* *Le Guitarrero* (Scribe / Halévy, 1841). Obwohl *Les Diamants de la Couronne* und *Le Guitarrero* in Portugal spielen, sind beide Werke in einen grob imaginierten hispanistischen Zusammenhang einzuordnen. Eine speziell lusitanisch gefärbte Darstellung war von Scribe nicht intendiert.

¹⁷⁷ Henri Blanchard, "Théâtre Royal de l'Opéra Comique. *Les Diamants de la Couronne*", in: *Revue et gazette musicale de Paris*, 11 mars 1841, zit. in: H. Lacombe, *L'Espagne à l'Opéra-Comique*, S. 169.

¹⁷⁸ Ebd.; vgl. auch die Besprechung des Stücks im II. Teil dieser Untersuchung.

¹⁷⁹ Hervé Lacombe, "L'Espagne à l'Opéra Comique avant *Carmen*. Du *Guitarrero* de Halévy (1841) à *Don César de Bazan* de Massenet (1872)", in: *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e – XIX^e siècles. Actes des rencontres de Villecroze*, hg. v. François Lesure, Paris 2000, S. 161-193, hier S. 161.

¹⁸⁰ Vgl. Offenbachs bewusste Parodie dieses Verfahrens in *Le Pont des Soupirs* (1861/68).

Songez-y! – j'aurais pu faire avec jalousie
Très convenablement rimer Andalousie,
Et vous cribler le cœur à grands coups de stylet;

J'aurais pu vous mener à Venise en gondole;
Depuis le masque noir jusqu'à la barcarolle,
Déployer à vos yeux le bagage complet,

Et les jurons du temps, et la couleur locale;
Je vous épargne tout: - ô faveur sans égale! -
Sur ce, je vous salue, et suis votre valet.¹⁸¹

Auch in Deutschland war die klischeebehaftete 'Spanienmode' populär: Man sah Spanien als „sentimentalistisch verklärtes 'Wunderland', in dem sich glückliche Menschen in heiterer, vermeintlich stets sommerlicher Atmosphäre eines unbeschwerten Daseins erfreuen können.“¹⁸² Walter Salmen zitiert Clemens Brentanos Gedicht *Nach Sevilla*, in dem die Stadt als ein Ort beschrieben wird, an dem vom heraufziehenden Industriezeitalter und von gesellschaftlicher Dekadenz unberührte Menschen leben. Auch hier werden Klischees über die Städte Paris und Sevilla bedient:

Nach Sevilla, nach Sevilla!
Wo die hohen Prachtgebäude
In den breiten Straßen stehn,
Aus den Fenstern reiche Leute,
Schön geputzte Frauen sehn,
Dahin sehnt mein Herz sich nicht!
Nach Sevilla, nach Sevilla!
Wo die letzten Häuser stehn,
Sich die Nachbarn freundlich grüßen,
Mädchen aus dem Fenster sehn,
Ihre Blumen zu begießen,
Ach! da sehnt mein Herz sich hin!¹⁸³
[...]

Es versteht sich von selbst, dass solche Schwärmerei weit entfernt ist von jener Authentizität, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer öfter angestrebt werden sollte.

¹⁸¹ Théophile Gautier, *Poésie complète*, Paris 1880, S. 184. (In der modernen Ausgabe v. Michel Brix (Hg.), Paris 2004, ist dieses Gedicht nicht enthalten).

¹⁸² Salmen, "Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Europa", S. 377; insgesamt vermeidet allerdings die deutsche komische Oper bzw. das Singspiel exotisches Kolorit. Sollte Exotik gewählt werden, dann eher orientalisches Kolorit, vgl. Carl Maria v. Weber, *Abu Hassan*, Peter Cornelius, *Der Barbier von Bagdad*, aber auch Conradin Kreutzer, *Das Nachtlager in Granada*, mit Granada als „maurischem“ Ort.

¹⁸³ Zit. in: Salmen, "Beiträge Spaniens und Portugals", S. 377.

Heinz Becker, der die Entwicklung der *couleur locale* bis ins 20. Jahrhundert hinein nachzeichnet, findet erst bei Debussys *Pelléas et Mélisande* Hugos Forderung nach einer „werkimmanenten *Couleur locale*“ erfüllt.¹⁸⁴ Die Zusammenfassung, die er bezüglich der *couleur locale* in der Oper des 19. Jahrhunderts gibt, kann auch für die *opéra-comique* gelten:

Das allmähliche Hervortreten der *Couleur locale* im 19. Jahrhundert, ihre Verfeinerung, teils auch naiv-pastose Vergrößerung und schließlich ihr allmähliches Zurücktreten bis zur programmatischen Ablehnung machen die *Couleur locale* als Determinante eines umgrenzten und deutlich beschreibbaren Zeitraumes für geeignet [*sic*] und geben ihr für die Oper sogar den Rang einer dominierenden Stil­kategorie des 19. Jahrhunderts.¹⁸⁵

5.4.3 Exotismen in der Musik als Verstärkung der *couleur locale*

Das Musiktheater eröffnet als Gattung die Möglichkeit, Exotismen in drei Bereichen – Bühnenbild, Libretto und Musik – stimmig miteinander zu verknüpfen. Aus dem Zusammenwirken dieser Faktoren könnte im Idealfall ein authentisch wirkendes Bühnenwerk entstehen.

Da das Bühnenbild hier nicht untersucht werden soll, bleibt die Frage, ob es der Musik der *opéra-comique* gelang, in Abstimmung mit dem Librettotext fremdartige Elemente in den französischen Musikstil zu inkorporieren. Dies ist natürlich in jedem Einzelfall zu prüfen (s. Teil II dieser Untersuchung), so dass hier nur einige grundsätzliche Aspekte zum Einsatz der Musik im Dienst des Exotismus erörtert werden können.

Der Assimilationsprozess zwischen fremdländischer Musik und dem jeweiligen Nationalstil wird von Jonathan Bellmann wie folgt beschrieben:

Musical exoticism [...] may be defined as the borrowing or use of musical materials that evoke distant locales or alien frames of reference [...]. Characteristic and easily recognized musical gestures from the alien culture are assimilated into a more familiar style, giving it an exotic colour and suggestiveness.¹⁸⁶

Ähnlich urteilt Lacombe, wenn er seine Darstellung zur Verwendung von musikalischen Elementen hispanistischer Provenienz zusammenfasst:

¹⁸⁴ Heinz Becker, "Die 'Couleur locale' als Stil­kategorie der Oper", in: H. Becker (Hg.), *Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 23-45, hier S. 43.

¹⁸⁵ Becker, "Die 'Couleur locale'", S. 45.

¹⁸⁶ Jonathan Bellmann, "Introduction", in: J. Bellmann (Hg.), *The Exotic in Western Music*, Greeley (University of North Colorado), 1998, S. ix-xiii, zit. in: Ralph P. Locke, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2009, S. 45.

[...] au XIX^e siècle s'est façonné un topique espagnol réunissant vivacité rythmique (extériorisée dans les danses), accents déplacés, évocation du son de la guitare, figures mélodiques et ornementales caractéristiques, inflexions modales, scènes de danse ou de sérénade [...]. En tant que terre européenne et exotique tout à la fois, [l'Espagne] a permis d'aborder, sans rupture avec le monde occidental, le thème de l'altérité.¹⁸⁷

Der hier angesprochene Möglichkeit, sich mit dem Andersartigen zu konfrontieren, ohne die eigene Identität aufgeben zu müssen, mag der Grund für die außerordentliche Beliebtheit spanischer Musik (auch im instrumentalen Bereich)¹⁸⁸ im 19. Jahrhundert gewesen sein. Besonders empfänglich war die europäische Musikszene dabei für die Übernahme spanischer Tänze, die entweder als Instrumentalstücke oder als Teile musikalischer Bühnenwerke ein optisch-akustisches 'Divertissement' darstellten. In seinem Gedicht *Inès de las Sierras*¹⁸⁹ gelang es Théophile Gautier, nicht nur seiner Begeisterung für den Tanz Ausdruck zu geben, sondern auch die vermeintlich geheimnisvolle Anziehungskraft der spanischen Frau in ihrer ambivalenten Ausstrahlung („impassible et passionnée“) zu porträtieren, ein Topos, der in *Carmen* seinen Höhepunkt erreicht. Da der Tanz als prioritäres Ausdrucksmittel weiblicher Verführungskunst einen hohen Stellenwert hat, sei Gautiers Gedicht hier in Auszügen zitiert:

[...]
 Peigne au chignon, basquine aux hanches,
 Une femme accourt en dansant,
 Dans les bandes noires et blanches
 Apparaissant, disparaissant.

Avec une volupté morte,
 Cambrant les reins, penchant le cou,
 Elle s'arrête sur la porte,
 Sinistre et belle à rendre fou.

[...]
 Elle danse, morne bacchante,
 La cachucha sur un vieil air,
 D'une grâce si provocante,
 Qu'on la suivrait même en enfer.

¹⁸⁷ Lacombe, "Du Guitarrero", S. 193.

¹⁸⁸ Vgl. Édouard Lalo, *Symphonie espagnole*; Maurice Ravel, *Boléro*, u. v. a.

¹⁸⁹ Gautier hat dieses Gedicht der berühmten spanischen Tänzerin Petra Camara gewidmet, die er in seinem Reisebericht *Voyage en Espagne* als „une Pythie de la danse, de l'exstase, de la passion“ bezeichnete. Eine Vision der späteren Carmen enthält Gautiers Gedicht *Seguidille* aus der Sammlung *España*. Neben Petra Camara könnte den Dichter auch die berühmte Cachucha-Tänzerin Fanny Elßler inspiriert haben.

[...]

Quand de sa jupe qui tournoie
 Elle soulève le volant,
 Sa jambe, sous le bas de soie,
 Prend des lueurs de marbre blanc.¹⁹⁰

[...]

Est-ce un fantôme? est-ce une femme?
 Un rêve, une réalité,
 Qui scintille comme une flamme
 Dans un tourbillon de beauté?

Cette apparition fantasque,
 C'est l'Espagne du temps passé,
 Aux frissons du tambour de Basque
 S'élançant de son lit glacé,

Et, brusquement ressuscitée
 Dans un suprême boléro,
 Montrant sous sa jupe argentée
 La *divisa* prise au taureau.

[...]

J'ai vu ce fantôme au Gymnase,
 Où Paris entier l'admira,
 Lorsque dans son linceul de gaze,
 Parut la Petra Camara,

Impassible et passionnée,
 Fermant ses yeux morts de langueur,
 Et comme Inès l'assassinée
 Dansant, un poignard dans le cœur!¹⁹¹

In fast jeder *opéra-comique* mit hispanistischer Thematik sind Bolero, Cachucha, Seguidilla, Fandango oder Jota obligatorisch; sie dienen der Verstärkung der hispanistischen Couleur. In Paris lebende spanische Musiker wie José Melchior Gomis (1791-1836) und Fernando Sors (gest. 1839), die beide vor Ferdinand VII. geflohen waren, versuchten die Pariser Musikszene zu bereichern und iberische Authentizität zu vermitteln. So verwundert es nicht, dass im französischen Spanienbild des 19. Jahrhunderts der Tanz eine ganz wesentliche Komponente wurde:

¹⁹⁰ Vgl. die thematische Verwandtschaft mit der titelgebenden Statue in Mérimées Nouvelle *La Vénus d'Ille*.

¹⁹¹ Th. Gautier, *Emaux et Camées*, in: *Œuvres poétiques complètes*, hg. v. M. Brix, Paris 2004, S. 498-490

La danse est au centre de tout discours consacré à la musique espagnole, et même plus généralement à l'Espagne. Elle apparaît comme un élément premier du tempérament espagnol [...]; elle est le noyau autour duquel s'est construit une représentation française du caractère espagnol [...].¹⁹²

Nicht nur spanische Tänze, sondern auch spanische Instrumentalmusik war im 19. Jahrhundert in ganz Europa beliebt; mittels einer detaillierten Aufzählung¹⁹³ zeigt W. Salmen, dass man geradezu von einer 'Hispanophilie' auf dem Gebiet der Musik sprechen kann, die sich im 20. Jahrhundert mit Komponisten wie Maurice Ravel, Isaac Albeniz, Enrique Granados und Manuel de Falla fortsetzen sollte.

Eine Anleitung zur Integration fremdländischer Tänze in französische Musik aus dem Jahr 1833 lautet:

La danse, chantée généralement, est le numéro à faire [...]. Il [le compositeur] fait à peu près sa musique comme si elle était destinée pour son propre pays. En effet, pour une pièce chinoise doit-il faire une musique chinoise? [...] tout ce qu'il peut tenter, c'est introduire quelque fois un air national, ou plutôt une chanson [...]. Mais lorsqu'il compose pour un pays, dans lequel un instrument est particulièrement en usage, il fera bien de l'employer [...], la mandoline en Italie, la guitare en Espagne et la cornemuse en Écosse.¹⁹⁴

In der Verknüpfung von hispanistisch inspiriertem Text und spanischem Tanz lässt sich die Illusion einer authentisch wirkenden *couleur locale* besonders gut erzeugen. Ein Beispiel dafür findet sich in *La Marquise* (Saint-Georges / Leuven, Musik: A. Adam, 1835). Dort heißt es im Libretto:

BOLERO

Espagnole, ta mantille
ta basquine, ta résine
Et ton corset de velours
Te rendent bien plus gentille [...].¹⁹⁵

Beispiele dieser Art sind zahlreich zu finden, aber relativ wenig bekannt. Die spontane Assoziation des Publikums gilt der *Habanera* aus *Carmen* und der sinnlichen

¹⁹² Lacombe, "L'Espagne à Paris au milieu du XIX^e siècle", in: *Revue de Musicologie*, 88.2 (2002), S. 389-431, hier S. 406.

¹⁹³ Vgl. Salmen, "Beiträge Spaniens und Portugals," S. 381-382.

¹⁹⁴ Anton Reicha, *Art du compositeur dramatique*, Paris 1833, S. 96-97.

¹⁹⁵ Zit. in: Lacombe, "The writing of exoticism in the libretti of the Opera-Comique, 1825-1862" in: *Cambridge Opera Journal*, 2 (1999), S. 135-158, hier S. 151.

Ausstrahlung der Titelfigur, die Christiane Le Bordays „l'incarnation de l'hispanisme français“ nennt.¹⁹⁶

Es bedarf keiner besonderen Erwähnung, dass das Studium einer Auswahl von Librettotexten hispanistischer Thematik und die Analyse der musikalischen Assimilation typisch hispanistischer Elemente¹⁹⁷ zu einem hispanisch-französischen Amalgam erkennen lässt, dass der Exotismus in der *opéra-comique* mehr Funktionen und Facetten hat als die, die im 'Andalusismus' der Carmen-Fiktion zum Tragen kommen.

Lacombe beschreibt die Präsenz iberischer Topoi in Paris zur Jahrhundertmitte als „une représentation de l'Espagne structurée autour d'images, de chansons, de scènes [...] et surtout autour de la danse.“¹⁹⁸ Er ergänzt:

On peut en constater la prégnance de plus en plus marquée au cours du XIX^e siècle dans les opéras français à intrigue espagnole. C'est la charge émotionnelle, le mouvement physique, les couleurs et la symbolique de cet imaginaire qui ont fécondé une part non négligeable du meilleur de la musique française.¹⁹⁹

5.4.4 Zusammenfassung

Die Ausführungen zum Exotismus im 19. Jahrhundert haben gezeigt, dass es im kollektiven Bewusstsein Frankreichs einen Fundus vermeintlicher Kenntnisse oder Klischees über Spanien gab, die weder durch verbesserte Informationsquellen beseitigt werden konnten, noch im Interesse einer vom Publikum geliebten Form der Unterhaltung beseitigt werden sollten. Allerdings lässt sich im Laufe des Jahrhunderts eine Entwicklung von einem phantasiegespeisten „tissu d'erreurs“²⁰⁰ hin zu einer detailgetreueren, realistischeren Sicht beobachten, die parallel zur kulturellen Entwicklung Frankreichs bis hin zum Realismus verläuft, nachdem die Romantik ihren Zenit überschritten hatte. Der Exotismus gewinnt an Authentizität, ist aber weiterhin ästhetisches Mittel, nicht Augenzeugenbericht. So kann Lacombe unter Bezug auf die Mitte des 19. Jahrhunderts folgende Feststellungen machen:

¹⁹⁶ Christiane Le Bordays, "L'hispanisme musical français", in: *Revue internationale de musique française*, 6 (1981), S. 41-52, hier S. 51.

¹⁹⁷ Als hispanistische Elemente im musikalisch-technischen Sinn gelten u.a. Verzierungen mit triolischen Vorschlägen und Trillerfiguren, der häufige Gebrauch der großen Sekunde, Elemente des Cante jondo (des Zigeunergesangs), vermehrter Einsatz von Moll-Tonarten ("le mineur mélodique andalou"); vgl. Le Bordays, "L'hispanisme musical", S. 48.

¹⁹⁸ Lacombe, "L'Espagne à Paris", S. 413.

¹⁹⁹ Ebenda.

²⁰⁰ Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 136.

L'espace imaginaire hispanique que les Parisiens se construisent repose, en dehors de la danse et des chansons, sur des stéréotypes simples et efficaces [...]. Dans les œuvres dramatiques françaises à sujets espagnols, les intrigues fonctionnent selon des clichés et parfois comme de simples prétextes. [...] Ce sont presque toujours des contrebandiers, des muletiers, des toréadors qui rencontrent des manolas; aussitôt on râcle des guitares, on fait claquer des castagnettes. [...] De la sorte s'implante une image et une attente qu'il convient de satisfaire, et où se mêlent musique, personnages, danses, costumes [...].²⁰¹

Wie sehr die iberischen Nachbarn im Bewusstsein der französischen Öffentlichkeit präsent waren, führt der Musikwissenschaftler an anderer Stelle aus:

A Paris, la mode de l'Espagne est quasi endémique et n'attend qu'un événement marquant pour reprendre de plus belle. Théophile Gautier constate dans *La Presse* du 26 avril 1847 qu'à force de lettres, de correspondances, de relations voyages, de gravures, d'importations, de danses et de costumes, l'Espagne est presque devenue comme l'Italie, que l'on connaît sans y être allé.²⁰²

Nach der Illustration der mannigfaltigen Ausprägungen des hispanistischen Exotismus bietet es sich an, die verschiedenen Funktionen dieses Phänomens in einzelnen Ausprägungen des Musiktheaters konkret zu untersuchen.

²⁰¹ Lacombe, "L'Espagne à Paris", S. 411-412.

²⁰² Ebd., S. 390. Pierre Jouda, *L'exotisme dans la littérature française*, S. 9, vertritt eine ähnliche Meinung: „L'exotisme romantique [...] faisait appel à l'imagination plus qu'à la stricte observation des choses, des hommes, des décors, des mœurs et des faits.“

**TEIL II: Hispanismus im heiteren französischen Musiktheater:
Analysen ausgewählter Librettotexte des 19. Jahrhunderts**

A Prolog im 18. Jahrhundert: *L'Amant Jaloux* (d'Hèle / Grétry, 1778)

1. Einleitung

Gleichsam am Vorabend der 'Grande Révolution', am 20.11.1778, wird in Versailles eine *opéra-comique* uraufgeführt, die in mancherlei Hinsicht richtungsweisend sein sollte für die Entwicklung des Genres im 19. Jahrhundert, das Zentrum der vorliegenden Untersuchung: *L'Amant Jaloux* (Librettist: Thomas d'Hèle; Komponist: André-Ernest-Modeste Grétry).

Zeitgenössische und moderne Kritiker erkennen diesem Werk einen herausragenden Platz in der Geschichte der *opéra-comique* zu, einer Kunstform, die seinerzeit begann, sich gegenüber der derben *commedia dell'arte* und dem gattungsmäßig unentschiedenen Vaudeville zu einer eigenständigen Gattung zu entwickeln und mit dem „juste milieu“ und der „pièce bien faite“ des Eugène Scribe im 19. Jahrhundert Triumphe feiern und ihren Höhepunkt erreichen sollte.

L'Amant Jaloux war bis 1821 auf den Spielplänen zu finden und hat in den ersten zehn Jahren nach der Premiere etwa 150 Aufführungen erlebt.²⁰³ Zahlreiche Aufführungen gab es auch in den Folgejahren, und sogar im 20. Jahrhundert kam es vereinzelt zu Wiederaufnahmen des Werkes.²⁰⁴

Das Stück wurde von La Harpe, einem zeitgenössischen Musikkritiker, als „le chef-d'oeuvre de l'opéra-comique“ bezeichnet, als „l'ensemble le plus parfait et le plus étonnant, conçu entre l'auteur et le compositeur [...]“. ²⁰⁵ In einem Aufsatz vom Ende des 20. Jahrhunderts teilt Karin Pendle diese Meinung: „[Grétry] concevait l'opéra-comique comme une œuvre musico-dramatique, le produit d'une collaboration intense entre un écrivain et un compositeur.“²⁰⁶

²⁰³ Vgl. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, München 1987, Bd. 2, S. 569.

²⁰⁴ Vgl. David Charlton, *Gretry and the Growth of Opera Comique*, Cambridge 1986, S. 173. Hingewiesen sei auch auf die Schallplattenaufnahme des Belgischen Rundfunks von 1978 EMI 2 C-187-1623618, deren Textbeilage hier als Quelle dient.

²⁰⁵ Jean-François de la Harpe, *Lycée ou Cours de la littérature*, Paris 1778, S. 537.

²⁰⁶ Karin Pendle, "L'opéra-comique de 1762 à 1789", in: Philippe Vendrix (Hg.), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Lüttich 1992, S. 79-177, hier S. 157.

Jean Montgrédien erkennt in Grétrys musikalischer Konzeption einen Fortschritt gegenüber der Tradition: Der Komponist bemühe sich darum, „de peindre une situation psychologique, d'être vraisemblable.“²⁰⁷

Nachahmung der Natur in der Musik, der natürlichen Deklamation entsprechende Melodien – auf diesen Kriterien beruht Mongrédiens zusammenfassendes Urteil, wenn er Grétry „l'annonceur en cela de la grande révolution romantique“²⁰⁸ nennt.

Diesen positiven Ruf haben sich Grétry und sein Werk bis ins 20. Jahrhundert bewahrt. So nennt H. de Curzon in seiner Biographie des Komponisten *L'Amant Jaloux* „un fruit nouveau [qui] ravit les gens de lettres avec les musiciens.“²⁰⁹

Sein größtes Lob jedoch spendet er Grétry, wenn er ihn mit Mozart vergleicht (der übrigens zur Zeit der Uraufführung in Paris weilte) und *L'Amant Jaloux* in eine Reihe mit *Le nozze di Figaro* stellt.²¹⁰

Anlässlich des 250. Geburtstages von Grétry im Jahre 1992 organisierte die Universität Lüttich eine Tagung über den in Lüttich geborenen Komponisten, den Anne-Marie Mathy zu diesem Anlass charakterisierte als

[...] maître incontesté de l'opéra-comique dont l'œuvre musicale et littéraire offre le meilleur exemple en ce temps de bouleversement de formation d'un esprit européen.²¹¹

Wenn auch der Begriff „esprit européen“ eher dem Jubiläumsanlass geschuldet ist, so scheint es an den Verdiensten Grétrys für die *opéra-comique* keinen Zweifel zu geben. Mit dieser Einschätzung befindet sich Mathy nicht nur in Übereinstimmung mit dem Publikum um 1800, sondern auch mit dem Künstler selbst, der rückblickend in seinen *Mémoires* sein eigenes Werk sehr positiv beurteilte.²¹²

Was ist so außergewöhnlich an diesem Werk des „Pergolèse français“, wie er von Grimm genannt wurde?²¹³

²⁰⁷ Jean Montgrédien, "Les Mémoires ou essais sur la musique: un compositeur à l'écoute de lui-même", in: Ph. Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Lüttich 1992, S. 15-27, hier S. 20.

²⁰⁸ Ebd., S. 26. In ähnlicher Weise urteilt Béatrice Didier, "L'autobiographie d'un musicien: Grétry", ebd., S. 29-43, hier S. 43, wenn sie von Grétry sagt: „Il ouvre le chemin au romantisme.“ Dann zitiert Didier Grétry selbst: „Il faut [...] créer un art nouveau, la musique sentimentale.“ In: Grétry, *Mémoires*, Bd. 3, S. 445.

²⁰⁹ Henri de Curzon, *Les Musiciens célèbres: Grétry*, Paris o.J. [1906 (?)], S. 47.

²¹⁰ Ebd., S. 48. Ebenso bei José Bruyr, *Grétry*, Paris 1931, S. 57. Bekanntlich gilt das Finale III bei Grétry als Vorbild für das IV. Finale in Mozarts *Hochzeit des Figaro*.

²¹¹ Anne-Marie Mathy, "Introduction", in: Vendrix, (Hg.), *Grétry et l'Europe*, S. 7-11, hier S. 7.

²¹² Vgl. Grétry, *Mémoires*, hg. v. J. H. Mees, Brüssel 1829, 3 Bde., Bd. 1, S. 255.

²¹³ Friedr. Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris 1877-82, zit. in Karin Pendle, "L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789", in: Vendrix, *L'opéra comique en France*, S. 80.

2. Librettist und Textquelle

Der Erfolg eines musikdramatischen Werkes hängt von der Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist ab und erfordert Prioritätsentscheidungen. Peu à peu wurde der Komponist der Letztverantwortliche, der dem Dichter Textzugeständnisse abverlangte. Für Mozart z.B. war der Primat der Musik unumstritten, er verlangte, dass die Dichtung „der Musik gehorsame Tochter sey“.²¹⁴ Anders gestaltete sich das Verhältnis bei d’Hèle und Grétry: Sie bildeten ein kongeniales Künstlerpaar, das sich gegenseitig respektierte. Grétry formulierte die Wertschätzung für seinen Librettisten und seine Zufriedenheit über die Zusammenarbeit mit ihm in seinen *Réflexions d’un solitaire*: „Il n’y pas de primauté entre le bon poète et le bon musicien, pas même de *primus inter pares* [...]. Chacun doit chercher à faire briller l’autre.“²¹⁵

Diesem kongenialen Künstler, dem gebürtigen Engländer Thomas d’Hèle (eigentlich Thomas Hales), gelang ein Libretto, an dem sich „son habileté à écrire des opéras-comiques si parfaitement en accord avec le goût du public parisien“ exemplarisch ablesen lässt.²¹⁶ D’Hèles Verdienst besteht insbesondere darin, aus dem episodenhaften, langatmigen Werk *The Wonder: a Woman keeps a Secret*, einem Drama in fünf Akten von Susanna Centlivre, das 1714 in London uraufgeführt worden war, einen konzisen, in seiner Dramaturgie stimmigen Dreiakter zu konzipieren, der in der Zeichnung der Charaktere glaubwürdig ist und nicht, wie seine Vorlage, von 'Deus-ex-machina-Effekten' lebt.²¹⁷

La Harpe, der bereits erwähnte zeitgenössische Literaturkritiker, lobt den Stil des Librettisten mit folgenden Worten:

[...] son dialogue est toujours vif, piquant et gai, ne languit jamais, et je ne crois pas qu’on y trouvât un seul trait faux: c’est la pierre de touche du véritable esprit, qui ne se sépare jamais d’un jugement sain, si essentiel en tout genre de drame.²¹⁸

Es ist bemerkenswert, dass in der Sekundärliteratur nirgendwo die bedeutsame örtliche und zeitliche Transposition kommentiert wird, die d’Hèle bei der Adaptation des Stoffes vornahm: Durch die Verlegung des Handlungsortes von Lissabon nach Cádiz und die

²¹⁴ Zit. in: Kurt Honolka, *Der Musik gehorsame Tochter*, Stuttgart 1962, S. 15.

²¹⁵ Grétry, *Réflexions d’un solitaire*, zit. in Vendrix, *L’opéra-comique en France*, S. 157.

²¹⁶ Pendle, "L’opéra-comique", in: Vendrix, *Grétry et l’Europe*, S. 109.

²¹⁷ Für weitere Details über das Drama von Centlivre s. Charlton, *Grétry*, S. 166.

²¹⁸ La Harpe, *Cours de littérature*, S. 530.

Erwähnung der französischen Truppen, die kurz vor der Einschiffung nach Portugal stehen, lässt sich eine zeitliche Einordnung vornehmen: die Informationen aus dem Text, die der französische Soldat Florival seiner Geliebten gibt, lassen darauf schließen, dass er in Portugal mit den Spaniern in der sogenannten „Guerra Fantástica“ (1761-62) gegen die portugiesisch-englische Allianz kämpfen wird mit dem Ziel, Portugal erneut mit der spanischen Krone zu vereinigen.

Eine solche Aktualität in der Erwähnung von politischen Ereignissen (der zeitliche Abstand zum Datum der Uraufführung beträgt nur 16 Jahre) war gewagt, hatte aber hier wohl keine negativen Auswirkungen, denn das unrühmliche Ende jener Militäraktion²¹⁹ liegt jenseits der im Drama erzählten Zeit. Außerdem hebt das Libretto die Tapferkeit der Franzosen derart insistent hervor, dass dem Patriotismus des französischen Publikums und dem Belieben der Zensurbehörde hinreichend Beachtung geschenkt wurde.

Eine weitere Reverenz an das französische Publikum ist in den Worten des Lopez²²⁰ zu sehen, der positiv von dem bevorstehenden Militärschlag spricht als einer Gelegenheit „de combattre nos ennemis / de cueillir des lauriers.“ Lopez besingt Florivals Vaterlandsliebe und beschreibt den Ruhm, der ihm zuteil werden wird:

La gloire vous appelle,
La gloire a tant d'attraits
Vous lui serez fidèle,
Vous êtes Français.²²¹

Für Florival ist der Ruhm weniger wichtig als seine Liebe zu Isabelle, daher ist er besorgt wegen der bevorstehenden Abreise und Trennung von seiner Geliebten. Lopez insistiert noch einmal, wohl nicht ganz uneigennützig, denn er hat um seines Geldes willen Angst vor den heißblütigen französischen Liebhabern. Er rät ihm:

Ne songez qu'à la gloire
Volez à la victoire
Et laissez-là l'amour.²²²

²¹⁹ Der spanisch-französische Angriff wurde abgewehrt unter dem Ersten Minister Pombal und dem Oberbefehlshaber der portugiesischen Truppen, Graf Wilhelm Friedrich Ernst zu Schaumburg-Lippe.

²²⁰ Es handelt sich um den Vater der Heldin Léonore, einem geizigen spanischen Geschäftsmann und Misanthrop, der seine Tochter nicht verheiraten will, weil er die Zahlung der Mitgift vermeiden möchte.

²²¹ *L'Amant Jaloux*, II, 9.

²²² Ebenda.

3. Der Librettotext als Komödie

D'Hèles Librettotext²²³ ist dramentechnisch nicht eindeutig einzuordnen. La Harpe spricht von einer Intrigenkomödie²²⁴, Curzon von einer „véritable comédie lyrique“²²⁵, wobei hier 'lyrique' wohl nur als Synonym für 'musikalisch' gebraucht sein dürfte.

Die Diskussion um die fehlende Trennschärfe bei der Einordnung der zahlreichen Komödientypen (häufig mit Zusätzen wie „lyrique“, „de sauvetage“ etc.) kann hier nicht vertieft werden, es scheint jedoch unstrittig, dass es sich bei der vorliegenden Komödie um ein Übergangswerk handelt, das einerseits Züge der klassischen Typenkomödie bzw. der Commedia dell'arte bewahrt hat, andererseits in der Zeichnung der Charaktere und Gefühle (sowie deren Umsetzung in der Musik, s. u.) eine Vorreiterrolle einnimmt im Sinne einer Wegbereitung für das folgende Jahrhundert.

Der klassischen Typenkomödie entnommen ist das Motiv des eifersüchtigen Alten und des Geizigen, hier vertreten durch Lopez, der von seiner gewitzten Dienerin Jacinte düpiert wird. Parallelen z.B. zu Molières *L'Avare* sind unverkennbar. Harpagon sagt in Bezug auf Élise, seine Tochter: „Il faut qu'une fille obéisse à son père.“²²⁶ Lopez spricht bei seinem Verbot, das er bezüglich der Besuche des Alonze, des Geliebten seiner Tochter Léonore, ausspricht, von einem „arrêt sévère“ und erklärt Jacinte mit einem Unterton von Patriarchenwillkür:

LOPEZ: Mais pourquoi cette loi sévère?
 [...]

C'est...c'est...c'est que cela me plaît.
 [...]

Mais c'est mon arrêt.
 De plus, si quelque confidente,
 malicieuse, impertinente,
 cherchait à tromper mon attente,
 Elle aurait affaire à moi. (I,2)

Der letzte Teil dieses Zitats ruft Erinnerungen an die flinke Dienerin Frosine wach, die mit einer 'ruse' die Oberhand gewinnt²²⁷, so wie es auch Jacinte im ersten Akt dieses Librettos versucht (I, 3).

²²³ Laut *Pipers Enzyklopädie* ist der Autograph der Partitur verschollen, es wird dort auf das Textheft der Schallplattenaufnahme EMI von 1978 verwiesen, auf das diese Untersuchung ebenfalls Bezug nimmt.

²²⁴ La Harpe, *Cours de littérature*, S. 530.

²²⁵ Curzon, *Grétry*, S. 47.

²²⁶ Molière, *Théâtre choisi*, hg. v. Maurice Rat, Paris 1961, Akt I, Szene 4, S. 343f.

²²⁷ Ebd., S. 377.

Dass ein Vater aus Geiz das Glück seiner Tochter opfern will, ist beiden Stücken ebenfalls gemeinsam: Lopez will seine Tochter einsperren, damit sie vor potentiellen Freiern geschützt ist, um so zu verhindern, dass Léonores Erbe als Mitgift ausgezahlt werden muss; Harpagon will seine Tochter mit dem ältlichen Seigneur Anselme verheiraten, weil er sie ohne Mitgift nimmt (die fünfmalige Wiederholung der Phrase „sans dot“²²⁸ zeigt Harpagons Verbissenheit in dieser Angelegenheit).

D'Hèles Librettotext lässt keinen Zweifel an Lopez' Sittenstrenge und Autorität. Seine Tochter Léonore scheint fast ein wenig Verständnis für ihn aufzubringen, wenn sie ihn ihrer Freundin Isabelle gegenüber mit folgenden Worten charakterisiert: „Vous connaissez son caractère impétueux. Aussi jaloux de l'honneur de sa maison que de sa maîtresse, portant à l'excès tous les préjugés sévères de notre nation, que dira-t-il [...]“ (I, 8).

Mit dieser Bemerkung zeigt sich Léonore nicht nur ihrem Vater gegenüber in der Analyse seiner Beweggründe klar überlegen, sie beschreibt ebenso deutlich die klischeehaft-stereotype Verhaltensweise eines spanischen Patriarchen.

Eine Weiterentwicklung der klassischen Komödienfigur des eifersüchtigen, geldgierigen Alten ist darin zu sehen, dass er seiner Dienerin Jacinte an Gewitztheit ebenbürtig ist²²⁹, mit humorvoll-ironischen Kommentaren nicht spart (I, 2; II, 3 et al.) und väterliche Strenge mit höflicher Geschmeidigkeit im Ton zu verbinden weiß („*Daignez me dire le secret*“, I, 11; ebenso: „*Plus de sœur, plus de frère, je le dis à regret, mais c'est mon arrêt.*“) ²³⁰.

Seine kommerziellen Interessen (ein Aspekt, der in der Vorlage keine Rolle spielte) gibt Lopez bis zum Schluss nicht auf. Daher sehen wir seinen Meinungsumschwung zum Schluss als logisch an: „*Il épouse ma fille sans dot! Cela change la thèse!*“ (Akt III, Finale). All seine Vorbehalte gegenüber der Ehe („*folie*“, II, 3 und der Liebe: „*la détestable chose que l'amour*“, II, 4) scheinen plötzlich so unwichtig, dass er seine Tochter sogar bittet, dem heißblütigen Alonze²³¹ zu verzeihen.

Dem Klischee eines aufbrausenden, ehrempfindlichen spanischen Hidalgo entsprechend benimmt sich Alonze, der beim kleinsten Verdacht den Degen unter der Capa hervorzieht und Satisfaktion fordert (cf. I, 8; I, 11: groteske Wiederholung von „*je veux me satisfaire*“ und von „*hélas*“: achtmal nach Erkenntnis seines Irrtums) – zweifellos

²²⁸ Molière, *Théâtre choisi: L'Avare*, S. 346.

²²⁹ Vgl. Jacinthe: „*le vieux renard*“, I, 2. Ebenso I, 4.

²³⁰ Librettotext, I, 2; Hervorheb. d. V.

²³¹ Es handelt sich um den Liebhaber der Freundin Isabelle, der sich, bedingt durch ein Missverständnis, als Rivale von Florival sieht und ihn fast zum Duell herausgefordert hätte.

ein Verhalten, das in der Tradition der Mantel- und Degenkomödien eines Lope de Vega steht.

So finden wir in der Schlusszene im Garten von Lopez' Haus zwei ehrwürdige spanische Patriarchen in einer demaskierend demütigenden Situation: Lopez im Nachtgewand, konfrontiert mit dem Ungehorsam seiner Tochter und deren Freundin, Alonze nach Erkenntnis seines falschen Verdachts aufs Äußerste gedemütigt. Das französische Publikum mag an dieser Demontierung des spanischen Machismo sein Vergnügen gefunden haben.

Während Jacinte als gewitzte Dienerin – getreu dem Rollenschema der klassischen Komödie – die Fäden der Handlung in der Hand behält, treten mit Léonore und Isabelle zwei Frauen auf, die unter der Dominanz der Männer leiden und sich – fast emanzipatorisch – von den Fesseln ihrer untergeordneten Existenz befreien wollen bzw. sich lieber den Tod wünschen als mit einem ungeliebten, tyrannischen Mann verheiratet zu werden. Beide sprechen von Ketten, die sie zerbrechen bzw. zerbrechen lassen wollen: So sagt Isabelle von ihrem Liebhaber: „Il court briser ma chaîne.“ (I, 7) Léonore ist noch entschlossener und aktiver: „Je romps la chaîne qui m'engage.“ (II, 1). Isabelle bezeichnet sich als „esclave d'un jaloux“²³² (ebd.), Léonore behauptet selbstbewusst: „Alonze est indigne de moi“ (ebd.). In ihrer Entrüstung nennt sie ihn „monstre“ (II, 2).

Derlei Aussagen muten fast modern an und entsprechen weder dem Rollenklischee noch der sozialen Stellung der Frau in der damaligen Gesellschaft.

Dass Isabelle aus dem Turm flieht, in den ihr Vormund sie bis zur Unterzeichnung des Ehevertrages mit ihm eingesperrt hat, dass ein tapferer französischer Soldat ihr zu Hilfe eilt und sie aus ihrer misslichen Lage befreit, dass ihr Retter sich mit der gebotenen Geschwindigkeit (die Einschiffung nach Portugal steht bevor) in sie verliebt – all dies kündigt deutlich die beginnende Romantik an.²³³

²³² Gemeint ist ihr Vormund.

²³³ Das Thema der Geliebten, die sich z.T. auch aus Standeskonflikten heraus in Bedrängnis befindet, aus der der heroische Geliebte sie rettet, ist ein häufiges Motiv der Romantik; vgl. Elizabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1980 (Lemma "Liebeskonflikt").

4. Exotismus und *couleur locale* im Librettotext

Die Sehnsucht nach dem Andersartigen, das Interesse an fremden Sitten und Gebräuchen, das im 19. Jahrhundert in einer besonderen Vorliebe der Franzosen für Spanien gipfelte, war schon im 18. Jahrhundert verbreitet.

Libretto des *Amant Jaloux* zeichnet mit wenigen Pinselstrichen in den Bühnenanweisungen einen Raum in einem spanischen Haus in Cádiz mit landestypischem Fenster („une fenêtre grillée à l’Espagnole [*sic*]“). Im Text wird der Garten des Anwesens erwähnt, der von einer hohen Mauer umgeben ist – für Lopez ein Mittel zur Disziplinierung seiner Tochter.

Der Hinweis auf den Handel mit den Kolonien (Lopez unterhält Geschäftsbeziehungen zu einem gewissen Diego Mercado[!] in Veracruz / Mexiko) und die Anspielung von historischen Ereignissen aus der spanischen Geschichte (s. o.) genügen dem Librettisten zur Zeichnung von Ort und Zeit.

Die Darstellung der Geschlechterrollen bedient gängige Klischees: ein autoritärer, patriarchalischer, geldgieriger Vater, ein heißblütiger, extrem eifersüchtiger Liebhaber. Von den Frauen werden selbstverständlich absoluter Gehorsam und Unterordnung verlangt. Dies betrifft Isabelle ebenso wie Léonore.

Isabelle nennt ihren Vormund, der durch das Testament des Vaters alle Rechte über sie hat und sie mit Drohungen zur Heirat zwingen will, einen „tuteur barbare“ (I, 7). Sie beschreibt ihr Schicksal mit den Worten:

[...] victime infortunée
 Vers l’autel entraînée
 Je cédaï à ma destinée
 Et je ne demandais, hélas
 Que le trépas [...]. (I, 7)

Jacinte hat, wie viele der gewitzten Dienerinnen in den klassischen Vorbildern, die beste Einsicht in die Machtverhältnisse und kennt die Motivationen ihrer Herren genau. Sie nennt Léonore „l’esclave de l’avarice d’un père et de la jalousie d’un amant“ und ergänzt: „[Elle] n’aura jamais le courage de prendre un parti.“ (I, 3) Über Alonze sagt sie zutreffend: „[il est] jaloux même de son ombre.“ (ebd.).

Ungewöhnlich an dieser klischeehaften Darstellung männlichen Imponiergehabes, an den Eifersuchtsszenen voller Temperament und an heftigen Rachegeleüsten wegen angeblicher Ehrverletzung ist die Tatsache, dass diese Charakterzeichnungen als Folie

dienen, vor der sich die Figur des Franzosen Florival positiv abhebt. Die Liste seiner positiven Eigenschaften ist lang. Er verkörpert Patriotismus („Je vous défendrai contre toute l’Espagne“, I, 4), Bescheidenheit und Ritterlichkeit („Je ne veux pas me faire un mérite du faible service que je vous ai rendu“, I, 5), Stolz („Je suis Français, c’est vous en dire assez“, I, 6), Mut (Tout cède à sa valeur“, berichtet Isabelle in Akt I, Szene 6. Er sagt von sich selbst: „Je la défends contre toute la terre“, III, 4), Großzügigkeit („Français généreux“, nennt ihn Isabelle in III,4) und Heroismus („J’ai su la défendre“ sagt er von sich in II, 7). Er gibt der Liebe den Vorrang vor dem Reichtum (cf. den Dialog mit Lopez um den „trésor“, den er besitzt; Lopez erfasst die Doppeldeutigkeit des Wortes nicht; II, 7).

Angesichts all dieser Eigenschaften kann Jacinte nur ausrufen: „Ah, que ces Français sont aimables!“ (I, 7)

Ausgerechnet dieser mustergültige französische Liebhaber bedient sich einer als typisch spanischen geltenden Sitte: Er bringt seiner Geliebten zu Mandolinenklängen unter dem Fenster des Gartenpavillons ein Ständchen, ein einmaliger Beleg für die Tatsache, dass ein Franzose sich auf der Bühne eine spanische Sitte zu eigen macht.²³⁴

Trotz der Übernahme klischeehaft spanischer Elemente stehen diese nicht im Zentrum der Intrige. Der Librettotext entfaltet seine dramatischen Züge auf der Grundlage, die der zweite Titel der *opéra-comique* andeutet: *L’Amant Jaloux ou les Fausses Apparences*.²³⁵

Bis zum Finale des dritten Aktes weiß Florival nicht, wer seine Angebetete wirklich ist, und Don Alonze bleibt bis zu diesem Zeitpunkt davon überzeugt, dass er einen Rivalen hat. Die Verwechslungskomödie nimmt ihren Lauf durch eine 'falsche' Antwort von Jacinte. Als Florival die von ihm gerettete Isabelle im Haus des Lopez in Sicherheit weiß, fragt er Jacinte: „Comment se nomme ta maîtresse?“ Sie antwortet wahrheitsgemäß: „Ma maîtresse? Ma maîtresse se nomme Léonore“ (I, 6). Ab hier entspinnt sich das Drama, zwar mit spanischen Zutaten, aber die „fausses apparences“, die Verwechslung von „Schein und Sein“, bilden das Herzstück der Intrige.²³⁶

²³⁴ Die öffentliche Demonstration einer spanischen Sitte durch eine französische Figur zu diesem frühen Zeitpunkt (Ende des 18. Jahrhunderts) ist bemerkenswert und sehr selten. In den Stücken dieser Auswahl wird dies erst knapp hundert Jahre später wieder der Fall sein mit *Monsieur de la Palisse* (Cl. Terrasse).

²³⁵ Es war im 18. Jahrhundert weit verbreitet und bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein üblich, den musikdramatischen Werken zwei Titel zu geben, wobei der eine inhaltlich die Quintessenz des Stückes wiedergibt, häufig auch mit moralisierendem Unterton, z.B. *L’inutile precaution ossia Il Barbiere di Siviglia* oder *La folle journée ou Le mariage de Figaro*.

²³⁶ Knapp 50 Jahre später sollte Victor Hugo in seiner *Préface de Cromwell* von *couleur locale extérieure* sprechen.

L'Amant Jaloux steht offenkundig in der Tradition der aufklärerischen „Verlachkomödie“ (Klotz): ein Laster, hier die unbegründete und übertriebene Eifersucht, wird bloßgestellt und im Verlauf der Handlung geheilt. Alonze, um den das 'Experiment' in diesem Fall kreist, ist der Titelheld, der eifersüchtige Liebhaber, wiewohl ja auch bei Lopez Eifersucht festgestellt wird (s. o., I, 8). Wesentlich für das Stück ist also die moralische Lehre für die Hauptfigur und der moralische Gewinn für das Publikum (im Sinne des Theaters als einer 'moralischen Anstalt' à la Schiller). Die *couleur locale* ist demgegenüber pikantes Beiwerk. Ließe man sie weg, ginge dem Stück zwar eine gewisse Farbigkeit verloren, aber nichts von seiner Essenz.

5. Kommentar zu Grétrys Musik

Als Grétry mit 26 Jahren nach Paris kam, hatte er eine sechsjährige, hauptsächlich kirchenmusikalische Ausbildung in Rom hinter sich und war über Genf, wo er Voltaire getroffen hatte, nach Frankreich weitergereist. Rom hatte ihm nicht geben können, wovon er träumte:

Le théâtre est sa vraie vocation [...], il rêve de renouveler la musique lyrique en France.²³⁷

Man kann Grétry in der Tat als Erneuerer der musikdramatischen Szene betrachten, als „ambassadeur d'un mode d'écriture musicale,“²³⁸ denn mit ihm begann eine neue Ära in der Vertonung von Librettotexten. Man bescheinigt ihm, dass er die Ästhetik der Imitation des 18. Jahrhunderts hinter sich gelassen habe und eine „vérité de l'expression“ erstrebe.²³⁹

Nach dem Buffonistenstreit, der dem Französischen als musikdramatischer Sprache und der *opéra-comique* als Unterhaltungsform des Bürgertums den Weg bahnte, konzentriert sich Grétry – ganz im Rousseauschen Sinne – auf natürliche, einfache Szenen, deren Texte und schlichte Melodien perfekt an die Prosodie des Französischen angepasst sind und die mit ihren Themen aus dem Bereich des Exotischen inhaltlich den Geschmack des Publikums treffen. Grétry, der mit der Melodik der italienischen

²³⁷ Georges Sion, "Grétry et ses deux chefs-d'œuvres", *Begleitheft* zur o. a. EMI-Schallplattenproduktion.

²³⁸ Philippe Vendrix, "Avant-propos", in: Vendrix (Hg.), *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, S. 5-6, hier S. 6.

²³⁹ Vgl. Grimm, *Correspondance*, zit. in A.-M. Mathy, "Introduction", in: Vendrix, (Hg.), *Grétry et l'Europe*, S. 7-11, hier S. 9: „[...] il n'y a jamais eu de compositeur qui ait su adapter plus heureusement que Grétry, la mélodie italienne au caractère et au génie de notre langue.“

Sprache und der Technik ihrer Vertonung bestens vertraut war, in den langen und kurzen Silben der französischen Sprache jedoch eine besondere Herausforderung sah, gibt uns in seinen *Mémoires* einen Einblick in die Schwierigkeiten seiner Kunst, wenn er sagt:

[...] la musique étant un second langage, que l'on joint au premier] le compositeur doit donc donner la bonne note de la phrase musicale, à la syllabe qui doit être appuyée; sans cette attention, il résulte un contresens affreux entre ces deux langues.²⁴⁰

Da die Suche nach Einfachheit und Natürlichkeit zu Grétrys ästhetischem Credo gehört, dann erscheint seine Abkehr von der italienischen *opera seria* nachvollziehbar. Jean Montgrédien zufolge kritisiert Grétry an ihr

sa longueur excessive des airs et des ritournelles orchestrales, abus des roulades, inadéquation totale entre le texte et la musique, distribution des rôles contraire aux intentions du poème.²⁴¹

Zusammenfassend sagt der Autor:

[...] bref, [Grétry] stigmatise une incapacité de différencier musicalement chaque caractère, de peindre une situation psychologique, d'être vraisemblable.²⁴²

Das Bestreben, Charaktere differenziert musikalisch zu porträtieren, artifiziell wirkende Koloraturen zu vermeiden und der Wahrheit und Natürlichkeit den Vorrang zu geben, zeigt sich deutlich *L'Amant Jaloux*: Grétry gelingt es meisterlich, die Phänomene, die er an der *opera seria* kritisierte (s. o.), zu vermeiden. In Akt I und II lässt er häufig den Text sprechen und setzt Arien und Intermezzi dann ein, wenn sie dramaturgisch plausibel erscheinen, z.B. an dramatischen Höhepunkten oder um Gefühle zu intensivieren. Auch können Arien als Mittel der Spannungserhöhung dienen („Je romps ma chaîne“, II, 1)²⁴³ oder wichtige Charakterzüge unterstreichen. Mit der Verdichtung der dramaturgischen Verwicklungen, die durch die „fausses apparences“ ausgelöst werden, nehmen die Musikanteile in der zweiten Hälfte der *opéra-comique* immer mehr zu, im dritten Akt werden die Sprechanteile fast völlig zurückgedrängt.

²⁴⁰ Grétry, *Mémoires*, Bd. 1, S. 236.

²⁴¹ Montgrédien, "Mémoires ou essais", in: *Grétry et l'Europe*, S. 20.

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Diese Arie ist das einzige Beispiel für den sog. Ziergesang in *L'Amant Jaloux*. Auf Bitten der Sängerin fügte Grétry diese Arie ein bzw. komponierte sie neu. Mit ihren Koloraturen weicht sie vom ansonsten eingehaltenen Gebot der Natürlichkeit ab. Noch heute gehört diese Arie als isolierte Paradennummer zum Repertoire von Koloratursopranistinnen.

Don Lopez' erster musikalischer Auftritt (I, 2) betont z.B. die patriarchalische Willkür, mit der er seine Tochter behandelt. Grétry selbst erschien diese Arie sehr gelungen, besonders die Stelle „mais si quelque confidente [...] attente“: Er bemerkte dazu: „Les deux notes suivantes que fait l'orchestre en montant par demi-tons expriment la mine que doit faire Lopez [...]. Le silence est plus éloquent“.²⁴⁴ Eine chromatisch ansteigende Tonfolge im Orchester, ein Pausieren des Sängers statt weiterer Klagelaute oder Drohungen – dies sind die sparsamen musikalischen Mittel, deren sich Grétry hier bedient.

Als Erwiderung bekräftigt Jacinte in ihrer ersten Arie, wie sehr Léonore vom Gehorsam gegenüber ihrem Vater durchdrungen sei (I, 5). Damit sind die grundsätzlichen Fronten dramaturgisch hervorgehoben. Die Arien haben eine handlungsrelevante Funktion und sind keineswegs ein Hemmschuh, der zu künstlicher Statik bzw. gebremster Dynamik führt.

Ein Beispiel für eine musikalische Ausmalung eines Gefühls ist Isabelles erste Arie (I, 7), in der sie sich als Opfer ihres grausamen Vormunds porträtiert. Die erste Andeutung einer Zuneigung zwischen Florival und ihr selbst wird ebenfalls musikalisch umspielt. Auf diese Weise wird die Liebeserklärung in Form einer Serenade unter 'ihrem' Fenster vorbereitet.

Ein Beispiel für die dramaturgisch wichtige Darstellung der Eifersucht ist das Finale des ersten Aktes, in dem Alonze mit Vehemenz die Verletzung seiner Ehre beklagt und Florival zum Duell herausfordert. Die Fortissimo-Wiederholung des Wortes 'satisfaire' unterstützt die Intentionen des Librettos.

Die Kunst Grétrys, verschiedene Charaktere mit musikalischen Mitteln zu porträtieren, zeigen Szenen mit stichomythischen Dialogen, in denen sich unterschiedliche Personen einer identischen Wortwahl bedienen. Dies ist z.B. der Fall bei der Wendung „la voilà“, eine Wendung, „que chacun des acteurs prononce avec un sentiment différent, et que le musicien différencie dans tous par un accent décidé.“²⁴⁵

Eine sorgfältige Instrumentierung und mit Bedacht gewählte Vortragsbezeichnungen als weitere Mittel zur Beschreibung von Gefühlen zeigen sich in Isabelles Klagelied:

Victime infortunée
vers l'autel entraînée. (I, 7)

²⁴⁴ Grétry, *Mémoires*, Bd. 1, S. 247.

²⁴⁵ La Harpe, *Lycée ou Cours*, S. 536. Ein ähnliches Verfahren wird angewendet bei dem von unterschiedlichen Personen mit abweichenden Intentionen vorgebrachten Ausruf „Hélas!“ (I, 11); vgl. ebenda.

Grétry selbst gibt Aufschluss über seine musikalischen Absichten:

Ce chant n'est qu'une plainte; les trois notes en *forte* de l'accompagnement, expriment si l'on veut, les cloches qui annoncent le funeste hyménée d'Isabelle, ou la force qui commande à la faiblesse. Le contraste de la situation est rendu par la douceur du chant et les *forte* de l'orchestre.²⁴⁶

Pendles zusammenfassendes Urteil über Grétrys Kompositionstechnik wird so nachvollziehbar; sie bewundert „[...] son aptitude de peindre à l'aide d'une musique adéquate, le simple et le complexe, le comique et le héroïque [...]“²⁴⁷, die musikalischen Mittel des Künstlers seien „des mélodies légèrement ornées, doublées entièrement ou en partie par des violons et parfois par un ou plusieurs instruments à vent, soutenus par des cordes et peut-être par deux cors ou deux bassons.“²⁴⁸ Man kann also von einer schlanken Instrumentierung sprechen, die der Melodieführung, dem Gesanglichen, den Vorrang lässt:

Aussi son écriture orchestrale permet-elle d'entendre la mélodie comme chez le très admiré Pergolèse. Les mélodies de Grétry s'imposèrent rapidement comme véhicules de sentiments vrais [...].²⁴⁹

Grétrys musikalische Porträtkunst bezieht sich nicht nur auf menschliche Gefühle, sondern auch auf vermeintlich nationale Eigenschaften, die er in *L'Amant Jaloux* mit meist sparsamen Andeutungen unaufdringlich zum Ausdruck bringt. So kann ein Beispiel für eine diskrete Form von französischer *couleur locale* nur mit Hilfe einer Aussage des Komponisten selbst aufgespürt werden; sie zeigt, wie sehr Grétry auch musikalische Details sorgfältig geplant hat. Den in der Zeile „Je suis Français“ (I, 7) liegt zwischen den Silben 'Fran'- und '-çais' gelegenen Oktavsprung kommentiert er folgendermaßen:

Isabelle parle d'un Français, il devait employer un grand intervalle. Si elle avait dit: Je suis Anglais, je ne l'aurais pas dit de même [...]. Le Français est impétueux, l'Anglais est modéré [...].²⁵⁰

Den Hörgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums wird ein weiteres Beispiel für französische *couleur locale* eher entsprochen haben, das Grétry bewusst einsetzte, um

²⁴⁶ Grétry, *Mémoires*, Bd. 1, S. 251.

²⁴⁷ Pendle, "L'opéra-comique", in: Vendrix, *Grétry et l'Europe*, S. 146.

²⁴⁸ Ebd., S. 145.

²⁴⁹ Ebd., S. 145-46.

²⁵⁰ Grétry, *Mémoires*, Bd. 1, S. 252. Ein deutliches Beispiel für exakte Detailplanung ist auch Grétrys Kommentar zur kleinen Koloratur auf dem Wort 'vole' (ebd., I, 7).

Evokationen an Frankreich auszulösen und die Erwartungshaltung des Publikums zu stimulieren: Es handelt sich um die siebte Szene des ersten Aktes („Quelle reconnaissance“), in der Grétry einem Duett die Form eines Menuetts gab. Der Komponist führt dazu aus:

Le temps de menuet est bien employé ici; le menuet est une danse d'origine française; c'est la première danse qui ouvre le festin des noces, c'est l'épithalame tacite d'Isabelle et de son amant.²⁵¹

Spanisches Lokalkolorit lässt sich schon in der Ouvertüre heraushören, in der die Streicher eine Melodie im Pizzicato spielen – ein diskreter Hinweis auf den Schauplatz der Handlung, verbunden mit einem Element des 'foreshadowing'. Man könnte diese musikalischen Signale leicht überhören, für Grétry waren sie indes bedeutsam:

Le petit air *pizzicato*, qui est au milieu de l'ouverture, indique d'avance la sérénade que Florival donne au second acte [...] mais on n'a peut-être pas remarqué que les couplets «Tandis que tout sommeille»²⁵² peuvent être chanté sur ce même air.²⁵³

Dieser poetische Text wird zum Spiel einer Madoline gesungen, das vom Pizzicato der Streicher untermalt und vom Liebespaar Léonore (an die sich irrtümlicherweise dieses Ständchen richtet) und Alonze belauscht wird, der sich daraufhin, mit der Hand an seiner Schwertscheide, ans Fenster stürzt und den vermeintlichen Rivalen bedroht – eine Szene, die spanische Klischees bedient und ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt haben wird.

Eine unmittelbare Wiedererkennungsreaktion seitens des zeitgenössischen Publikums und eine entsprechende Goutierung scheint auch die Musik zu Lopez' Tirade auf die Ehe und die törichte Idee („folie“), noch ein zweites Mal zu heiraten, gefunden zu haben (II, 3). Dieser Effekt wurde von Grétry bewusst einkalkuliert. Zum Stichwort 'folie' sagt er in seinen *Mémoires*:

²⁵¹ Ebd., S. 253.

²⁵² In II, 14 singt Florival dieses gefühlvolle Lied:

Tandis que tout sommeille
Dans l'ombre de la nuit,
L'amour qui me conduit,
L'amour qui toujours veille

Me dit tout bas:

Viens, suis mes pas

Où la beauté t'appelle

Voici l'instant du rendez-vous

Profite d'un moment si doux.....

²⁵³ Grétry, *Mémoires*, S. 246.

La fin du couplet [le mot 'folie'] et la scène placée en Espagne me suggèrent l'idée de faire un air chantant, qui eût pour accompagnement l'air des folies d'Espagne, de Corelli. L'intention fut sentie dès la première fois par le public.²⁵⁴

Les Folies d'Espagne, eine ursprünglich aus dem Barock stammende ostinate Begleitfigur, wurde von zahlreichen Komponisten bearbeitet und war einem breiten Publikum bekannt.²⁵⁵ Daher ist der von Grétry beabsichtigte Effekt – die unmittelbare Assoziation mit Spanien – offenbar eingetreten.

Obwohl sehr effektiv, ist dieser musikalische Einfall ein treffender Beleg für die bereits oben erwähnte Tatsache, dass die hispanistische *couleur locale* eine teilweise oberflächliche, periphere Hinzufügung ist, die den Kern der Intrige nicht berührt. Dies entspricht der damaligen Praxis des Umgangs mit exotischen Themen: Eine mehr oder weniger planvolle Einstreuung exotischer musikalischer Elemente oder Instrumente (hier der Mandoline) erschien hinreichend zur Schaffung einer hispanistischen Atmosphäre.

Insgesamt kann man sagen, dass Grétrys neuartiger Umgang mit der Vertonung der französischen Sprache sowie seine koloraturarme und natürliche musikalische Gestaltung auf das folgende Jahrhundert vorausweisen. Die *opéras-comiques* des Komponisten bieten eine eingängige, hinreißende, an Mozart erinnernde Musik²⁵⁶; daher ist das Bemühen der Lütticher Universität um eine „redécouverte de Grétry“²⁵⁷ verständlich.

²⁵⁴ Ebd., S. 254. Der Herausgeber der *Mémoires* fügt hinzu, dass diese Melodie auch dem Anfang von Pergoleisis *Stabat Mater* entspricht.

²⁵⁵ Weitere Informationen zu La Follia/Folie d'Espagne in *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 6, S. 690.

²⁵⁶ Z.B. könnte man deutliche Parallelen in der Arie der Léonore (II,1) mit der Arie der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* entdecken.

²⁵⁷ Anne-Marie Mathy, "Introduction", in Vendrix, *Grétry et l'Europe*, S. 10.

B. Hispanismus als Symbol der Lebensfreude und Quelle anzüglicher Komik in *opéra-comique* und *opéra-bouffe* der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

1. Frühformen: *Les Deux Aveugles de Tolède* (1806)

Text: Benoît-Joseph Marsollier de Vivetières (1750-1817)

Musik: Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817)²⁵⁸

In der Übergangszeit vom 18. zum 19. Jahrhundert zeigte sich in Frankreich ein wachsendes Interesse für die hispanistische Mode. Ein kurzer Blick auf *Les Deux Aveugles de Tolède* macht deutlich, mit wie wenigen Mitteln es möglich war, dem neuen Publikumsgeschmack zu entsprechen: Das Werk war ursprünglich im Jahre 1782 unter dem Titel *Les Deux Aveugles de Bagdad* geschrieben worden. Vier Jahre später änderte der Librettist das Ambiente, machte die Handlung in Frankreich heimisch und nannte das Stück *Les Deux Aveugles de Franconville* (1786), um dann 1806 den Stoff unter neuem Titel in Spanien anzusiedeln. Es oblag Méhul, mit seiner Musik die spanische Atmosphäre zu schaffen, was ihm mit einem „fulminanten, störrisch-hartnäckigen“ Bolero der Ouvertüre gelang, „ein[em] erstaunliche[n] Stück Musik, bei dem die zweiten Geigen mit dem „Bogen den $\frac{3}{4}$ -Rhythmus klopfen [...] und das noch heute relativ authentisch 'spanisch' klingt.“²⁵⁹

Méhuls Stück gehört zu den ganz frühen Beispielen eines Boleros in der Kunstmusik.²⁶⁰ Mit Napoleons Herrschaft waren nach den heroischen Sujets der Revolutionszeit auch leichtere Sujets wieder salonfähig geworden, so etwa hier die Heirat zwischen einem alten Geizhals namens Don Brusco und einem jungen Mädchen, allerdings ist sein Musikerkollege und Rivale Nuguez genauso blind wie er selbst. Das Libretto balanciert auf dem schmalen Grat zwischen der traditionellen Verhöhnung von Pantalone-Typen und der Verhöhnung blinder Menschen. Seine Drastik hat auf Offenbachs *Les Deux Aveugles* (1855) abgefärbt, das Werk, mit dem er seine *Bouffes-Parisiens* eröffnete. Bei Offenbach, in dessen Stück ebenfalls ein schwungvoller Bolero von zentraler Bedeutung ist, sind die Blinden allerdings Simulanten.

Ein weiteres, frühes Beispiel für spanisches Kolorit in Form eines formelhaft besetzten, Temperament, Energie und Lebenslust verkörpernden Boleros finden wir in:

²⁵⁸ Méhul feierte u.a. mit dem bereits erwähnten Werk *L'Irato* (1801) große Erfolge. Nach *Les deux Aveugles de Tolède* sollte noch *Joseph* (1807) folgen.

²⁵⁹ Josef Heinzelmann, "Méhul: *Les Deux Aveugles de Tolède*", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, München / Zürich 1991, Bd. 4, S. 44-45, hier S. 45.

²⁶⁰ Vgl. auch Adelaïde de Place, *Étienne Nicolas Méhul*, Paris 2005, S. 128. Die Ouvertüre befindet sich auf *Nicolas Méhul, Ouvertures* (CD DCA 1140, 2002) mit dem Orchestre de Bretagne, Leitung: Stefan Sanderling.

La Fête du village voisin (1816)

Text: Sewrin (= Charles-Augustin de Bassompierre)

Musik: François-Adrien Boieldieu

Das Stück spielt in Frankreich auf dem Land, enthält komödienübliche Themen wie Verkleidungen oder unerwünschte Ehemänner und endet mit einer Doppelhochzeit, hat aber keinerlei spanisches Ambiente. Mme de Ligneul, die junge Witwe, die M. de Renneville partout nicht heiraten will, drückt ihren Freiheitsdrang und ihre Vitalität in einem zweistrophigen, koloraturgeschmückten und von Kastagnetten begleiteten Bolero aus:

Profitez der la vie
 et surtout du printemps,
 le bonheur qu'on envie
 est dans l'emploi du temps.
 Faites-en bon usage
 car leurs attraits perdus,
 les roses du bel âge
 ne refleurissent plus.
 [...]
 L'amant dont le cœur tendre
 n'essuya que refus,
 quand vous voulez l'entendre,
 ne vous écoute plus.
 Faites-en bon usage...

Carpe diem, tempus fugit... Für Mme Ligneul muss eine ganze Lebensphilosophie im Bolero-Rhythmus eingeschlossen sein,²⁶¹ für das zeitgenössische Publikum befriedigte er das Bedürfnis nach Hispanischem als Ausdruck purer Lebensfreude.

2. Hispanismus als Lizenz für eine derb-dreiste Handlung: *Le Muletier* Opéra-comique en un acte (de Kock / Hérold / 1823)

2.1 Der Librettist

Der Librettist Charles Paul de Kock (1793-1871) war als Autor sehr fruchtbar (seinen Mémoires zufolge verfasste er über 400 Bände, darunter ca. 200 Theaterstücke)²⁶², doch bereits 50 Jahre nach seinem Tod war er fast vergessen. Die Beurteilung seines Schaffens ist schillernd und widersprüchlich.

²⁶¹ Näheres zu diesem Werk findet sich bei Francis Claudon (Hg.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Bern 1995, S. 161-164; der erwähnte Bolero befindet sich zu Beginn der Partitur.

²⁶² *Mémoires de Ch. Paul de Kock écrits par lui-même*, Paris 1873, S. 163, zit. in: Friedrich Beyer, *Der Romanschriftsteller Charles Paul de Kock und seine Welt*, Köln 1928, S. 10.

Einerseits gilt er mit Eugène Sue und Alexandre Dumas (père) als Vertreter des 'roman-feuilleton'²⁶³, der die zeitgenössische Pariser Gesellschaft scharf beobachtete und detailliert beschrieb: In einem Artikel vom 31. Juli 1926 lobte die Zeitschrift *Le Temps* seine seltene Beobachtungsgabe und Darstellungskunst: Er habe die Welt des Pariser Kleinbürgertums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so anschaulich und akribisch genau festgehalten, dass sein Werk für kulturhistorische Zwecke interessant sein dürfte:

un monde charmant, plein de bonhomie et de simplicité, où l'on riait, où l'on s'amusait, où on était heureux.²⁶⁴

Andererseits kritisiert der Artikel seinen Schreibstil und seinen unbekümmerten Umgang mit frivolen Anzüglichkeiten.

Unstrittig ist der literarische Wert von de Kocks Memoiren, aus denen hervorgeht, dass von frühester Jugend an Molière zu seinen Lieblingsautoren gehörte und er sich in *Don Quichotte*, *Gil Blas* und *Le Diable Boiteux* vertiefte– wahrscheinlich bezog er aus Texten wie diesen seine Kenntnisse über Spanien, denn nach eigenen Angaben hat er Frankreich nie verlassen.

Chateaubriand und Alexandre Dumas (père) beurteilen de Kocks Talent positiv, der kritischere Théophile Gautier nannte ihn „Molière de bas étage“.²⁶⁵ Gustave Flaubert und die Goncourts äußerten sich abfällig.

Beyer konstatiert in seiner Biographie des Autors, dass de Kocks Werke „bei empfindlichen Gemütern eine gelegentliche Verletzung ihres Anstandsgefühls hervorrufen, jedoch bei weitem nicht so stark wie bei Eugène Sue.“²⁶⁶ Der Schriftsteller sagte von sich selbst:

J'ai nourri l'esprit et le cœur de trois ou quatre millions de Français, qui ont puisé dans mes ouvrages les plus saines doctrines philosophiques et littéraires.²⁶⁷

²⁶³ Paul Morillot, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*, Paris 1892, S. 525, zit. in: Beyer, ebd., S. 23.

²⁶⁴ *Le Temps*, zit. in: Beyer, *Der Romanschriftsteller*, S. 6.

²⁶⁵ Théophile Gautier, *Histoire de l'Art dramatique*, 1859, 6 Bde., Bd. V, S. 113, zit. in: Beyer, *Der Romanschriftsteller*, S. 9.

²⁶⁶ Ebd., S. 20.

²⁶⁷ De Kock, *Mémoires*, zit. in: Beyer, ebd., S. 18. Den Erinnerungen des Autors ist überdies zu entnehmen, dass Papst Gregor XVI. seine Romane besessen haben soll und ihn für einen päpstlichen Orden vorgeschlagen habe, den er, de Kock, wegen der widersprüchlichen Rezeption seiner Werke im eigenen Land jedoch abgelehnt habe; vgl. ebd., S. 271.

Im jugendlichen Alter von ca. 20 Jahren schrieb de Kock das Libretto zu *Le Muletier*, in dem er – ebenso wie in seinen Romanen – Sitten und Gebräuche des Kleinbürgertums schildert, aber auch die „Zügellosigkeit und 'libertinage' einiger weniger“²⁶⁸ nicht verschweigt.

Ein Werturteil über de Kocks Œuvre ist bei allen Rezensenten unumstritten: Sein Stil besitze „une aisance qui lui fait prendre toujours le mot tel qu'il se présente, une vérité d'observation qui donne la vie à tous ses personnages.“²⁶⁹

In *Le Muletier* finden wir einige dieser Merkmale wieder, so z.B. die Wiedergabe der Syntax und Lexik des einfachen Volkes und der Dienerschaft.²⁷⁰ Mit der Wahl Spaniens als Schauplatz folgt de Kock der aufkommenden Mode.

2.2 Einführung in die zeit- und gattungsgeschichtlichen Umstände der Werkgenese

Le Muletier erschien 1823, zur Zeit der Restauration, aber auch in einer Zeit der ästhetischen Diskussion über das weitere Schicksal der *opéra-comique*. Thomas Betzwieser²⁷¹ spricht von einem wenig erschlossenen Abschnitt in der Geschichte des Genres, das – trotz hoher Produktivität – nicht aus dem Schatten der Revolutionsoper heraustreten konnte.

Nach der von R. M. Longyear vorgenommenen²⁷² und von Betzwieser übernommenen Unterscheidung von 'großer', ernster *opéra-comique* mit historischen Stoffen, zu deren Wegbereitern z.B. Grétrys *Richard Cœur de Lion* zählt, einerseits und dem stofflich leichteren Genre, „une petite musique agréable“, andererseits, kann kein Zweifel bestehen, dass *Le Muletier* zu dieser zweiten Kategorie gehört, von der der deutsche Musikhistoriker sagt, dass sie noch „weitgehend der Entdeckung“ harre.²⁷³ Erklärungsmodelle und Beurteilungskriterien fehlen in ihrem Bereich gänzlich.

²⁶⁸ Beyer, *Der Romanschriftsteller*, S. 27.

²⁶⁹ Eugène Gilbert, *Le Roman en France pendant le XIX^e siècle*, Paris 1909, S. 211, zit. in Beyer, ebd., S. 65.

²⁷⁰ Vgl. die Sprachgewohnheiten des Dieners Flandrinos, Librettotext S. 10, des Muletiers Henriquez, ebd., S. 8, oder des Wirts Rodrigue, ebd., S. 23.

²⁷¹ Betzwieser, "Si tu veux faire un opéra-comique...": Stil- und Gattungsreflexion in der Opéra comique zwischen 1800 und 1820", in: Herbert Schneider / Nicole Wild (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1994, S. 121-150, hier S. 121.

²⁷² Rey Morgan Longyear, *Daniel François Esprit Auber (1782-1871). A Chapter in French Opera Comique*, New York 1957, S. 109 et passim.

²⁷³ Betzwieser, "Si tu veux faire un opéra-comique...", S. 121.

Nachdem die beiden Opéra-comique-Truppen des Théâtre Feydeau und der Salle Favart durch das Dekret Napoleons von 1801 eine Fusion eingegangen waren,²⁷⁴ besaß das Genre die doppelte Möglichkeit, sowohl die ernstere, 'große' *opéra-comique* als auch die dem Zeitgeschmack eher entsprechende „petite musique agréable“ aufzuführen.²⁷⁵ Generell kann man sagen, dass nach dem Ende der 'grandeur' des Empire ein (biedermeierlicher) Rückzug ins Private erfolgte, in Frankreich fallweise angereichert mit einer Prise Frivolität (s. u.).

Historische Stoffe wichen der Darstellung menschlicher oder gesamtgesellschaftlicher Schwächen, der Musikstil war – soweit es *Le Muletier* betrifft – ein Übergangsstil mit einigen spanischen Zutaten, die noch näher zu analysieren sein werden.

Der zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch deutliche Einfluss der 'italianità' (d.h. vor allem des Koloraturgesangs) wird hier weitgehend zugunsten der 'vraisemblance', d.h. eines dem natürlichen Sprechrhythmus angepassten Gesangs zurückgedrängt.²⁷⁶

2.3 Das Libretto²⁷⁷

Der Librettotext verbindet Motive aus vier berühmten Quellen, die de Kock in eigener Weise bearbeitet und weiterführt: Das Hauptgerüst der Intrige verdankt er den *Contes* von La Fontaine,²⁷⁸ der seinerseits das Thema von Boccaccio²⁷⁹ übernommen hatte. Das Motiv des eifersüchtigen Alten, der seine junge Frau bewacht, ist ein zum Topos gewordenenes Motiv der *commedia dell'arte*, das u. a. von Cervantes mehrfach bearbeitet wurde.²⁸⁰

Es gelingt dem Librettisten durch Einfügung neuer Elemente (z.B. der Erpressung des Rodrigue am Ende des Einakters), erfrischende Situationskomik zu erzeugen, ganz im

²⁷⁴ Die verschiedenen Truppen, Häuser, Denominationen und Fusionen der Opéra-Comique sind sorgsam und übersichtlich aufgeführt in Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris 1989, S. 324-325.

²⁷⁵ Longyear, *Auber*, S. 110, konstatiert: „Audiences favoured lighter, less moralizing and dramatic fare.“ Zit. in: Betzwieser, "Si tu veux faire un opéra comique...", S. 121.

²⁷⁶ Die „ernstere“, „große“ *opéra-comique* war immer noch in selbstreflexiver Weise mit der Frage nach italienischem oder französischem Musikstil befasst (vgl. Betzwieser, "Si tu veux faire un opéra-comique...", S. 126).

²⁷⁷ Textgrundlage ist eine Kopie des Original-Librettotextes durch die BNF, No. 129153-B, Paris 1823.

²⁷⁸ La Fontaine, "Le Muletier", in: *Contes et Nouvelles en Vers*, hg. v. Georges Couton, Paris 1961, 2 Bde., Bd. 1, S. 75-78.

²⁷⁹ Vgl. Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, übers. v. Albert Wesselski, Frankfurt: Insel Verlag, 41978, S. 243-249 (=Dec. III 2).++

²⁸⁰ "Novela del celoso estremeño" in: Cervantes, *Obras completas*, hg. v. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid 1999, S. 601-613; ebd. auch "Entremés del Viejo celoso", S. 1157-1161.

Sinne des Komponisten Ferdinand Hérold, der sich zur Aufgabe des Dichters / Librettisten folgendermaßen äußerte:

Le poète comico-lyrique ne doit pas peindre les mœurs, ni les caractères; son comique doit être de situation, de pantomime et d'optique; il doit parler aux yeux, non à l'esprit.²⁸¹

De Kocks Libretto enthält in der Tat zahlreiche pittoreske Szenen voller Situationskomik und z.T. derber Späße, die publikumswirksam und volksnah wirken, teils aber auch als unschicklich empfunden wurden, obwohl der Text des Librettos – im Unterschied zu den Vorlagen von Boccaccio und La Fontaine – keinen vollendeten Ehebruch erwähnt.²⁸²

Der Librettist verlegt den Ort des Geschehens von einem langobardischen Königsschloss, wo ihn Boccaccio und La Fontaine angesiedelt hatten, in die Gegenwart, ins einfache Milieu des Hinterhofs einer Dorfschenke. Wegen der Hochzeit des Besitzers versammelt sich dort die bunte Vielfalt der Dorfbewohner, die zur Gratulation und zum anschließenden Gelage gekommen sind, wie die Tradition es will.

Jede Umarmung seiner Frau durch die wohlmeinenden Dorfbewohner bereitet dem eifersüchtigen Ehemann Rodrigue Qualen, so dass der Diener Flandrinos das 'Volk' schnell in die Gaststätte lenkt und reichlich Wein ausschenkt. Damit verlagert sich der Fokus des Geschehens auf die frisch Vermählten, deren Unterschiedlichkeit durch das Libretto plakativ unterstrichen wird. Eine charakterliche Entwicklung findet auch unter dem Einfluss der folgenden turbulenten Ereignisse nicht statt.²⁸³ Beide Protagonisten weisen hinreichend aus der Literatur bekannte Merkmale auf: Rodrigue ist krankhaft eifersüchtig; er plant, seine junge Frau fernab des Gasthofes durch ein älteres Paar betreuen zu lassen, in einem Landhaus, dessen Fenster vergittert sind und dessen Garten von einer fünfzehn Fuß hohen Mauer umgeben ist.²⁸⁴ Die in einer Klosterschule erzogene Braut ordnet sich ihrem Ehemann bedingungslos unter.

Hier sind unverkennbare Parallelen zu Cervantes' 'viejos celosos' vorhanden. Filipino de Carrizales in *El celoso estremeño* baut für seine Frau das neugekaufte Haus um: „cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo [...], levantó las paredes

²⁸¹ Hérold, zit. in: Arthur Pougin, *Hérold*, Paris o.J. [1906], S. 31.

²⁸² Bekanntlich war die Toleranzgrenze der Zensur bei Literatur, die lediglich im Druck erschien (z.B. bei Romanen), etwas weiter gefasst als bei bühnendramatischen Werken, die für die öffentliche Aufführung bestimmt waren.

²⁸³ Allenfalls könnte man von einem Zugewinn an Lebenserfahrung bei Inésia sprechen, die zwar ihre Unschuld im Laufe der Handlung nicht verliert, aber immerhin lernt, Vergleiche zwischen zwei Männern in Bezug auf deren Begehren zu ziehen.

²⁸⁴ Librettotext, S. 13.

de las azuteas [*sic*] de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa [...].“²⁸⁵ Im Entremés *El Viejo celoso* heißt es von dem Haus, in dem der siebzigjährige Cañizares mit seiner jungen Frau lebt: „[...] las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas jamás se abren [...].“²⁸⁶

In beiden Cervantes-Texten ist von einem Generalschlüssel („llave maestra“²⁸⁷) die Rede, den natürlich nur der Dueño besitzt und nie aus der Hand gibt. Ebenso schließt bei de Kock Rodrigue seine Frau im Gartenpavillon ein, um sie von den Hochzeitsgästen fernzuhalten. Schon jetzt drückt ihn die Last der Eifersucht („cruelle jalousie“²⁸⁸), sogar im eigenen Schatten²⁸⁹ wittert er einen Rivalen – sicher eine Quelle der Heiterkeit für das Publikum.

De Kocks Rodrigue analysiert seine Situation zutreffend, als er in einem Monolog sagt:

Elle est d'une douceur!...j'en fais tout ce que je veux...eh bien! avec cela, je ne suis pas tranquille! Ces égrillards²⁹⁰ qui lorgnent ma femme me donnent des craintes!...hum....! Qu'avais-je besoin de me marier, à mon âge!...mais ce maudit amour! C'est plus fort que soi!..²⁹¹

Die Diagnose von Zerbine, dem aufsässigen Mündel, das die Szene beobachtet, lautet:

Sans cesse il la guette,
La tient en cachette;
Il faut des verroux
A ce vieux jaloux;
Près d'elle il soupire
Tout le long du jour.
Ah! qu'il me fait rire
Avec son amour!²⁹²

Inésia entspricht dem Typus der Kindfrau, deren Unschuld und Naivität²⁹³ – garantiert durch eine strenge, im Kloster genossene Erziehung – zu mancherlei Situationskomik

²⁸⁵ Cervantes, "Novela del celoso extremeño", S. 602.

²⁸⁶ Cervantes, "Entremés del Viejo celoso", S. 1158.

²⁸⁷ Hier schwingt auch die Bedeutung der 'llave maestra' als Phallussymbol mit.

²⁸⁸ Librettotext, S. 32

²⁸⁹ Ebenda.

²⁹⁰ Dieses Wort wie auch einige andere im Librettotext („pendard“, S. 39, „coquin“, S. 40; vgl. besonders auch die Bezeichnung, die die „muletiers“ für Inésia wählen: „un si joli tendron“, S. 18) machen deutlich, warum das bürgerliche Publikum den Librettotext für pikant, gewagt, z.T. auch für schockierend hielt. Die Sprache des „arrière-cour“, des Schauplatzes der Handlung, scheint hier allerdings gut getroffen.

²⁹¹ Librettotext, S. 23/24.

²⁹² Librettotext, S. 6

²⁹³ Inésia zu Rodrigue: „De l'innocence?...Oh! certainement que j'en ai! maman [*sic*] m'avait tant recommandé de la conserver!...“ (Librettotext, S. 14).

führt. Schon die unterschiedliche Qualität der Anrede macht die Ungleichheit von Mann und Frau klar.

Als gehorsame Ehefrau, die sich ihrer untergeordneten Position bewusst ist,²⁹⁴ spricht Inésia ihren Ehemann mit „monsieur“ (S. 14) oder – wie Zerbine, die Angestellte – mit „seigneur“²⁹⁵ an. Der liebestolle Rodrigue hält einen beeindruckend langen Katalog von Koseworten bereit, die einerseits Inésias untergeordnete Stellung dokumentieren, andererseits Rodrigues innere Verstrickung offenbaren, z.B.

ma pouponne (S. 14, 17)	ma mignonne (S. 16, 31)
mon ange (S. 23)	mon cœur (S. 17, 31)
ma poulotte (S. 14)	ma poulotte (S. 14)
m'amour (S. 30)	

Nur selten, meistens in Gegenwart von Dritten, nennt er seine Frau korrekterweise „Madame“ (S. 39) oder „signora“ (S. 14, 18, 38).

De Kocks Libretto entspricht den literarischen Vorlagen insofern, als der eifersüchtige Alte der Gewitztheit des jüngeren Rivalen bzw. der weiblichen List nicht gewachsen ist. Während Rodrigue der Erpressung durch Henriquez nachgeben muss, aber im Übrigen sein Gesicht wahren kann, stirbt Carrizales (*El celoso extremeño*) an den Folgen des Schocks, der er erlitt, als er Zeuge des Ehebruchs seiner Frau wurde. Cañizales,²⁹⁶ der Protagonist von *El Viejo celoso* muss erleben, dass seine junge Frau ihn mit den eigenen Waffen schlägt: Sie erbittet sich den Schlüssel zu ihrem Zimmer, wo ein von der Nachbarin hereingeschmuggelter Galan wartet, und schließt sich mit ihm ein. Als Lauscher wird der gehörnte Ehemann Zeuge des Ehebruchs, ist sich dessen aber nicht bewusst. In beiden Cervantes-Texten ist das Schicksal der eifersüchtigen Alten mit tragischen Zügen durchsetzt, während das Brautpaar im Librettotext vorwiegend grotesk-komischen Situationen ausgesetzt ist.

Deutliche Parallelen finden sich zwischen allen drei Texten in der Darstellung des Knechtstyps: Er erscheint sowohl bei Boccaccio als auch bei La Fontaine und de Kock als junger, lebenslustiger Galan, der gelegentliche Abenteuer nicht verschmäht, wenn sie sich ihm bieten. Er tritt in allen Texten nicht als unterwürfiger Diener auf, sondern ist selbstbewusst und von seinen Qualitäten überzeugt. In de Kocks Libretto sagt Henriquez von sich selbst:

²⁹⁴ Rodrigues erste Lektion über die Ehe: „il [...] faut se rappeler qu'un époux est le maître“ (ebd., S. 15).

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 16, 17, 30, 31, 39, 47.

²⁹⁶ Die Assonanz zwischen den beiden Namen ist vermutlich nicht zufällig.

Allons, mes amours sont en bon train, établissons mon plan d'attaque...un plan, en ai-je besoin?...Flandrinos n'est pas un rival redoutable!...et le vieux Rodrigue, tout occupé de sa femme, ne peut guère surveiller sa pupille!...ce n'est pas qu'il ne soit pas rusé!...oh! je lui rends justice! mais oserait-il se jouer à moi?...ne saurait-il plus ce que c'est un Muletier dans ce pays!²⁹⁷

Passend zur Bolero-Musik preist der stolze spanische 'muletier' denn auch seine Qualitäten an, besonders die eines Eroberers:

[...] pour garder une conquête,
Nul obstacle ne nous arrête!
Toujours le hardi muletier,
En amour vaincra le premier! [...]

Gleichzeitig werden Henriquez besondere Qualitäten als potenter Liebhaber zugeschrieben, so dass es nicht abwegig erscheint, ihn mit der Figur des Don Juan zu assoziieren. Bei Boccaccio wird seine Potenz deutlich gemacht in den Worten „[...] senza dire alcuna cosa o senza essere a lui detta piú volte carnalmente la reina cognobbe.“²⁹⁸ La Fontaine übernimmt diesen Inhalt in folgender Form:

Le muletier, frais, gaillard, et dispos,
Et parfumé, se coucha sans rien dire.
[...]
Notre amoureux fournit plus d'un traite.
Un muletier à ce jeu vaut trois rois.²⁹⁹

De Kock zeigt einen der Versuchung nicht ganz widerstehenden Henriquez, der sich unbeabsichtigt mit Inésia konfrontiert sieht und sagt:

Non, non...elle est trop jolie,
Je ne pourrais résister!...
Mais prenons, avant d'être sage,
Encor un baiser bien doux...
Pour un de plus, son cher époux
Ne le saura pas davantage...³⁰⁰

Sollten die 'points de suspension' auf der Bühne ausagiert werden, kann man sich vorstellen, dass Prüderie hier Anstoß nahm und strenge bürgerliche Moral sich angegriffen fühlte, aber auch, dass die Szene zu Gelächter Anlass gab.³⁰¹

²⁹⁷Librettotext, S. 9.

²⁹⁸Boccaccio, *Decameron*, hg. v. Vittore Branca, Turin 1980, S. 342; deutsche Fassung: „[...] als er sie sehnsüchtig in die Arme schloss und zu mehreren Malen erkannte,“ in: *Das Dekameron*, Bd. I, S. 246.

²⁹⁹La Fontaine, *Contes et Nouvelles*, S. 76-77.

³⁰⁰Librettotext, S. 36.

In Bezug auf die Methode, mittels derer der gehörnte Ehemann den Übeltäter ermitteln will, weicht de Kock z.T. von seinen Vorlagen ab. Bei Boccaccio und La Fontaine markiert der betrogene Ehemann den mutmaßlichen Übeltäter, den er an seiner erhöhten Pulsfrequenz erkannt hat, indem er ihm einen Teil seiner Haare abschneidet. Traditionell bestraft dieser symbolische Akt sexuelle Zügellosigkeit; die Assoziation mit dem biblischen Samson lässt vermuten, dass es symbolisch auch um den Raub der körperlichen Stärke geht.³⁰²

De Kock bedient sich ebenfalls der bewährten Methode des Pulsfühlers, schneidet aber dem Rivalen nicht die Haare ab, sondern nimmt ihm seinen Gürtel weg.³⁰³ In allen drei Texten verwischen die Stallknechte ihre Spuren, indem sie ihren Kameraden Gleiches antun.

Die Situationskomik bei de Kock, die entsteht, als alle 'muletiers' ohne Hosengürtel vor Rodrigue erscheinen, lässt einen ungleich derberen Typus von Komik erkennen, während Boccaccio und La Fontaine eine von Weisheit getragene Schlussformel finden, um trotz des Ehebruchs die angegriffene Ehre der jeweiligen Protagonisten zu retten.³⁰⁴

So nutzt der gewitzte und kecke 'Muletier' des Librettos die ehrenrührige Notlage seines Herrn aus, der glauben muss, von ihm gehört worden zu sein, und ringt ihm das Versprechen ab, ihn noch am selben Tage mit Zerbina zu verheiraten. Diese Dreistigkeit ist den literarischen Vorlagen fremd, entspricht aber Henriquez' Selbstverständnis: Schon vor der offiziellen Zustimmung von Zerbines Vormund beginnt er mit den Hochzeitsvorbereitungen.³⁰⁵

Unter den bewundernden Blicken und Kommentaren von Inésia, die damit ihrem Ehemann in den Rücken fällt, tritt Henriquez schon am Anfang des Stückes sehr selbstbewusst auf.

HENRIQUEZ Tenez, je serai l'époux de Zerbine...j'en jure par les beaux yeux de votre femme!

RODRIGUE Il n'est pas question des yeux de ma femme!...je vous ai fait connaître ma résolution...prenez votre parti... .

³⁰¹ Michel Parouty, im Begleitheft zur CD (Gaieté Lyrique), sagt dazu: „Dans l'obscurité, Enriquez prend cette dernière (i.e. Inésia) pour sa finacée et Inezia [*sic*] croit être en presence de son mari. Les quiproquos sont inévitables mais se dénoueront sans que la morale ait à souffrir.“

³⁰² Im Mittelalter war es nur den Freien gestattet, lange Haare zu tragen. Der Verlust der Haartracht könnte in den Texten Boccaccios und La Fontaines auf die dem Muletier geziemende Stellung verweisen.

³⁰³ Der Grund für diese Abweichung erschließt sich nicht aus den vorhandenen Quellen.

³⁰⁴ La Fontaine: „Or bien, dit-il, qui l'a fait si se taise; au demeurant, qu'il n'y retourne plus.“ (*Contes et Nouvelles*, S. 78) Boccaccio: „Chi 'l fece nol faccia mai piú, e andatevi con Dio“ (Decameron, hg. v. Branca, S. 345); in der Übersetzung: „Wer es getan hat, soll es nicht mehr tun; und nun geht mit Gott.“ (*Das Dekameron*, S. 249)

³⁰⁵ Librettotext, S. 21.

HENRIQUEZ Oh! il est pris...Je suis décidé ...à épouser Zerbine!
 RODRIGUE Malgré ma volonté?
 HENRIQUEZ Vous y consentirez!... Demain, nous ferons la noce, et je retiens
 madame épouse pour le fandango!

Dies ist die Aura, die typischerweise einen „Muletier de ce pays“³⁰⁶ umgibt und auf die im folgenden Kapitel vertiefend eingegangen werden wird.

2.4 Spanische Elemente im Librettotext

Der Librettotext evoziert das für französische Zuschauer exotische Nachbarland Spanien mittels bekannter Klischees:

- tugendsame Frauen, für deren Unschuld die klösterliche Erziehung Garantie ist;
- heißblütige Liebhaber, hier verkörpert durch Henriquez, den Muletier;
- vergitterte Fenster und hohe Mauern, die Sittsamkeit und Tugend bewahren sollten;
- spanische Sitten bei Hochzeit und Stierkampf.

Eine Variante des feurigen Liebhabers, die nicht so bekannt ist wie der heißblütige Hidalgo oder Torero, ist der Muletier, der, obwohl sozial niedrig gestellt, nichts von der Servilität eines Knechts an sich hat. Das Libretto beschreibt ihn als besonders beherzten und virilen jungen Mann, unabhängig, frei und mutig, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt.

In einer Arie im Bolero-Rhythmus besingt er seine Liebhaber-Qualitäten bzw. das freie, lustbetonte Leben der Muletiers im Allgemeinen:

Nous savons, en fait d'amourettes,
 Plus d'un tour;
 Craints des maris, aimés des belles,
 Notre ardeur
 Sait, même avec les plus cruelles
 Prendre un cœur.
 Suivant au gré de notre envie,
 Nos désirs,
 Nous employons gaîment la vie
 En plaisirs;
 Oui, chez nous par état, par zèle,
 Et par goût
 Excepté l'art d'être fidelle, [*sic*]
 On sait tout.
 [...]

³⁰⁶ Ebd., S. 9.

Sachant tromper amant, maîtresse
Duègnes, tuteurs et maris [...].³⁰⁷

Eine weitere Erklärung in Bezug auf seinen Stand und das damit verbundene Selbstbewusstsein, das für ihn auch die Freiheit zur Gesellschaftskritik einschließt, findet sich in folgenden Worten:

Je suis Muletier; et un Muletier n'est pas une [*sic*] parti à dédaigner! en relations, par état, avec toutes classes de la société, nous avons souvent plus de pouvoir qu'on ne pense!... ne fût-ce que par intrigue!... et c'est une branche de commerce qui va toujours!...³⁰⁸

Zweifellos wird ein Gutteil des bürgerlichen Publikums diese Illusion von einem freien, zügellosen Leben goutiert und es als reizvoll empfunden haben, mit Henriquez der Enge der bürgerlichen Moral für einen Moment zu entfliehen. Möglicherweise nimmt man auch an der hier zum Ausdruck kommenden Respektlosigkeit vor der Institution Ehe.

Zu den hispanistischen Elementen des Librettotextes gehört auch die Erwähnung von spanischen Bräuchen, auf die Text mehrfach Bezug genommen wird. So wurde der Hochzeitsbrauch, der die Teilnahme an der Feier für die ganze Dorfgemeinschaft ermöglicht, bereits erwähnt. Die Dorfbewohner fordern das gemeinsame Fest regelrecht ein:

CHŒUR DE VILLAGEOIS:

Au bruit de votre mariage
Seigneur, nous accourons tous,
Et nous venons, suivant l'usage,
Fêter les nouveaux époux.³⁰⁹

Durch eine eher unbedeutende Nebenfigur wird ein besonderes spanisches Flair geschaffen. Für den naiv-dümmlichen Flandrinus berechnet sich die Zeit nach den großen Ereignissen im Dorf: Der erste Stierkampf des Jahres wird das Datum seiner Hochzeit mit Zerbine sein – so jedenfalls lautet das Versprechen seines Onkels, wie er dem Muletier stolz berichtet. Henriquez kontert, indem er einen unter siegreichen Toreros bekannten Brauch für seine Zwecke 'umfunktioniert':

FLANDRINOS Mon oncle doit nous marier au premier combat de taureaux

³⁰⁷ Ebenda.

³⁰⁸ Ebd., S. 7.

³⁰⁹ Librettotext, S. 18.

qui se fera à la ville.
 HENRIQUE Et moi, je te promets de te couper les oreilles si tu ne renonces pas
 à tes prétensions...!³¹⁰

Weitere 'Entführungen' des Zuschauers nach Spanien entstehen durch gelegentlich verwendete spanische Lexik („holà“, S. 27), vor allem aber durch die Musik (s. u.).

Insgesamt präsentiert das Libretto zu dieser *opéra-comique* eine Intrige, die sich um ein allgemein menschliches Problem, die Eifersucht, entspinnt und insofern weitläufig verwandt ist mit *L'Amant Jaloux*.

Durch kleine spanische Zutaten und den Rückgriff auf Cervantes entsteht ein spanisches Flair, das die klischeehafte Vorstellung des französischen Publikums von Spanien bestärkt.

2.5 Kommentare zu Hérolds Musik³¹¹

Der Pariser Komponist Louis-Joseph-Ferdinand Hérold (1791-1833) wurde in eine musikalische Familie hineingeboren. Einer seiner Lehrer war der berühmte François-Joseph Fétis, der später als Herausgeber der Zeitschrift *La Revue musicale* großen Einfluss auf die zeitgenössische Musikszene ausübte.

Le Muletier gehört nicht zu Hérolds bekanntesten und erfolgreichsten Werken,³¹² obwohl er in diesem Werk seinem Credo zur musikdramatischen Kompositionstechnik treu bleibt. Arthur Pougin, sein Biograph, zitiert den Komponisten mit folgenden Worten:

Des morceaux jamais trop longs, bien coupés, bien nerveux, et d'un grand rythme. – N'oublions pas que le rythme fait tout.³¹³
 Quand les paroles ne disent rien ou peu de chose, ce qui arrive souvent, il faut faire un joli chant dans l'orchestre avec les violons, à l'italienne, le répéter dans plusieurs tons, bien moduler, et entrecouper de plusieurs phrases à l'unisson. Ceci fait beaucoup d'effet, surtout dans les morceaux d'ensemble [...] .³¹⁴

In *Le Muletier* schafft Hérold bereits in der Ouvertüre spanisches Flair, indem er wohlklingende, leichte Melodien im Mozartschen Stil mit einem Bolero-Rhythmus unterlegt: In den Begleitstimmen tauchen immer wieder die markanten

³¹⁰ Ebd., S. 11.

³¹¹ Es handelt sich um Höreindrücke, nicht um eine wissenschaftliche Analyse; als Grundlage dienen eine CD: Musidisc Nr. 202012 MU 744 und die Partitur.

³¹² Hier sind eher *Zampa ou la fiancée de marbre* (1831) oder *Le Pré-aux-Clercs* (1832) zu nennen.

³¹³ Pougin, *Hérold*, S. 32.

³¹⁴ Ebd., S. 35.

Sechzehntelgruppen und Staccato-Achtel auf, die sonst häufig von Schlaginstrumenten zu hören sind, hier allerdings von Bassinstrumenten und Bläsern gespielt werden.

Innerhalb des Einakters greift Hérold diesen Rhythmus noch drei weitere Male auf: Er begleitet so z.B. die 'Bravourarie'³¹⁵ des Titelhelden selbst, in der dieser seine Fähigkeiten als Liebhaber anpreist, sowie den Sologesang Zerbines, die sich auf das bevorstehende Rendezvous mit dem Mauliertreiber freut. Zwei wesentliche Komponenten der Intrige werden so durch die Musik in spanische Lande verlegt. Dabei ist besonders der Kontrast zwischen Zerbines schlichter Melodie und der markanten Bolero-Begleitung hervorzuheben. Sollten diese unterschiedlichen Musikstile die beiden Protagonisten repräsentieren, könnte es sich hier um eine Vorausdeutung ihrer späteren ehelichen Verbindung handeln. Dazu würde auch die ausgedehnte Koloratur auf dem Wort „bonheur“ passen, ein musikalisches Stilmittel, zu dem Hérold nur sehr selten greift.

In der letzten Szene wird der Zuschauer mit hispanischen Assoziationen entlassen: Das Finale schwillt zu einem rasanten Fortissimo an und wiederholt den Bolero-Rhythmus in extrem schnellem Tempo mit Steigerungseffekt, wobei der mehrfach wiederholte Text des Chœur final diese musikalische Gestaltung inhaltlich unterstützt:

Livrons-nous à la folie
 Dans l'âge heureux des amours;
 Pour passer gaîment la vie,
 Chantons et rions toujours.³¹⁶

Auch in den anderen Szenen dieser *opéra-comique* gelingt es Hérold – fast im Stil einer Programmmusik – musikalische Effekte dem Textinhalt anzupassen: Nach dem eher lyrischen Charakter des ersten Duetts zwischen Henriquez und Zerbine, in dem sie ihrem Geliebten von Rodrigues Hochzeit berichtet (mit einer Koloratur-Betonung auf „rire“ zur Hervorhebung der Lächerlichkeit dieser Verbindung und einem unbekümmerten Zweivierteltakt im punktierten Rhythmus, als von der naiv-unschuldigen Inésia die Rede ist),³¹⁷ besingt Henriquez in prahlerischer Weise die

³¹⁵ Genau diese Bravourarie eröffnet die Ouvertüre, und damit zieht Hérold von Anfang an die Zuschauer in ein spanisches Milieu. Vom Verfahren her ist dies ein deutlicher Unterschied (und Fortschritt) gegenüber *L'Amant Jaloux*.

³¹⁶ Librettotext, S. 48.

³¹⁷ Zerbine singt: Une jeune fille/ bien faite et gentille
 Des traits ravissants/ Tout au plus seize ans;
 Beauté qu'accompagne/ Naive candeur...(S. 6)

Fähigkeiten eines spanischen Muletier. Dabei geben markante Hornsolo-Signale eine männlich-markige Einleitung.

Mit variabler Eleganz löst Hérold das Problem der Übergänge zwischen Achtsilblern und Dreisilblern und macht Zäsuren dort, wo der Sinn, nicht der Reim, es erfordert. Die Arie ist mit punktiert-rhythmischen Bolerofiguren unterlegt und betont durch häufiges Rallentando und chromatisch aufsteigende Linien die sinntragenden Worte „conquête“ und „nul obstacle“, während der Sänger bei den Worten „en amour“³¹⁸ in ein schmeichelndes Piano übergeht.

Ähnlich sensibel in Bezug auf die Konkordanz zwischen Text und Musik beginnt das Duett Inésia – Rodrigue (S. 12). Mit Besorgnis fragt sich Inésia, was sie in der Ehe zu erwarten hat. Die Musik zu diesem Teil der Szene ist entsprechend getragen und beginnt in langsamem Tempo. Eine Melodie in Moll spiegelt ihre Betrübnis wider.

Im Rezitativ-Stil erteilt Rodrigue seine Lektion bezüglich der Pflichten einer Ehefrau, wobei die sinntragenden Worte wieder durch markante Forteschläge hervorgehoben werden, z.B. „un époux est le maître“,³¹⁹ andererseits lässt der Komponist Rodrigue eine einschmeichelnde Verzierung auf „la plus douce ivresse“³²⁰ singen, was bei Inésia Vorfreude auf das eheliche Zusammensein wecken soll.

Die Szene endet mit einem in flottem Tempo gesungenen Duett, in dem beide ihren eigenen Text auf dieselbe Melodie singen und mit einer Art Kadenz auf dem gemeinsamen Schlusswort „bonheur“³²¹ enden – trotz der erfrischenden Dur-Melodie ein trügerisches Glück: Inésia singt: „Les plaisirs qu'il me présente / Ne feront pas mon bonheur,“ Rodrigue: „Cette ignorance charmante / M'assure de mon bonheur.“

Ganz abweichend von der musikalischen Gesamtgestaltung des Stücks ist die Szene 13 (S. 25), in der Flandrinos seine Vorstellung von der Ehe darlegt, eine Auffassung, die in diametralem Kontrast zur Meinung von Rodrigue und Henriquez steht:

Une fois en ménage
Je veux en bon époux
Pour être heureux et sage
Ne plus être jaloux;
Que de ma ménagère
On courtise les appas!...
Ce sera son affaire,
Moi, je ne m'en mêl'rai pas!

³¹⁸ Henriquez: Oui, pour garder une conquête / Nul obstacle ne nous arrête!
Toujours le hardi muletier / En amour vaincra le premier! (S. 9).

³¹⁹ Librettotext, S. 15.

³²⁰ Ebd., S. 16.

³²¹ Ebenda.

Comm' ça j'pourrai peut-être
 Être heureux à mon goût,
 Ma femm' fera le maître,
 Et je n'frai rien du tout!
 [...]

Diese Auffassung von der Rolle eines Ehemanns entspricht nicht dem typisch spanischen Rollenverständnis, möglicherweise hat die zugehörige Musik deshalb kaum spanisches Temperament, sondern erinnert eher an einen langsamen Walzer. Es handelt sich um einen durch Punktierungen schwingenden 6/8-Takt in relativ getragener Tempo. Sehr feierlich, in reinem B-Dur, wird diese schlichte Melodie fast naiv vorgetragen. Im Gesamtbild der Musiknummern stellt dieses Stück eine Ausnahme dar. Sie entspricht der Außenseiterrolle, die Flandrinos spielt.

Eine musikalisch bewusste Gestaltung in Übereinstimmung mit Inhalt und Atmosphäre des Librettos lässt sich an weiteren Abschnitten des Stücks belegen, z.B. an den Szenen 19 und 20 (S. 33f.), wo sich Inésia allein im Gartenpavillon befindet und Henriquez sie dort im Glauben besucht, Zerbine vorzufinden.

Der Komponist ließ sich nach eigener Aussage bei seiner Arbeit von folgenden Vorsätzen leiten:

Trouver des chants naifs. – S'appliquer surtout à trouver un joli motif de *cantabile* qui ne soit pas commun, et qui reprenne souvent, serait-ce sur d'autres paroles, dans le même air.³²²

An diese Regel hält sich der Komponist zu Beginn der Szene 19: eine schlichte, melodisch eingängige Melodie eröffnet die Arie, dann wird diese zweimal von Fortissimo-Hornsignalen unterbrochen, als Inésia ein Geräusch hört und vor Schreck einen Schrei ausstößt.³²³

Die folgende Szene beginnt mit düsteren Hornsignalen und liegenden Akkorden. In der weiteren Entwicklung finden die beiden 'Liebenden' zu einer gemeinsamen, homophonen Melodie im Oktavabstand. Als Henriquez die vermeintliche Geliebte küsst, führt eine Streicher-Stretta zum Höhepunkt hin, und bei den Worten „je frémis“ wird der emotionale Höhepunkt durch Paukenschläge unterstützt.

³²² Zit. in: Pougin, *Hérolde*, S. 36.

³²³ Vgl. Librettotext S. 33: INÉSIA: „Et pour moi, le mariage... / Ah (elle fait un cri d'effroi) / Ah! mon Dieu!..“ (Après avoir écouté un moment elle reprend) „Ce n'est rien.“ (Diese Reaktion wiederholt sich auch im zweiten Couplet).

Nach der Trennung des 'Liebespaares' verhaucht die Musik im Pianissimo mit sehnsuchtsvollen Tönen einer zuletzt (nach dem Tacet der anderen Instrumente) solistisch auftretenden Flöte.

Ein weiterer Höhepunkt im Zusammenklang zwischen Musik und Text ist Rodrigues Arie in Szene 23 (S. 40). Während Rodrigue im dunklen Stall von Muletier zu Muletier geht, um jedem von ihnen den Puls zu fühlen und so den Übeltäter ausfindig zu machen, ahmen einzelne Staccato-Horntöne Rodrigues abgehackte Sprechweise nach; die musikalische Untermalung durch Oboen und Streicher in tiefer Lage produziert eine düstere Stimmung. Nur das Wort „traître“ wird im Forte gesungen und durch aufgeregte, schnell aufeinander folgende Streichertrioen hervorgehoben. Den Schluss der Szene bilden Moll-Akkorde und ein langsamer Sprechgesang auf demselben Ton, passend zum Textinhalt: „Eloignons-nous en silence.“³²⁴

Die Technik, die Impulse des Librettotextes in Musik umzusetzen, wird selbstverständlich auch in der Szene des 'dénouement', des dramatischen Höhepunkts, verfolgt (Szene 27, S. 44). Sie beginnt mit aufgeregten Streichern im Presto, unterbrochen von drohenden Bläserakkorden mit absteigenden Triolensequenzen, die Rodrigues Niederlage vorausskizzieren. Wieder finden wir Fortissimo-Betonungen auf den Worten „traître“ und „tromper“. Das Gelächter der spottenden Muletiers wird vom Staccato der Musik (im Forte) nachgeahmt.³²⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese punktuellen Höreindrücke, die naturgemäß subjektiv sein müssen, doch ein vorsichtiges Fazit erlauben: Es handelt sich bei Hérolds Musik zu *Le Muletier* um eine gefällige, einschmeichelnde Musik, die der Klassik verhaftet ist, im organischen Zusammenwirken von Text und Musik spanische Atmosphäre evoziert und gleichzeitig in einem allgemein musikdramatischen Sinne sinntragende Passagen, ja ganze Szenen effektiv ausgestaltet.³²⁶

Postum erfuhr Hérold die Wertschätzung Gérard de Nervals, der die Kunst des Komponisten mit folgenden Worten lobte:

³²⁴ Ebd., S. 41.

³²⁵ Les Muletiers *riant entre eux*: Ah! ah! ah! ah! le pauvre époux! (ebd., S. 44)

³²⁶ Die diskographische Situation zu Hérold ist spärlich: Zu LP-Zeiten erschien das Ballett *La Fille mal gardée* in der Bearbeitung und unter dem Dirigat von John Lanchbery (Decca 410 190-1). Auf CD waren / sind erhältlich die ORTF-Aufnahme aus der Reihe Musidisc von *Le Pré-aux-Clercs* zusammen mit *Le Muletier* (Musidisc 20212 MU 744) von 1968. Von *Le Pré-aux-Clercs* allein gibt es eine CD unter Leitung von Jésus Etcheverry (Philips 456 603-2, 1963), sowie von dem Ballett *La Somnambule* (unter Richard Bonyngé, Melba Recordings 301087, 2005). Die Ouvertüren zu *Zampa* und *Le Pré-aux Clercs* sind mehrfach vorhanden auf diversen Sammelplatten französischer oder allgemein unterhaltender Orchestermusik.

Chaque page de ces deux partitions³²⁷ dénote le génie de l'école française. Parfois on y retrouve quelques traits ayant de l'analogie avec la manière de Méhul et de Boïeldieu; à chaque instant on voit que cette maxime fondamentale, *l'expression dramatique par la mélodie et l'harmonie*, qui a toujours présidé aux travaux des musiciens, est également la maxime d'Herold [*sic*]. Dans ces deux œuvres, le chant, l'harmonie et l'instrumentation sont calmes ou emportés, sombres ou sémillans, naïfs ou spirituels, selon que la scène l'exige; les paroles sont bien déclamées, toujours parfaitement accentuées [...].³²⁸

³²⁷ Gemeint sind Hérolde's Stücke *La Clochette* und *Le Muletier*.

³²⁸ Gérard de Nerval, "Opéra-comique. Reprise de *Marie*," *La Presse*, 1er sept. 1845; zit. in: France-Yvonne Brill, "Ferdinand Herold [*sic*] ou «La raison ingénieuse»", in: Paul Prévost (Hg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995, S. 81-96, hier S. 91.

C Hispanismus als feste Ingredienz des bürgerlichen Unterhaltungstheaters: Eugène Scribe und seine Zeit

I. Die Librettisten

Eugène Scribe (1791-1862) und seine „livrets bien faits“³²⁹ erlebten eine dreißigjährige Blütezeit etwa von 1820 bis 1850, in einer Epoche, die gleichzeitig auch eine Hochphase der *opéra-comique* war, die unter Scribes Feder feste dramaturgische Formen annahm und in einer harmonischen Symbiose mit den erfolgreichsten Komponisten jener Zeit wie Auber, Adam oder Halévy zu einem Gesamtkunstwerk entwickelt wurde.

Schon der Begriff 'Kunstwerk' stieß bei zeitgenössischen und auch heutigen Rezensenten nicht überall auf Zustimmung, denn trotz seiner kulturhistorischen Bedeutung als genauer Beobachter der damaligen Lebensumstände³³⁰ war und ist Scribe durchaus umstritten. Zu seinen erbittertesten Gegnern gehörte Henri Blaze de Bury, der ihn wegen seines Stils kritisierte und seine Ausführungen über die Libretti dieses Autors mit dem Satz beendete: „The best thing about Scribe is Auber.“³³¹ Noch schärfer in seiner Kritik war Théophile Gautier, der Scribe „an antipoetical nature par excellence“³³² nannte. Auch Théodore de Banville teilte diese Einschätzung, als er spöttisch formulierte: „[...] Scribe avait reçu du ciel le don de ne pas rimer.“³³³ Diese negativen Urteile entspringen einem Kunstbegriff, für den dichterische Inspiration, Erhabenheit der Themen und kunstvoll versifizierte Dramentexte zentrale Beurteilungskriterien darstellen.

Andere Zeugen des 19. Jahrhunderts scheinen den Wandel mitvollzogen zu haben, der sich im Schöpfungs- und Entstehungsprozess von Komödienliteratur ergeben hatte. Scribe griff Themen seiner Zeit auf und präsentierte sie in einer Sprache, die seinem

³²⁹ In Abwandlung des von Francisque Sarcey geprägten Begriffs „pièce bien faite“.

³³⁰ Vgl. Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouh 2000, S. 263: „A travers la carrière de Scribe, c'est toute l'histoire culturelle française du XIX^e siècle que l'on peut reconstituer.“

³³¹ Blaze de Bury in: *Revue des Deux Mondes*, Sér. 3, 35 (1879), S. 54-55, zit. in: Karin Pendle, *Eugène Scribe and the French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor 1979, S. 2.

³³² Pendle, *Scribe*, S. 3. Allerdings zitiert Maurice Descotes, *Le public du théâtre et son histoire*, Paris 1964, S. 290, Gautier mit einem anerkennenden Urteil zu Scribe: „En dépit de sa profonde aversion pour Scribe Gautier doit en convenir: „[...] occuper pendant plus de vingt-cinq ans, avec succès, toutes les scènes d'une ville comme Paris est une preuve de puissance, et l'homme qui a fait cela n'est pas un homme ordinaire.“ (*La Presse*, 28. April 1845, S. 1).

³³³ Zit. in: Descotes, *Le public du théâtre*, S. 303.

Publikum gemäß war. Als genauer Beobachter der Zeitläufte und gemäß seinem Motto, „divertir et non éduquer,“³³⁴ entwickelt er einen sicheren Instinkt für dramaturgisch relevante und publikumswirksame Situationen, die ein Abbild der Lebensumstände seiner Epoche waren.

„Faire vrai“ war für Honoré de Balzac Scribes Erfolgsgeheimnis. In seiner *Préface de Cromwell* hatte Victor Hugo „le grand et le vrai“³³⁵ als Themen für die romantische Literatur gefordert (s.o.), aber Balzac stellt fest: „'faire vrai' n'est donné ni à Hugo [...] ni à Dumas [...], Scribe est à bout.“³³⁶ Andere Rezensenten des 19. Jahrhunderts gestanden Scribe eine absolute Vorrangstellung im Bereich der Komödie zu und griffen in ihren Beurteilungen zu Superlativen. So konnte man z.B. 1861 im *Indépendant belge* lesen:

On pourrait dire, en parlant de cet esprit si rare et si fécond (i.e. Scribe, d.V.) qu'il était semblable à ces royaumes du roi d'Espagne sur lesquels le soleil ne se couchait jamais.³³⁷

Dieser Vergleich mit dem Weltreich Karls V. scheint sehr enthusiastisch und verlässt literarische Kategorien. A. Dumas (père) bezeichnete Scribe dagegen sachlicher als „[...] un des trois hommes placés à la tête de la littérature dramatique de notre époque.“³³⁸ *Le Moniteur Universel* nannte Scribe am Tag seiner Beerdigung: „cet homme qui depuis plus d'un demi-siècle était comme une partie de la vie de tous.“³³⁹ Trotz dieser postumen Würdigungen sind Scribes Werke größtenteils in Vergessenheit geraten.³⁴⁰ Auch die romanistischen Forschungen haben sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum mit dem Autor beschäftigt.³⁴¹ Die letzte Gesamtausgabe seiner Werke stammt aus dem Jahre 1911.

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfuhr Scribes Gesamtwerk eine angemessene Würdigung, z.B. in den enthusiastischen Worten von Kurt Honolka, der Scribe den „Librettisten-Papst einer ganzen Epoche“ nannte. Der Autor habe in seinem Gebiet die „unumschränkte Herrschaft [besessen] wie Metastasio ein Jahrhundert früher.“ Honolka bezeichnet Scribe als „wahren Großmeister“ seines Genres, der exakt

³³⁴ Yon, *Eugène Scribe*, S. 11.

³³⁵ Marie-Claude Canova, *La comédie*, Paris 1993, S. 95.

³³⁶ Honoré de Balzac, *Correspondance*, tome III, Paris 1960, S. 475, zit. in: Yon, *Eugène Scribe*, S. 312.

³³⁷ *L'Indépendant belge*, 5 avril 1861, feuilleton signé Eraste (Name einer Figur aus einem Scribe-Drama, d.V.), zit. in: Yon, *Eugène Scribe*, S. 177.

³³⁸ Alexandre Dumas (père), *Souvenirs dramatiques*, Paris 1881, Bd. I, S. 139, zit. in Yon, ebd., S. 178.

³³⁹ Alexandre Dumas (père), zit. in: Yon, ebd., S. 9.

³⁴⁰ Allenfalls kann man noch *Un verre d'eau* auf den Spielplänen finden.

³⁴¹ Yon stellt fest: „Lagarde et Michard, cette 'bible' des lycées, ignore Scribe,“ in: *Eugène Scribe*, S. 8.

den Geschmack seines Publikums getroffen habe, weil er sich als „Repräsentant des Bürgertums und seiner Sehnsüchte fühlte.“³⁴²

Grundlegende Studien zu Scribes Werken verfassten Karin Pendle³⁴³ und in neuester Zeit Jean-Claude Yon.³⁴⁴ Er bezeichnet Scribe als „un des personnages les plus importants de la vie culturelle du XIX^e siècle“ und als „l'auteur dramatique le plus populaire de la première moitié du XIX^e siècle“³⁴⁵. An anderer Stelle fügt er hinzu: „Scribe a eu sur le théâtre comique une influence aussi décisive que celle des Romantiques sur le théâtre tragique.“³⁴⁶. Er spricht vom „génie de Scribe“ und im Zusammenhang mit Scribes Erfindungsreichtum von einem „art suprême“.³⁴⁷

Der Dramatiker und Librettist Eugène Scribe, der selbst aus bürgerlichen Verhältnissen stammte, feierte seine größten Erfolge in einer Zeit, in der das Bürgertum und seine am finanziellen Wohlstand orientierte Werteskala immer mehr an Bedeutung gewannen, also in den Jahren der Restauration und der Julimonarchie. Frank Labussek charakterisiert die gesellschaftlichen Umschichtungen jener Epoche mit den Worten:

Nach dem Fall Napoleons verbinden sich Reste des alten grundbesitzenden Adels mit dem Handel treibenden Bürgertum zur finanziellen Führungsschicht des Landes.³⁴⁸

Wirtschaftskraft des Bürgertums, wachsende Industrialisierung, Entstehung des Proletariats und steigendes Interesse an sozialen Fragen kennzeichnen diese Epoche. Unpopuläre Maßnahmen wie Einschränkungen der Pressefreiheit sowie die Notlage des Kleinbürgertums zwangen Charles X. schließlich zur Abdankung und ebneten den Weg für den bürgerlich-liberalen König Louis-Philippe, der Handel, Industrie und Bankenwesen förderte. Die Maxime seines Wirtschaftsministers Guizot, „Enrichissez-vous“, gab den Zeitgeist treffend wieder.

Dies ist das geistig-kulturelle Klima, in dem Scribe seine Dramen und Libretti verfasste mit untrüglichen Instinkt für publikumswirksame Stoffe, die er sorgsam in Notizbüchern und Tagebüchern sammelte und mit versierter Kunstfertigkeit zu

³⁴² Kurt Honolka, *Der Musik gehorsame Tochter. Opern, Dichter, Operndichter*, Stuttgart 1962, S. 62-63.

³⁴³ Karin Pendle, *Eugène Scribe and the French opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor 1979.

³⁴⁴ Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe*, Saint-Genouh 2000.

³⁴⁵ Ebd., S. 8.

³⁴⁶ Ebd., S. 194.

³⁴⁷ Ebd., S. 201.

³⁴⁸ Frank Labussek, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert*, Köln 1994, S. 28.

Intrigenkomödien verarbeitete. Patrick Smith nennt Scribe „a mirror of his age: all his works reflect well his general liberal bourgeois mentality [...]“.³⁴⁹

Frei von jeder moralisierenden Absicht präsentierte Scribe seine Stoffe häufig im romantischen Gewand (exotische Gegenden, Ruinen, Kirchen, Klöster, Historienstoffe), aber er war kein Romantiker im Hugoschen Sinne, dazu fehlte ihm vor allem das Pathos auf der inhaltlichen und sprachlichen Ebene. Yon zieht vielmehr eine andere Parallele:

Scribe est bien un romantique au sens où Stendhal entend ce mot: c'est-à-dire qu'il écrit pour son époque.³⁵⁰

Von Scribe existieren keine theoretischen Schriften oder Ausführungen zu seinem Metier³⁵¹ bzw. seinem Selbstverständnis – mit einer Ausnahme: In seinem *Discours de réception à l'Académie française*, den er 1836, zwei Jahre nach seiner Wahl, hielt, äußerte er sich zu den Aufgaben eines Komödiendichters und lehnte es ab, ihn zur historischen Wahrheit zu verpflichten:

Je ne pense pas que l'auteur comique soit historien: ce n'est pas sa mission; je ne crois pas que dans Molière lui-même on puisse retrouver l'histoire de notre pays. La comédie de Molière nous instruit-elle des grands événements du siècle de Louis XIV? nous dit-elle un mot des erreurs, des faiblesses ou des fautes du grand roi [...]?³⁵²

Eine solche Freiheit dürfe man sich – so Scribe – auch in seinem Jahrhundert, dem Jahrhundert der Freiheit, nicht nehmen. Schon eher habe die Komödie die Aufgabe, ein Sittengemälde der Gesellschaft zu erstellen. Sich an seine Zuhörer wendend, fährt er fort:

Vous courez au théâtre, non pour vous instruire ou pour vous corriger, mais pour vous distraire et vous divertir. Or, ce qui vous divertit le mieux, ce n'est pas la vérité, c'est la fiction [...], le moyen de vous plaire [...], [c'est] [...] ce qui ne se présente point à vous dans la vie habituelle, l'extraordinaire, le romanesque [...]. La comédie peint les passions de tous les temps, comme l'a fait Molière [...].³⁵³

Aus diesen Worten ist eine Begründung für Scribes Neigung zu exotischen Stoffen zu erkennen, wie sie die vorliegende Auswahl präsentiert, aber auch für seinen

³⁴⁹ Patrick Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971, S. 215.

³⁵⁰ Yon, *Eugène Scribe*, S. 324.

³⁵¹ Der Vollständigkeit halber sei ein Satz Scribes aus dem Jahr 1814 zitiert: „Es ist möglich, zugleich Talent und Geld zu haben.“ Zit. in: Albert Gier, "Der Redner und das Unberechenbare", in: *Opernwelt*, März 2004, S. 26-33, hier S. 27.

³⁵² <http://academie-francaise.fr/discours -de-reception-de-eugene-scribe>.

³⁵³ Ebenda.

vorsichtigen Umgang mit Kritik. Das von ihm gewählte Beispiel des großen klassischen Komödienautors Molière mag Rückschlüsse auf die hohen Ziele zulassen, die er sich selbst steckte, die er nach Meinung vieler Kritiker aber nicht erreichte.

Für Yon steht gleichwohl fest, dass Scribe die Bezeichnung 'artiste' verdient.³⁵⁴ Dieses Urteil verbindet den Forscher mit Ferdinand Brunetière, der bereits am Ende des 19. Jahrhunderts zu Scribe Folgendes festgestellt hatte:

[...] ce bourgeois, ce garde national, ce bonnetier, ce philistin, savez-vous bien ce qu'il a fait? Il a fait de 'l'art pour l'art' comme un Banville ou comme un Gautier, et ce qu'on lui reproche, c'est d'avoir traité le théâtre comme les "Parnassiens" ont fait de la poésie.³⁵⁵

Es bleibt festzuhalten, dass der Dramatiker und Librettist Eugène Scribe, dessen Gesamtwerk mehr als 400 Stücke (Vaudevilles, Melodramen, Komödien, Libretti) umfasst, eine äußerst vielseitige Künstlerpersönlichkeit war, die mit großer Geschicklichkeit ihre Stoffe wählte und dank einer routinierten Kompositionstechnik und mit einem präzise geplanten Einsatz der Musiknummern³⁵⁶ in schneller Folge zahlreiche Stücke für fast alle Pariser Bühnen schreiben konnte.

Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799 – 1875) war als Autor und Librettist sehr erfolgreich; er schrieb mehr als 70 Bühnenstücke, häufig in Zusammenarbeit mit anderen Autoren. Mit Scribe verband ihn eine kongeniale Phantasie in Bezug auf verzwickte, intrigenreiche Plots, wie das hier zu analysierende Beispiel *Les Diamants de la Couronne* eindrucksvoll beweist.

Im Jahre 1829 wurde Vernoy de Saint-Georges Direktor der Opéra-Comique, jenes Theaters, in dem die meisten der in dieser Arbeit besprochenen Stücke uraufgeführt wurden. Mit *Le Val d'Andorre* stellte er 1849 eine eigenständige Arbeit vor, deren unglaubliche dramaturgische Verwicklungen jenen von Scribes Libretti in nichts nachstehen.

³⁵⁴ Kurioserweise wurde Scribe bereits 1834 Mitglied der Académie française, zu einer Zeit, als er vor allem als Vaudevilliste bekannt war, also lediglich in einem niederen Genre Verdienste erworben hatte. Dies kann man einerseits als Beleg für einen sich wandelnden Literaturbegriff werten, andererseits war dies ein willkommener Anlass für andere, Neid und Spott zu äußern, besonders im Hinblick auf die Tatsache, dass manche der frühen Texte des Autors in Koproduktion mit anderen Verfassern entstanden waren.

³⁵⁵ Ferdinand Brunetière, *Les conférences de l'Odéon: les époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris 1896, S. 375, zit. in: Yon, *Eugène Scribe*, S. 311.

³⁵⁶ Auch als 'numérotage' bezeichnet.

Xavier-Boniface Saintine (1798-1865) ist als Romanautor, Dramatiker und Librettist recht unbekannt geblieben. Obwohl er ein sehr fruchtbarer Autor und Librettist war, ist er in einschlägigen Nachschlagewerken zur *opéra-comique* nicht verzeichnet. Sein Anteil am Libretto des *Duc d'Olonne* ist - wie auch in anderen Fällen, in denen Scribe mit anderen Autoren zusammenarbeitete - nicht ausgewiesen, daher wird im Folgenden nur auf Scribe als Autor des Librettos Bezug genommen.

II. Ausgewählte Libretti von Eugène Scribe und zweien seiner Mitarbeiter

Es bleibt festzuhalten, dass die *opéra-comique* als *Gattung* eine wichtige Funktion im Amüsierbetrieb einer ganzen Epoche hatte.³⁵⁷ Scribes *opéra-comiques* werden von François Joseph Fétis „de jolis maravaudages poétiques et musicaux“³⁵⁸ genannt, deren nähere Untersuchung lohnend sei. Aus dem umfangreichen Werk Scribes musste im hier gesetzten Rahmen eine Auswahl von Stücken mit hispanisierender Thematik getroffen werden, die im Folgenden unter verschiedenen Untersuchungskriterien analysiert werden soll.

1. Die Iberische Halbinsel als Schauplatz ausgewählter Libretti

Die Schauplätze der ausgewählten Libretti sind nicht etwa im so klischeebehafteten Andalusien angesiedelt, sondern bieten bühnenwirksame, pittoreske Kulissen, die auf Zentralspanien (Madrid, Guadalajara), den Osten (Aragón, Andorra) und den äußersten Westen und Norden der Iberischen Halbinsel (Portugal, Galizien) verweisen. Durch Gespräche der handelnden Personen und Verknüpfungen mit der Intrige werden auch Spaniens bzw. Portugals Überseebesitzungen (Geldquelle für den portugiesischen Aufstand in *Le Guitarrero*), Sevilla (Herkunftsort des Zuniga, Begründung für seine Heißblütigkeit, die von Zarah mit einer Ohrfeige quittiert wird) und das Baskenland (Angèles Lied in *Le Domino noir*, Herkunftsort des Findelkinds Rose in *Le Val*

³⁵⁷ Vgl. Herbert Schneider, "Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique?" in: Herbert Schneider / Nicole Wild (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1994, S. 235-269, hier S.235.

³⁵⁸ François Joseph Fétis in: *Revue musicale*, 6 février 1830, zit. in: Schneider, "Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique?", S. 236.

d'Andorre) einbezogen – somit wird ein recht umfassender Teil der Iberischen Halbinsel in den Fokus gerückt.³⁵⁹

Die Bühnenanweisungen der Libretti erwähnen zwar historische Städte- und Ortsnamen, die eigentliche Kulisse entspricht aber eher der romantischen Erwartungshaltung bzw. dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack. Trotzdem ist es Scribe gelungen, hier und da typische Charakteristika der jeweiligen Landschaft einzuflechten und so seinen imaginären Schauplätzen eine gewisse Authentizität zu verleihen:

- Madrid: Sitten des Madrider Hofes und des Klosters 'Les Annonciades' in *Le Domino noir*
- die Weiten der kastilischen Meseta mit Schlachtenlärm und Rauch, der herüberweht, in *Le Duc d'Olonne*
- grüne Wiesen, überwucherte Hohlwege, Mühlen Galiziens in *Giralda*
- die Abgeschiedenheit der portugiesischen Estremadura mit Ruinen, Höhlen und Einsiedlerklausen in *Les Diamants de la Couronne*
- prunkvolle Festsäle in den Residenzen von Santarém, Coimbra und Lissabon in *Le Guitarrero* und *Les Diamants de la Couronne*.

Insgesamt bietet die Beschreibung von in den unterschiedlichsten spanischen bzw. portugiesischen Gegenden der iberischen Halbinsel gelegenen Kirchen, Klöstern, Ruinen, Schluchten, Felsen, Mühlen etc. ein buntes Kaleidoskop dessen, was das französische Publikum der *opéra-comique* sich unter Spanien bzw. Portugal vorstellen sollte und wollte – eine beachtliche Imaginationsleistung von Scribe, der Spanien selbst anscheinend nie besucht hat.

2. Die zeitliche Einordnung der Komödienhandlungen

2.1 *Le Domino noir*

Der Libretto-Text macht keine Angaben zur zeitlichen Einordnung der in dieser *opéra-comique* dargestellten Episode. Eine interne Datierung durch Eigennamen bzw.

³⁵⁹ Mit dem portugiesischen Schauplatz in zweien dieser Werke assoziierte das zeitgenössische Publikum eine exotische, wild-romantische Kulisse jenseits der Pyrenäen (zumal sich die erwähnten Landschaften Galizien und Estremadura beidseitig der spanisch-portugiesischen Grenze erstreckten). Diese Provinzen gehörten für die damaligen Zuschauer zu einem geographisch eher vage umrissenen hispanistischen Kosmos, ebenso wie auch Andorra, s. u.). Die Wahl dieser Schauplätze zeigt exemplarisch Scribes Erfindungsreichtum und Imaginationskraft. Eine vorrangige Absicht, speziell lusitanische Inhalte darzustellen, ist nicht erkennbar (vgl. auch Anm. 176).

Ortsangaben ist nicht möglich (so ist z.B. nur von „la reine“ die Rede). Daher verwundert es, wenn es in Letelliers Nachschlagewerk heißt: „The scene is laid in Madrid around 1780 / during the Restoration.“³⁶⁰

Das Libretto gibt überraschende Einblicke in die turbulenten Erlebnisse einer tugendsamen Novizin und die sozialen Gepflogenheiten der adligen Gesellschaft in Madrid.

Die durchgängig anti-englische Haltung, der Spott über die fehlerhafte Sprache des Häretikers Lord Elfort, das Entsetzen über diesen Mann, der eventuell ein großes spanisches Vermögen aus der Familie des Duc d'Olivares bekommen könnte – all dies kann nicht zur zeitlichen Einordnung beitragen, denn seit der Epoche der Konfessionalisierung in Europa mit der Abspaltung Englands von der katholischen Kirche, seit Englands offener Unterstützung der Aufständischen im niederländischen Freiheitskampf, seit der Konkurrenz auf den Weltmeeren zwischen Spanien und England kam es zur Entfremdung zwischen beiden Mächten und zum Abbruch ihrer diplomatischen Beziehungen im Jahre 1584. Weitere historische Ereignisse wie der Untergang der Armada 1588, der spanische Invasionsversuch in Schottland anlässlich der Enthauptung Maria Stuarts oder die englische Besetzung von Gibraltar vertieften die Antipathie zwischen Spaniern und Engländern.³⁶¹

2.2 *Les Diamants de la Couronne*

Die Handlung wird durch Scribe / Saint-Georges auf das Jahr 1777 datiert, das Jahr des Regierungsantritts von Maria Francesca, der Tochter Josephs I. von Portugal.

Der Librettotext thematisiert im 3. Akt die Krönungsfeierlichkeiten, während Maria I. im 1. und 2. Akt als Catarina, Chefin einer Falschmünzerbande, auftritt.

Historische Fakten zu Maria, die jedoch über den zeitlichen Rahmen, der in der *opéra-comique* gesetzt wurde, hinausgehen, sind die Neuordnung der Infrastruktur des Landes, die Rücknahme der Reformen Pombals und seiner antiklerikalen Politik sowie die Verbesserung des Außenhandelsdefizits. Dieses historische Bild von Maria vermittelt den Eindruck einer tatkräftigen, verwaltungs- und finanzkundigen Königin. Insofern lassen sich Verbindungen herstellen zur Catarina des Librettos, die in der

³⁶⁰ Robert Ignatius Letellier, *Opéra-comique: A Sourcebook*, Cambridge 2010, S. 100.

³⁶¹ Selbstverständlich handelt es sich hier um eine klischeehafte, eindimensionale Darstellung Lord Elforts.

Bergeinsamkeit der portugiesischen Estremadura durch kundige Falschmünzer die Kronjuwelen kopieren lässt, um sie anschließend zu verkaufen und so einen schuldenfreien Staat übernehmen zu können – ein für das 19. Jahrhundert durchaus aktuelles Thema.

2.3 *Le Guitarrero*

Die Jahrhunderte währende Rivalität zwischen Portugal und Spanien bildet den Hintergrund für den Aufstieg des Straßensängers Riccardo zum Duc de Guimarens und seine Heirat mit der portugiesischen Adelige Zarah. Die Animositäten zwischen den spanischen Besatzern und den von ihnen gering geschätzten Portugiesen führen im Librettotext zu zahlreichen Boshaftigkeiten und Racheakten und enden mit dem triumphalen Erfolg des portugiesischen Aufstands und der Vertreibung der Spanier vom portugiesischen Hof in Lissabon im Jahre 1640, dem Jahr, das der Librettist zur zeitlichen Einordnung benannt hat.³⁶² Laut Librettotext wurde der Aufstand mit dem Vermögen finanziert, das Martín de Ximénez in Mexiko verdient hatte.

Historisch belegt ist, dass nach dem Aussterben des Hauses Avis im Jahre 1578 Philipp II., der mütterlicherseits aus diesem Geschlecht stammte, sich 1580 auch in Portugal behaupten und so die von seinen Vorläufern betriebene Einigungspolitik auf der Iberischen Halbinsel vollenden konnte.

Die iberische Halbinsel war im 17. Jahrhundert unter der Regierung der 'austríacas menores' (Philipp III. und Philipp IV.) eher durch Dekadenz gekennzeichnet und litt unter steigenden Finanznöten, die mehrfach zum Staatsbankrott führten. Die Armut der Bevölkerung zog wachsenden Unmut und Aufstände nach sich, z.B. 1640 in Katalonien. Ebenso wuchs in Portugal die Unzufriedenheit über die Regierung von Olivares, einem 'valido' (Günstling) Philipps IV. Im Jahre 1638 kam es zu einem Aufstand in Évora, 1640 zu einer Revolte in Lissabon. Johann IV. aus dem Hause Braganza wurde von den Portugiesen zum König ernannt. Dieses historische Ereignis wird im Libretto thematisiert. Während sich die Spanier in der Garnisonsstadt Santarém mit Rachegefühlen beschäftigen, bereitet sich in Lissabon heimlich der Umsturz vor, der von Martín de Ximénez und seinen Helfern unterstützt wird.

³⁶² Letellier sagt zur zeitlichen Einordnung des *Guitarrero*: "...based on the brief occupation of Portugal by King Philip II of Spain towards the end of the sixteenth century.", *A Sourcebook*, S. 411 (Anm. d. V.: Der Librettotext nennt ausdrücklich das Jahr 1640: Philipp II. starb 1598).

Fast exakt 200 Jahre später (im Januar 1841) kommt das Publikum des *Guitarrero* also mit einem wichtigen Ereignis der portugiesischen Geschichte in Kontakt, mit dem die Geschehnisse des Liebespaares Riccardo und Zarah eng verwoben werden.³⁶³

2.4 *Le Duc d'Olonne*

Diese *opéra-comique* entführt das Publikum in das beginnende 18. Jahrhundert, die Zeit des spanischen Erbfolgekriegs (1701–1713).

Karl II. hatte keine leiblichen Erben und bestimmte in seinem Testament Philipp von Anjou, einen Enkel Ludwigs XIV., zu seinem Nachfolger. Die Grafschaften Katalonien und Valencia präferierten jedoch den Habsburger Karl (Carlos III).

Zweimal gelang es Karl, mit Hilfe seiner englisch-portugiesischen Verbündeten, in Madrid als König einzuziehen (1705 und 1710). Aber mit militärischer Unterstützung durch Ludwig XIV. konnte der Bourbonne Philipp V. am 3. Dezember 1710 den Thron in Madrid zurückerobern und Karl vertreiben.

Vor diesem Hintergrund spielt die Librettohandlung: Der aus Aragón stammende, aber bourbonenfreundliche Duc d'Olonne verliert durch Racheakte im habsburgerfreundlichen Aragón seine Besitzungen und muss fliehen. Auch eine übereilte Heirat mit Bianca kann ihn nicht vor dem Verlust seiner Güter bewahren.

Vor dem Hintergrund der Gefechte um den Thron im Jahre 1710, zwischen Schlachtenlärm, Flucht und Klosterasyl spielt die Liebesgeschichte zwischen Henrique und Bianca, Olonnes Ehefrau, deren glückliche Verbindung am Ende durch ein offizielles Eheauflösungsdokument des Papstes möglich wird.

2.5 *Le Val d'Andorre*

Das zeitgenössische Publikum ist – abgesehen von der verworrenen Geschichte um das Liebespaar Rose de Mai und Stéphan – auch mit der besonderen politischen Situation Andorras befasst, denn der Ausgang des privaten Schicksals der beiden Liebenden ist mit den besonderen politischen Gegebenheiten des Zwergstaats eng verknüpft.

Noch heute ist Andorra das einzige Land der Welt, das von zwei ausländischen Amtsträgern regiert wird, dem Bischof von Urgell (Katalonien) und dem französischen Staatspräsidenten.

³⁶³ Vgl. die Beliebtheit historischer Romane im Stile von Walter Scott.

Im 19. Jahrhundert könnte dieser Zwergstaat in den Pyrenäen besonderes Interesse und entsprechende Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, weil Napoleon im Jahre 1806 den Privilegienstatus des Landes und entsprechende administrative Institutionen wiederhergestellt hatte, die nach der Französischen Revolution vorübergehend verloren gegangen waren. Dazu gehörte auch das Vorrecht des französischen Souveräns, im Kriegsfall Soldaten aus Andorra zu rekrutieren.

Diese rechtliche Situation bildet den Hintergrund der Librettohandlung; eine Verknüpfung mit der privaten Situation des Liebespaares ist dadurch gegeben, dass eine Befreiung vom Vasallendienst entweder durch Heirat oder durch Zahlung von 1500 Pfund in Gold möglich ist. Beide Umstände nutzt der Librettist zur Knüpfung seiner Intrige, die um 1750 spielt, zur Zeit Ludwigs XV.

2.6 *Giralda*

„Europa hört an den Pyrenäen auf.“ Dieses angeblich in napoleonischer Zeit aufgekommene und im 19. Jahrhundert verbreitete Diktum³⁶⁴ war dem zeitgenössischen Publikum um 1850, dem Jahr der Uraufführung von *Giralda*, sicher bekannt.

Galizien, die nordwestlichste der spanischen Provinzen, könnte daher dem Zuschauer besonders exotisch und abgelegen vorgekommen sein.

Die Frömmigkeit einer Königin, die im Wallfahrtsort Santiago de Compostela residiert, scheint noch plausibel, aber ein König als Schürzenjäger kann entweder in den Bereich der exotischen Fiktion eingeordnet werden oder – da durch den Librettisten keine zeitliche Einordnung vorgenommen wurde – möglicherweise Parallelen zu zeitgenössischen Personen, etwa Napoleon III., evozieren, dessen Gattin, die Spanierin Eugénie de Montijo, frömmelerische Neigungen gehabt haben soll.³⁶⁵

Der Plot bietet eine wirre Intrige mit einem Schuss Pikanterie, angesiedelt vor dem Hintergrund einer bukolischen Landschaft am Fluss Tamba, mit Mühle, Wiesen und Feldern und den Turmspitzen der Kathedrale von Santiago de Compostela in der Ferne.

³⁶⁴ Peer Schmidt (Hg.), *Kleine Geschichte Spaniens*, Stuttgart 2002, Vorwort.

³⁶⁵ Für Herbert Schneider, den Verfasser des Artikels unter dem Lemma 'Adam' in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, „kann kein Zweifel bestehen, dass Napoleon III. gemeint ist.“, Bd. 1, S. 11.

3. Scribes dramentechnische Kunstgriffe im ersten Akt der Komödien: Expositionen und Eröffnungsszenarien

Ein genaueres Studium von Scribes Kompositionstechnik, der vielfach geschmähten „littérature industrielle“³⁶⁶ mit ihrem standardisierten Ablauf von Text und Musiknummern zeigt, dass in den hier ausgewählten Libretti eine solche Vielfalt z. B. an Eröffnungsstrukturen präsentiert wird, dass eine Standardisierung im Stil von Pendle's „type of introductory ensemble[s]“, die als „static pieces“³⁶⁷ charakterisiert werden, nicht vorgenommen werden kann.

Expositionstechnik, Aktgestaltung und Dénouement sind so individuell, dass es nach eingehendem Studium nicht in jedem Einzelfall passend erscheint, den bei Longyear, Pendle und Iki angeführten Sechs-Punkte-Katalog, der als Scribes Erfolgskonzept präsentiert wird, als wertendes Kriterium heranzuziehen.³⁶⁸

Eine detaillierte Analyse der Expositionen zeigt, dass Beurteilungen von Scribe als „stage technician“, „scene-and-act-organizer“, „stage-oriented writing-machine“³⁶⁹ die kreative Komplexität von Scribes Libretti und die Imaginationskraft ihres Autors unterschätzen. Scribes Erfindungsreichtum in der Konstruktion seiner Intrigen, die Diversität in der Auswahl seiner Hauptfiguren und der dosierte Einsatz von musikalischen Elementen zur Unterstützung der dramatischen Entwicklung – die Gesamtheit dieser Aspekte ist geeignet, Gautiers vernichtendes Urteil zu widerlegen, der die *opéra-comique* als „genre bâtard et mesquin“ bezeichnete, weil dort

³⁶⁶ Das Unwort stammt von Sainte-Beuve, zit. in: Manuela Jahrmärker, "Scribe – Erfolgsautor im Pariser Theaterleben", in: Sebastian Werr (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, München 2007, S. 8-19, hier S. 13.

³⁶⁷ Pendle, *Eugène Scribe*, S. 91; gemeint sind hier Eingangschöre, aber auch weitere Teile des ersten Akts, die Pendle als „delayed-action plots“ bezeichnet (ebenda).

³⁶⁸ Stellvertretend seien hier die Ausführungen von R. M. Longyear, "Le livret bien fait": The Opera-Comique librettos of Eugene Scribe", in: *Southern Quarterly*, 1963, S. 169-192, hier S. 180, zitiert, der die folgende Kriterien benennt, die von K. Pendle, *Eugène Scribe*, und Naoka Iki, "Una música así se escribe para una obra de Scribe, del gran Scribe" in S. Werr (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, München 2007, S. 8-19, übernommen wurden:

Six essential characteristics of a "well-made libretto":

- (1) there is a delayed-action plot, into which the spectator is figuratively thrown as the curtain rises [...].
- (2) a pattern of increasingly intense action and suspense exists [...].
- (3) the incidents of the play move in a see-saw fashion between the hero and his opponent [...].
- (4) the climactic scenes of each act and of the play as a whole occur in a definite order.
- (5) a principal ingredient of the *pièce bien faite* is a misunderstanding of the identity or the motives of one of the principal characters [...].
- (6) each act is a reproduction in miniature of the play as a whole.

³⁶⁹ Patrick J. Smith, *The Tenth Muse*, S. 211-213.

gesprochener Text und vertonter Text nebeneinanderstünden, „un mélange de deux moyens d'expressions incompatibles.“³⁷⁰

Scribes komplizierte Intrigen verlangen im ersten Akt des Librettos eine sorgfältige Vorbereitung des Publikums, d.h. eine gut dosierte Weitergabe von Details und Informationen, damit im Fortgang der Komödie keine Verständnislücken entstehen.

Die in der Literatur häufig erwähnten Ensembleszenen mit Musik und Tanz als Eröffnung finden sich in der hier präsentierten Auswahl nur zweimal, bei *Giralda* und *Le Val d'Andorre*.

Giralda beginnt mit volksfestartigen Hochzeitsvorbereitungen auf einem Bauernhof; ein Chor, begleitet von Mandolinen und Kastagnetten, lädt zum Fest. Das Brautpaar tritt auf, der Müller Ginès und seine Braut Giralda, aber bei beiden sind dunkle Vorzeichen einer herannahenden Katastrophe erkennbar, die im Gesang geäußert werden. Ginès ist schlechter Laune, weil sein Hochzeitsanzug nicht rechtzeitig fertig wurde, Giralda betritt die Bühne im Brautkleid, aber mit hängendem Kopf und traurigem Gesicht. Sie hat Angst, ihrem Verlobten ein Geständnis zu machen, dessen Inhalt und Tragweite in den nächsten Szenen enthüllt werden. Der Chor – als Stimme des Volkes – singt und tanzt unbekümmert, wie es Tradition ist. Im weiteren Verlauf des ersten Aktes erfährt Ginès von einem Rivalen, hält aber wegen der ihm von Giraldas Ziehvater versprochenen Mitgift von 300 Dukaten an der geplanten Heirat fest. Als die königliche Gesellschaft in diesem galicischen Dorf eintrifft und einer der Höflinge diese Summe gegen Überlassung der Braut verdoppelt, ist deren Hochzeit mit Ginès in Frage gestellt. Hiermit sind alle Voraussetzungen geschaffen, die das weitere Schicksal des Brautpaares bestimmen. Die dunklen Vorzeichen des Aktbeginns konkretisieren sich. In Ensemble- und Sologesangspartien werden handlungstechnisch wichtige Informationen weitergegeben, diese Musiknummern haben also keinen statischen, das Komödientempo verlangsamenden Charakter,³⁷¹ im Gegenteil, die Gefühle des Zuschauers werden in ein Wechselbad getaucht zwischen Hoffnung auf Hochzeit – Annullierung der Hochzeit – Hochzeit mit einem Unbekannten, der als Ginès verkleidet

³⁷⁰ Gautier, zit. in: Yon, *Eugène Scribe*, S. 200. Wie bereits oben erwähnt, haben andere Forschungsarbeiten der jüngeren Zeit ebenfalls eine Widerlegung dieser Behauptung und damit eine Korrektur dieses Negativurteils unternommen.

³⁷¹ Vgl. dazu Sieghart Döhring in: "Wandlungen der Opéra comique zwischen Romantik und Realismus", in: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, hg. v. Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, Laaber 2006, S. 76-90, hier S. 77: „Es spricht für Scribes schöpferischen Bühnensinn, dass er es nicht nur verstand, bei der Übertragung seines Dramenmodells vom Sprech- auf das Musiktheater den Erfordernissen der Musik Rechnung zu tragen, sondern ihr darüber hinaus neue erweiterte Aufgaben zu stellen. Indem er inhaltlich relevante Handlungselemente, bisher fast ausschließlich dem gesprochenen Dialog vorbehalten, in die Nummern (vor allem Ensembles und Finali) verlagerte, gab er diesen größeres dramatisches Gewicht.“

ist– ungültige Verheiratung nach Ginès' Meinung – Heirat mit dem (vermeintlichen) Ginès aus der Sicht Giraldas, des Königs und der Königin.

Der Höhepunkt des Spannungsbogens liegt in der Trauungszeremonie im Dämmerlicht einer kleinen Kapelle. Wegen der schlechten Lichtverhältnisse erkennt Giralda nicht, dass es sich bei ihrem 'Bräutigam' nicht um Ginès handelt, der Zuschauer aber weiß, wer sich unter Ginès' Gewand verbirgt. Mit Spannung erwartet er, wie das Informationsgefälle, das zwischen ihm selbst und den Protagonisten besteht, behoben wird. So erfüllt dieser Akt die in der Literatur benannte Eigenart Scribes, jeden Akt einer Komödie in sich als eine Komödie „en raccourci“³⁷² zu gestalten.

In einem *pezzo concertato*³⁷³ am Ende des 1. Aktes (I, 13), an dem alle Hauptpersonen außer Don Manoel beteiligt sind, beschreiben Ginès, der König, die Königin, Giralda und der Chor in fast identischen Worten und zur gleichen Musik ihre Situation:

Ginès resigniert ob der vielen Quiproquos und betrachtet Giralda schließlich als seine Frau:

Quoi! sur la meunière
Je reprends mes droits?
C'est ma ménagère
Encore une fois!
Embarras extrême!
Ils le veulent tous.
J'y consens moi-même,
Soyons son époux!

Der König formuliert sein erotisches Interesse an Giralda:

Gentille meunière
Séduisant minois,
Chacun sur la terre
Subirait tes lois;
Et du rang suprême,
Pour un sort si doux,
Oui, le roi lui-même
Descendrait pour vous!

Der Chor warnt vor der Gefahr, in die sich Giralda begibt:

Gentille meunière
Séduisant minois,
Pour charmer et plaire

³⁷²Schneider, "Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique?", S. 263.

³⁷³Eine aus der italienischen Oper (Donizetti, Rossini) in die französische Gattung übernommene Standardsituation.

Elle a tous les droits.
 Mais, péril extrême,
 Gare à son époux!
 Car le roi lui-même
 Lui fait des yeux doux!

Giralda gibt ihrem Kummer über die vermeintlich gescheiterte Verbindung zu Don Manoel Ausdruck:

O destin contraire!
 C'en est fait...je dois
 Pleurer et me taire
 Et subir tes lois!
 Souvenir que j'aime,
 O rêves si doux,
 Il me faut moi-même
 renoncer à vous!

Die Königin beklagt ihr Schicksal; nicht einmal die Königswürde könne einen Ehemann zur Treue zwingen:

Gentille meunière,
 Séduisant minois,
 Ah! d'un œil sévère,
 Veillons sur mes droits;
 Car le diadème,
 Dont ils sont jaloux,
 Ne saurait-lui-même
 Fixer un époux!

Der Akt schließt also mit einer sorgenvollen Stimmung bei Giralda und der Königin, mit anzüglicher Vorfreude beim König und dem Triumph, den der bauernschlaue Ginès genießen kann: Er hat viel Geld verdient und eine vermeintliche Ehefrau, die alle ihm aufdrängen, um den Schein zu wahren. Ein Dénouement ist noch nicht zu erkennen; der Zuschauer kennt zwar einen Teil der Wahrheit (i.e. die Identität des Ehemanns), wartet aber dennoch gespannt auf die Auflösung, denn das angedeutete Verhalten des Königs verspricht ein pikantes Abenteuer im zweiten Akt.

Vernoy de Saint-Georges eröffnet den Librettotext zu *Le Val d'Andorre* ebenfalls mit einer groß angelegten Ensembleszene. Die Einwohner des Dorfes haben sich auf Therasas Hof versammelt, um das Erntedankfest mit den im Dorfe üblichen Accessoires

(Erntekrone, Ährensträuße, Wein und Gesang) zu feiern. Georgette, die gemäß baskischer Sitte zur Erntekönigin gekrönt werden soll, besingt diesen Brauch:

Du pays basque une coutume ancienne,
 Mes bons amis, m'a fait choisir
 De vos moissons pour souveraine
 Le bel honneur, le doux plaisir. (I, 1, S. 6)

Am Rande dieses Festes werfen Saturnins Äußerungen zum Status von Andorra und der Rekrutierungspraxis, die Frankreich und Spanien rechtlich zusteht, einen ersten Schatten auf die ausgelassene Feststimmung (vgl. S. 7). Offenbar in Kenntnis des Auswegs, den eine Heirat bietet, um nicht für einen ausländischen Staat in den Krieg ziehen zu müssen, hält Saturnin um Theresas Hand an, die ihn jedoch mit der Bemerkung „vous êtes amoureux de toutes les femmes“ (I, 1, S. 8) abweist. Es folgt ein Verwirrspiel, in dem jeder mit jedem liiert sein möchte, um dem Militär zu entgehen, und das Jacques Sincère (der «nom parlant» ist sicher kein Zufall), der Ziehvater von Rose de Mai, mit seinen prophetisch-vagen Äußerungen, die prompt zu Missverständnissen Anlass geben, noch anfacht. Rose de Mai, die in Stéphan verliebt ist, betritt die Bühne mit einer Margarite in der Hand, deren Blätter sie zupft, was natürlich keine Klarheit in den Beziehungen schafft.

Mitten in diesem Verwirrspiel kündigen Donnerrollen und ein Militärmarsch das Herannahen der Rekruteure an. Sie bringen mit ihrer Lostrommel, aus der die jungen Männer des Landes schwarze oder weiße Lose ziehen können bzw. müssen, die Schicksalswende für Stéphan, Rose, Thérèse, Georgette und Saturnin. Der Akt schließt mit einem *Concertato* der Beteiligten, das das Unglück und die Sorge jedes einzelnen zusammenfasst und dabei deutlich macht, wie sehr die Schicksale der Protagonisten mit der militärischen Situation verknüpft sind. Das Losgeschick malt ihre Zukunft symbolisch in schwarz oder weiß:

Stéphan, der ein schwarzes Los gezogen hat:

Je ne les suivrai pas
 [...]
 Plutôt mourir
 O ma patrie!

Saturnin, der ein weißes Los gezogen hat:

Je me marie:

Quel avenir,
 Et pour ma vie
 Tout est plaisir! (I, 12, S. 39)

Damit könnte ein gewisser Abschluss erreicht sein, doch bahnt sich eine neue Peripetie an: Rose erfährt von der Möglichkeit, ihren Geliebten Stéphan mit 1500 Pfund freizukaufen. Die Frage, ob dies dem mittellosen Mädchen vom Lande gelingen wird, hält den Spannungsbogen zum zweiten Akt hin aufrecht.

Der erste Akt ist reich an Peripetien, die durch Missverständnisse, Gefühlsumschwünge und Wahrsagerei ausgelöst werden. Roses und Stéphans Stimmung kontrastiert mit der lockeren Trinkfreudigkeit des Hauptmanns Lejoyeux und der langsamen, wenig militärisch bedrohlichen Art des Sergeants L'Endormi (beide Figuren tragen natürlich sprechende Namen).

Politik und private Schicksale sind eng miteinander verknüpft und schaffen Probleme, deren Lösung der Zuschauer in den folgenden Akten erwartet.

Die Exposition in Scribes besonders erfolgreichem Werk *Le Domino noir* beginnt mit einem 'Seiteneinstieg'. Der erste Akt wird von einer Nebenfigur eröffnet, die ein ziemlich irrelevantes Problem hat: Der im Laufe des Stückes häufig verspottete Lord Elfort hat sich von „une petite diplomate espagnol“ [sic] im Whist schlagen lassen müssen. Dieser spanische Diplomat ist Horace de Massarena, der in eine schöne Unbekannte verliebt ist, die er vor einem Jahr beim Ball der Königin, als 'Domino noir' verkleidet, kennengelernt hat und die er nun wiederzutreffen hofft. Lord Elfort beklagt sich über seine Niederlage bei Juliano, dem umtriebigen Freund von Horace, dessen Geschicke er im weiteren Verlauf tatkräftig lenkt.

Das große Ensemble, die Volksszene, ist hier nur in der Form einer Geräuschkulisse präsent: Durch eine halb geöffnete Tür sind Musik und Geräusche eines Maskenballs zu vernehmen, der in vollem Gange ist. Lord Elfort begibt sich zum Ball, während Horace im auf der Bühne sichtbaren Nebenraum das Gespräch mit Juliano sucht, dem er seine Liebessehnsucht nach der schönen Unbekannten anvertraut, die dann prompt als 'Domino noir' verkleidet dort auftaucht. Juliano zieht sich zurück, Horace stellt sich, auf dem Sofa des Nebenraums liegend, schlafend und erfährt so, dass seine Gefühle von der schönen Unbekannten erwidert werden.

Diese Technik des Lauschens und Belauschens erlaubt eine Weitergabe von Informationen an die Zuschauer, der von nun an darauf warten, dass die beiden Liebenden sich ohne Maske begegnen. In dieser *opéra-comique* wird das erst am Ende

des dritten Aktes geschehen – ein außergewöhnliches Verfahren, das die Möglichkeiten, der Protagonistin unterschiedliche Identitäten zu geben (s. Akt II) und entsprechende, das Verwirrspiel steigernde Missverständnisse auszulösen, voll ausschöpft und so die Aufmerksamkeit des Publikums dauerhaft sichert.

Der Höhepunkt des ersten Aktes ist die 13. Szene, in der Horace und Angèle, die Unbekannte, beim Tanz zusammentreffen. Dieses tête-à-tête ist von Juliano kunstvoll arrangiert worden. Die Kreativität, die er dabei entwickelt hat, dürfte für Überraschungen und Amusement beim Publikum gesorgt haben: 'Entführung' der Begleiterin von Angèle, der Nonne Brigitte, zum Tanz, Vorstellen der Uhr, damit diese um Mitternacht allein nach Hause fährt und so ein Zusammentreffen von Angèle und Horace möglich wird, Abwehr von Lord Elfort, der in seiner Eifersucht in der Maske des 'Domino noir' seine eigene Ehefrau zu erkennen glaubt. All diese Manöver führen jedoch nicht zum Erfolg. Horace erfährt nicht, wer sich unter dem Kostüm des 'Domino noir' verbirgt, sein Heiratsantrag wird abgelehnt, was beide Protagonisten, Horace und Angèle, ins Unglück stürzt und in ihnen romantisch-bewegte Todesgedanken auslöst:

HORACE Alors, quel obstacle peut naître?
Prenez pitié de ma douleur.
Faut-il donc mourir sans connaître
Ce secret qui fait mon malheur?

ANGÈLE Quel trouble en mon cœur vient de naître?
Ah! j'ai pitié de sa douleur.
Mais, hélas! Il ne peut connaître
Le secret de mon malheur. (I, 13, S. 298)

Kurz vor Ende des ersten Aktes ereignet sich ein erneuter Umschwung, als Angèle bewusst wird, dass die Uhr verstellt wurde und sie ihre zu Mitternacht bestellte Kutsche nicht mehr erreichen kann. Horace, der Angèle seine Beteiligung an dieser Intrige gesteht, scheint einen schicksalhaften, folgenschweren Fehler gemacht zu haben (Angèle: „Ah! vous m'avez perdue!“, S. 301). Dem überstürzten Aufbruch Angèles geht folgendes Duett voraus, das einen weiteren emotionalen Höhepunkt darstellt:

ANGÈLE O terreur qui m'accable!
Qu'ai-je fait, misérable?
A tous les yeux coupable,
Que vais-je devenir?
Que résoudre et que faire?
Au châtement sévère
Rien ne peut me soustraire,

Et je n'ai plus qu'à mourir!

HORACE O terreur qui m'accable!
 Qu'ai-je fait, misérable!
 C'est moi qui suis coupable,
 Comment la retenir?
 Que résoudre et que faire?
 A sa juste colère
 Rien ne peut me soustraire,
 Je n'ai plus qu'à mourir! (S. 301f.)

Der romantische Gleichklang zweier liebender Seelen kann kaum deutlicher als in diesen Achtzeilern ausgedrückt werden, die ein tragisches Ende erahnen lassen.

Die Anzahl der Ausrufe- und Fragezeichen zeigt den emotionalen Ausnahmezustand, in dem sich die beiden Protagonisten befinden: Für beide scheint nur noch im Tod ein Ausweg aus ihrem Unglück zu liegen – ein tragödienwürdiges Finale des ersten Aktes, das durch Scribes Einfallsreichtum im zweiten und dritten Akt zu einem 'lieto fine' geführt wird.

Zur Eröffnung des turbulenzreichen Librettos von *Les Diamants de la Couronne*, bei atmosphärisch passendem Gewitter und Sturm, fällt Don Henrique de Sandoval, der Protagonist, in einer alten Schlossruine buchstäblich eine Treppe hinunter und damit mitten hinein ins Geschehen um eine Truppe von Falschmünzern, die ihn aber zunächst nicht bemerken und deren Gesprächen er wichtige Informationen entnehmen kann. Als stiller Lauscher ist er besonders interessiert an Informationen über die Chefin der Bande, die hübsche Zigeunertochter Catarina, „qui [...] éclipse toutes les beautés de la cour“ (I, 1, S. 285). Sie halte sich – so hört er – zur Zeit in einem Kloster auf, das durch einen unterirdischen Gang mit der Falschmünzerhöhle verbunden sei. Ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten und guten Taten werden aufgezählt (u.a. die Rettung eines Mannes namens Rebolledo vor der Inquisition).

Don Henrique will unbemerkt die Höhle verlassen, wird aber von den Banditen und Falschmünzern entdeckt und entwaffnet. Er soll erstochen werden. In diesem Augenblick betritt Catarina die Höhle und rettet ihn vor den wütenden Angriffen ihrer Truppe – eine ideale Voraussetzung für romantische Folgesituationen.

In ihrem Auftrittslied (I, 3, S. 288) bestätigt Catarina ihre Fähigkeiten und Machtbefugnisse. Auch intime Geheimnisse des Hofes und Henriques sechsjähriger Auslandsaufenthalt sind ihr bekannt. Catarinas ausgewogenes Urteil, ihr entschiedenes Auftreten und ihre persönliche Autorität führen dazu, dass Henrique sich in sie verliebt, obwohl sie ihn zunächst als Gefangenen betrachtet. In einem romantischen 'tête-à-tête'

kommen beide einander näher und gestehen nach einem gemeinsamen Essen in einem beidseitigen 'à-part', wenn auch noch vorsichtig, ihre Liebe:

DON HENRIQUE

Le doux tête-à-tête!
Le joli repas!
Ma bouche discrète
N'en parlera pas!
Mais près d'elle, à table,
Être en ce moment,
Ah! c'est admirable!
Ah! c'est ravissant!

CATARINA

L'heureuse conquête!
Le joyeux repas!
Sa bouche discrète
N'en parlera pas!
Mais, voir à ma table
Seigneur si galant,
Ah! c'est admirable!
Ah! c'est ravissant!

Das Glück dieses magischen Augenblicks währt nicht lange. Zwei Ereignisse zerstören die Idylle, eine vom Autor kunstvoll geknüpften Intrige verbindet beider Schicksale und verhindert ein vorzeitiges 'Happy end'. Zum einen erweist sich Catarinas großzügige Geste der Gewährung der Freiheit für Henrique als Hindernis auf dem Weg zu ihrem Glück, denn er wird sie verlassen. Zum anderen unterbrechen die von Henriques Onkel geschickten Soldaten, die das Falschmünzernest ausheben sollen, die Idylle. Aber sie lassen sich von den Falschmünzern übertölpeln, denen es mit einem unglaublichen Theatercoup gelingt, ihre Schätze zu retten: Sie verkleiden sich als Mönche, verstecken ihre Schätze in einem Reliquienschrein und ziehen an den knieenden Soldaten vorbei in das naheliegende Kloster, einen Ort der Sicherheit. Anschließend können die 'Mönche' mit einem Passierschein für freies Geleit, den der Onkel Henriques, Campo Mayor, für seinen Neffen ausgestellt hat, die Räuberhöhle der Estremadura in Richtung Coimbra verlassen.

Im Gegensatz zu *Le Domino noir* endet dieser Akt mit einer Fülle komischer Situationen, Quiproquos und satirischer Einfälle. Mit der 'Mönchsprozession' vor Augen – die falschen Klosterbrüder schreiten mit den im Reliquienschrein versteckten Kronjuwelen die Front der ehrfürchtig knieenden Soldaten ab – singt Henrique, der sich in einem 'à-part' amüsiert:

La piquante aventure!
Ah! dans aucun roman,³⁷⁴
Je n'ai lu, je le jure,
Pareil événement!
C'est charmant! c'est charmant!

³⁷⁴ Dieser kleine Seitenhieb auf die Flut an trivialer Romanliteratur, die damals in Paris kursierte, wird sicher vom Publikum verstanden worden sein.

Während in *Le Domino noir* ein tragödienwürdiges Finale den Akt beschließt, bildet hier das Finale den Höhepunkt des Komisch-Satirischen – ein Beleg für Scribes wandlungsfähigen Ideenreichtum.

Die beiden Verliebten nehmen Abschied voneinander. Weder das Publikum noch die Protagonisten können erahnen, ob und wie die Beziehung weitergeführt wird, obwohl der Bühnenkünstler Scribe einige 'foreshadowing elements' eingestreut hat (Henriques geplante Hochzeit mit Diana, Catarinas gute Kenntnisse der Interna des Hofes...). In dieser Offenheit des Ausgangs liegt die Spannung, mit der das Publikum den zweiten Akt erwartet.

Le Duc d'Orlonne beginnt ebenfalls mit Hochzeitsvorbereitungen, aber im Gegensatz zur Exposition von *Giralda* ist keine Festtagsstimmung vorhanden. Das Dienerehepaar, Mariquita und Mugnoz, unterhält sich über den Bräutigam, einen aufbrausenden, gewalttätigen Schürzenjäger, der das Publikum schon vor seinem ersten Auftritt das Fürchten lehrt („un ogre“, I, 1, S. 156; „son arrivée a jeté la terreur dans le pays“, ebd., S. 157).

Die Hochzeit steht unter keinem guten Stern: Der Brautkranz, der neben anderem Zubehör aus Madrid geschickt wurde, ist durch den Transport beschädigt worden und kann nur von Bianca, einer sehr kunstfertigen jungen Dame, die als Tochter eines verarmten Adligen im Kloster lebt, repariert werden.

Nach diesem unheilvollen Auftakt überschlagen und verflechten sich die Ereignisse, die im Wesentlichen drei Handlungssträngen zuzuordnen sind:

1. Der Vater der Braut, der Duc de Castañeda, zieht in einem Brief seine Einwilligung zur Hochzeit mit seiner Tochter, Doña Aurora, zurück, weil er erst jetzt von Olonnes schlechtem Charakter erfahren hat.
2. Bianca, Tochter eines Offiziers, hält sich wegen der Reparatur des Brautkranzes im Schloss des Herzogs auf. Zur Probe setzt sie den Orangenblütenkranz auf, ein Vorzeichen für die späteren Ereignisse. Außerdem erzählt sie Mariquita von einem jungen französischen Offizier, den sie hinter der Front bei einem Wohltätigkeitsbesuch in einer Bauernkate getroffen hat, als er verletzt um Wasser bat. Sie hat sich in ihn verliebt, kennt aber seine Identität nicht. Der Zufall will es, dass dieser Offizier – es ist der Chevalier de Vilhardouin – in dringender Mission den Duc d'Orlonne sprechen will.
3. Der Chevalier ist von seinem Militärlager aus 15 Meilen durch feindliche Fronten geritten, um den Herzog, dem er noch einen Gefallen schuldet, vor den heranrückenden

Soldaten der Habsburger und der drohenden Verhaftung zu warnen. Die Konfiszierung seiner Besitzungen könne Olonne vermeiden, wenn er seine Verlobte heirate und ihr seine Güter übertrage. Hier erweist es sich als sehr ungünstig, dass Castañeda die Verlobung gelöst hat.

Der Duc d'Olonne greift zu einer Erpressung, um seine Güter zu retten: Mariquita übergibt ihm ein Gnadengesuch von Biancas Vater, der sich im Gefängnis befindet, weil er seine Waffe gegen einen Vorgesetzten erhoben hat. Als Mariquita erwähnt, dass dieser Offizier eine junge, hübsche Tochter habe, gibt er dem Gnadengesuch statt unter der Bedingung, dass Bianca ihn heirate. Der Akt endet mit einer hastig geschlossenen Ehe, die Olonne aber nicht vor der Verhaftung bewahrt. Biancas Schicksal ist damit besiegelt und ihre Hoffnung auf die Erfüllung ihrer Liebe zu Vilhardouin für immer zerstört – so muss es das Publikum sehen.

Die Verflechtung dieser drei Handlungsstränge ist so angelegt, dass romantische Mädchenträume um den Brautkranz aus weißen Orangenblüten – Symbol der Unschuld – sowie Olonnes Anzüglichkeiten und eindeutige Anspielungen Mariquita gegenüber ein Wechselbad von Stimmungen erzeugen.

In einem *Romance* (I, 2, S. 160) singt Bianca, während sie den Brautkranz aus weißen Rosen und Orangenblüten in der Hand hält:

Fleurs fraîches et jolies,
 Par mes mains assorties
 Lorsque je vous tressais,
 Tout bas je me disais:
 Blanche et belle couronne,
 O toi que l'amour donne,
 A qui te portera
 Comme le cœur battra!
 Ah! ah! ah! ah! ah!

Am Ende der Szene verbietet Mugnoz seiner Frau Mariquita und auch Bianca, den Raum des Duc d'Olonne zu betreten. Im Ensemble flüsternd singen sie:

Que le ciel nous garde
 De son œil jaloux!
 Dès qu'il vous regarde
 C'en est fait de vous!
 Dans ses vives flammes,
 Tout devient son bien,
 Et filles ou femmes
 Il n'épargne rien... (ibd., S. 164)

Als Olonne Bianca zur Ehefrau nehmen will, als Gegenleistung für die Unterzeichnung des Gnadengesuchs, kommentiert Mugnoz dies mit drastischen Worten:

Le vrai danger est de faire la noce,
Car, s'il veut l'épouser, cet ogre si féroce,
C'est comme Barbe-Bleue: afin de l'égorger! (I, 12, S. 187)

Bianca, auf dem Höhepunkt ihrer Verzweiflung und ihres Gewissenskonfliktes zwischen ihrer Verpflichtung als Tochter und ihren Gefühlen für Vilhardouin, bäumt sich auf. Ihren Worten ist schon durch das gemischte Versmaß (12/6/6/8/7/10/6/10) der aufgewühlte Gemütszustand zu entnehmen, in dem sie sich befindet:

Oh! j'avais donc raison! Fraîche et belle couronne,
Celle qui t'obtiendra
Peut-être géмира.
Non, cet hymen est un blasphème! (à Mariquita)
Car mon cœur n'est plus à moi.
Tu le sais bien!....c'est un autre que j'aime!
Oui, je l'aime...je l'aime!
Et maintenant plus que jamais, je croi! [sic] (I, 12, S. 188)

Der Gipfel der Verwirrung ist im Finale des ersten Aktes erreicht, als die Hochzeitsgäste im Chor den Brautleuten huldigen ...

Amour, grandeur et richesse
Les comblent de leurs faveurs!
A notre jeune maîtresse
Offrons nos plus belles fleurs. (I, 15, S. 192)

... während Bianca mit den Tränen kämpft:

O jour de crainte et d'alarmes!
Hymen fatal, odieux!
Tâchons de cacher les larmes
Qui s'échappent à mes yeux! (ebd.)

Der Bräutigam, Don Gaspard, Duc d'Olonne, hat keine Zeit für Gefühle, er möchte seine Besitzungen retten. An Bianca gewandt, befiehlt er:

Partons vite, le temps presse
Dans un instant quel bonheur!
J'aurai trompé leur adresse
Et déjoué leur fureur! (I, 15, S. 193)

Dies ist das erste Wort, das Olonne direkt an Bianca richtet, es ist deutlich durch die sachliche Zwangslage gekennzeichnet. Die bevorstehende Hochzeit wird also von drei Seiten unterschiedlich beleuchtet und lässt den Zuschauer ratlos.

Genau in dem Augenblick, als Olonne genüsslich den Schleier hebt, um Bianca zum erstenmal von Angesicht zu Angesicht zu sehen und ihr den Brautkuss zu geben, betritt der Polizeichef den Raum, um ihn festzunehmen. Die öffentliche Meinung (Chor, Mariquita, Mugnoz) schwenkt um:

[...]
 Mais s'il est coupable
 Que Dieu redoutable
 Le frappe et l'accable
 D'un juste courroux! (I, 15, S. 194)

Olonne, der sich zunächst widersetzen will, darf kein Wort mehr mit seiner Frau sprechen und muss den Milizen folgen. Bianca ist der Ohnmacht nahe.

Das Unglück der Protagonisten am Ende des ersten Aktes und die Ungewissheit über ihr weiteres Schicksal sind die Triebfedern, die den Bogen zum zweiten Akt spannen. Dieser führt uns in ein Kloster mitten im Kriegsgebiet – ein kurzweiliges Kontrastprogramm für das Publikum.

Der Titel *Le Guitarrero* evoziert (damals wie heute), wie dies bei keinem anderen Titel in dieser Auswahl der Fall ist, Assoziationen mit Spanien, besonders mit Andalusien samt nächtlichen Gitarrenserenaden unter vergitterten Fenstern oder Balkons. Als der Bühnenvorhang sich öffnet, wird deutlich, dass die Erwartungen des Publikums in eine völlig andere geographische Richtung gelenkt werden, nach Santarém in Portugal³⁷⁵

Der zweite Überraschungseffekt, den Scribe am Beginn des Aktes bereithält, ist eine optisch wahrnehmbare, durch das Bühnenbild sinnfällig gemachte Einführung in die historische Situation und den Konflikt zwischen Portugiesen und Spaniern: Vertreter der Besatzermacht Spanien wohnen im Hotel rechts des Marktplatzes, im *Soleil d'Or*, und schauen mit bösen Blicken zum Hotel *Villaréal* links des Marktplatzes, in dem die

³⁷⁵ Nicht nur an dieser Stelle, sondern auch in Bezug auf viele andere Details, muss der Meinung zeitgenössischer Kritiker widersprochen werden, Scribes Stück sei nur als eine „Wiederholung“ von Hugos *Ruy Blas* zu betrachten, einer durchgängig in Alexandrinern verfassten Tragödie, die drei Jahre zuvor erschienen war. Es handelt sich bei Scribe um eine thematisch-motivische Übernahme, wie sie bei vielen anderen Autoren ebenfalls üblich war. So gibt es z.B. Übernahmen von Scott bei Hugo und anderen. Vgl. dazu Karl Leich, "Lokalkolorit in F. Halévys 'Guitarrero' (1841)" in: Heinz Becker, *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 315-321, hier S. 316.

schöne Portugiesin Zarah mit Gefolge wohnt. Symbolträchtig als Vorausdeutung des Endes der Komödie prangt im Hintergrund das Königsschloss von Santarém.

Die politischen Anfeindungen³⁷⁶ sind untrennbar verknüpft mit einer privaten Fehde: Der stolze und heißblütige Andalusier Zuniga ist als Heiratskandidat von der adligen Portugiesin Zarah verschmäht worden, seine Zudringlichkeiten haben ihm eine Ohrfeige der Portugiesin eingetragen, in der der Zurückgewiesene „l'affront le plus cruel ... le plus sanglant que puisse recevoir un noble Espagnol“ (I, 1, S. 192) sieht.“³⁷⁷

Durch diese Vernetzung von Bühnenbild, privater Fehde und nationalistischen Vorurteilen erhält der Konflikt zwischen Zuniga und Zarah eine besondere Intensität, die das Publikum mit Spannung auf die Rache warten lässt, die der tief in seiner Ehre verletzte Spanier vollmundig ankündigt:

Je vous perdrai, ma belle Zarah!
Ou je perdrai mon nom. (I, 1, S. 193)

Zunigas lautstarker Auftritt kontrastiert lebhaft mit der lyrischen Gitarrenmusik, die zunächst hinter der Bühne beginnt und dann unter dem Balkon des Hotels Villareal dargeboten wird. Riccardo, ein Straßenmusikant, gesteht seiner Angebeteten seine Liebe. Dramaturgisch wichtig ist dabei das Informationsgefälle zwischen dem Publikum und Zarah: Die Umworbene kann ihren Verehrer nicht sehen und kennt dessen Identität nicht.

Das lyrisch-sanfte Element im Kontrastspiel zum selbstbewusst-lauten Auftreten der Spanier wird auch durch Martin de Ximena vertreten, dessen armselige Kleidung nicht verrät, dass er der in Mexiko reich gewordene und im Heimatland bekannte Bankier ist. Er nähert sich Riccardo, dem lebensmüden und aus Liebeskummer verzweifelten Musiker, und beide philosophieren über das Leben. Zu Riccardos Selbstmordplänen sagt er:

Partez, mon garçon, que rien ne vous arrête! permis à vous de vous tuer... c'est la seule liberté qu'on ait maintenant en Portugal, et il faut bien qu'on en profite... (I, 4, S. 201).

Damit spielt Martin de Ximena eine Anspielung auf die leidvollen Erfahrungen des Landes mit der spanischen Herrschaft an. Bei dieser Gelegenheit beschreibt er die

³⁷⁶ Zuniga nennt die Portugiesen „des hobereaux portugais“ und spricht ihnen gegenüber von den Spaniern als „vos vainqueurs et vos maîtres“ (I, 1, S. 190).

³⁷⁷ Dies ist auch die Ausgangssituation für die Intrige in Karl Millöckers Operette *Der Bettelstudent* (1882).

Mission, für die er Riccardo gewinnen will, mit folgenden Worten: „J'ai quelques amis..., quelques amis qui souffrent, et j'économise pour eux jusqu'au dernier maravédis...“ Die bewusst vage Ausdrucksweise („quelques amis“ meint die portugiesische Bevölkerung, „souffrent“ bezieht sich auf die spanische Unterdrückung, „économiser des maravédis“ nimmt auf Ximenas Rolle als Financier des Befreiungskampfes Bezug) ist ein Mittel der Verschleierung seiner Pläne und sorgt für eine Intensivierung der Spannung beim Publikum.

Wegen des konkreten Ziels, das Martin vor Augen, aber noch niemandem offenbart hat, ist seine Haltung nicht resignativ. Seine Devise heißt: „[...] avec de la patience on arrive aux richesses³⁷⁸, avec du courage on arrive aux honneurs“ (I, 4, S. 202).

Das freundschaftliche Klima zwischen Martin und Riccardo fordert bei letzterem ebenfalls vertrauliche Mitteilungen heraus, die zur Vervollständigung des Bildes, das der Zuschauer sich von Riccardo machen soll, dienen und dessen Patriotismus zeigen: Er ist nicht – wie sein Vater – in den Militärdienst eingetreten: „[Mon père] m'a défendu de servir l'Espagnol!“ (ebd.). Seine patriotische Waffe ist der Gesang:

J'allais chantant mes vieux airs portugais...la romance du roi Sébastien; et quand je disais son cri de guerre: "Enfants de Lusitanie, aux armes!" les Espagnols me menaçaient et me faisaient taire... (S. 203).

Des Weiteren vertraut Riccardo seinem neuen Freund seinen Liebeskummer an, der ihn so sehr plagt, dass er sterben möchte: Seine Geliebte soll den Duc de Guimarens heiraten, so will es die Vizekönigin; er ist also in einer hoffnungslosen Situation.

Martins Bitte an Riccardo, mit der Umsetzung seiner Selbstmordabsichten noch acht Tage zu warten, lässt das Publikum spüren, dass der Bankier geheime Pläne hat, deren Umsetzung einer Frist bedarf. Riccardo und das Publikum befinden sich auf dem gleichen Informationsniveau, das gute Einvernehmen zwischen Riccardo und Martin lässt auf einen positiven Ausgang hoffen, Martin hat sich als Verbündeter Riccardos einen Vertrauensvorschuss erworben. Der Umschwung der Gefühle erfolgt in der nächsten Szene.

Ein anderer vermeintlicher Verbündeter, Zuniga, tritt auf. Sein Werben um Riccardos Gunst benutzt der Autor als 'charnière' zwischen beiden Fronten. Riccardo wird zum Spielball zwischen den patriotischen Plänen Martins und den Rachedgedanken Zunigas, die von nun an breiten Raum einnehmen und augenscheinlich die Oberhand behalten

³⁷⁸ Möglicher Hinweis auf das gesellschaftliche Klima unter dem Bürgerkönig Louis-Philippe.

könnten: Zuniga fingiert einen Überfall, bei dem der Straßensänger die Diebe angeblich mit seinem Gesang verscheucht haben soll. Durch diese vermeintliche Rettungsaktion rechtfertigt Zuniga die zahlreichen Wohltaten, die er Riccardo angedeihen lassen will: eine vornehme Unterkunft, kostbare Kleidung und eine Ehefrau von Adel, die schöne Zarah. Hier offenbart sich ein Stück Zeitgeschichte, denn die Grausamkeit der Rache lässt sich nur nachvollziehen, wenn man die Bedeutung kennt, die Standesunterschiede bei der Wahl von Ehepartnern im Siglo de Oro gemeinhin hatten: Für Zarah wäre eine solche Verbindung eine lebenslange Demütigung, meint jedenfalls Zuniga.

Die zu Beginn des Aktes einander feindlich gegenüberstehenden Parteien prallen durch Zunigas Racheplan immer wieder aufeinander: Liebesglück und Heiratspläne sind mit politischen Ereignissen so eng verzahnt, dass eine Entwirrung unmöglich erscheint. Dies spiegelt sich auch im Vokabular wider, z. B. wird auf Zarahs Hochzeit mit dem Satz „[elle] [...] fera l'alliance avec l'Espagne“ (I, 7, S. 217) Bezug genommen.

Damit sich beide Handlungsstränge erfolgreich weiterführen lassen, greift Scribe zum bewährten Mittel des Quiproquo, das in fast jedem seiner Libretti ein Funktionieren der Intrigen sichert: Martin de Ximena kann nur incognito die Fäden des geplanten Aufstandes sichern. Riccardo kann nur als Don Juan de Guimarens Zarahs Gunst gewinnen (der 'echte' Guimarens war passenderweise kurz vorher in einem Duell mit einem Portugiesen gestorben, was aber außer Zuniga keine der Figuren des Stücks weiß).³⁷⁹

Scribe bereitet ebenso sorgfältig den den dritten Akt prägenden Volksaufstand der Portugiesen vor, indem er Einblick gibt in die Art der spanischen Regierung und Verwaltung. Besonders die siebte Szene des ersten Aktes verrät interessante Details, die sich in der Figur des Fra Lorenzo konkretisieren. Dieser Kirchenmann, der von sich sagt: „Je voudrais faire aimer par moi-même la domination espagnole“ (S. 212), kennt nur ein Mittel der Regierungskunst: Bestechung. Er erklärt Manuela, Zarahs Tante:

Moi, je commande tout avec grâce... même la torture... rassurez-vous, ce n'est pas mon système... j'en ai un autre beaucoup plus simple, et dont l'emploi est extrêmement facile quand on connaît le cœur humain... c'est le seul mode de gouvernement que j'emploie... Le voici: je dis: *Combien?*...
A-t-on à craindre quelque... écrivain, dont on vante le patriotisme et l'indépendance? ... Je dis uniment: *Combien?*... Le lendemain c'est un homme à

³⁷⁹ Mit diesem Mittel des Versteckspiels, des Spielens mit dem Unterschied von 'Schein' und 'Sein', gibt Scribe möglicherweise einen Hinweis auf ein zentrales Thema der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und dessen moralische Bedeutung. Andererseits kann man natürlich nicht übersehen, dass Komödien zu allen Zeiten diesen beliebten Kunstgriff eingesetzt haben.

nous qui crie: Vive l'absolutisme... pour nos doublons... on achète leur conscience... (S. 213)

Diese Äußerungen werfen ein bezeichnendes Licht auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und scheinen Verständnis zu wecken für den Umsturz. Dieser ist aber nicht im Sinne Manuelas, die als Einzige der hier dargestellten Portugiesen politische Anpasstheit zeigt:

Quoique Portugaise, ce que je déteste le plus, ce sont les révoltes et les séditions, cela dérange toutes mes habitudes... Aussi je dis sans cesse à mes compatriotes: Vous avez, comme autrefois, des bals, des fêtes, une cour à Lisbonne... Qu'est-ce qu'il vous manque?... Tenez-vous donc tranquilles... Eh bien! non... ils ne sont pas contents! (ebd.)

Leich erkennt in Manuelas Haltung die politische Linie der Widerstandspartei, die sich den patriotischen Aktivitäten ihrer Landsleute widersetze.³⁸⁰ Manuelas Argument gegenüber Zarah, dass deren so bedeutende Mitgift nicht an einen portugiesischen Ehemann verschwendet werden dürfe, zeigt exemplarisch, dass bei ihr materielle Erwägungen überwiegen.³⁸¹ Ein weiteres Beispiel ist die finanzielle Ausbeutung des Landes mit zweifelhaften Methoden wie Korruption und Bestechung durch Fra Lorenzo. So erscheint der Umsturz am Ende des dritten Aktes plausibel.³⁸²

Der patriotische Schluss des dritten Aktes war durch den Titelhelden bereits programmatisch angekündigt worden: „Je préfère misère et liberté!“ (I, 6, S. 209).

Vom Publikum und den zeitgenössischen Rezensenten wurden diese Anspielungen auf das Frankreich des 19. Jahrhunderts bezogen. So nennt Henri Blanchard Scribes Libretto „un nouveau madrigal politique.“³⁸³

Vertreter aller 'Parteien', Diener, Pagen, Bürger der Stadt Santarém sind anwesend, als im großen Finale und Höhepunkt des ersten Aktes Riccardo als Duc de Guimarens in die Gesellschaft eingeführt wird. Seinem aufrechten Charakter entsprechend fühlt er sich dabei äußerst unwohl: „C'est un mensonge“ (I, 10, S. 220).

³⁸⁰ Karl Leich, "Lokalkolorit", S. 318.

³⁸¹ Auch hier kann man einen Hinweis auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Frankreich während der Julimonarchie erkennen; gegen den allgemeinen Trend des 'enrichissez-vous' wendet sich Riccardo, wenn er sagt: „je ne tiens pas à la fortune; je me trouve assez riche... je n'ai rien“ (I, 4, p. 201).

³⁸² Der Volkschor singt: A bas un pouvoir détesté!

Le ciel nous rend en sa clémence

La victoire et la liberté! (III, 8, S. 275).

³⁸³ Henri Blanchard in: *Revue de Gazette musicale de Paris*, 24.1.1841 (drei Tage nach der Uraufführung), zit. in: Leich, "Lokalkolorit", S. 318.

Das pompöse Hofzeremoniell wird durch eine anrührende Szene abgelöst, in der Riccardo und Zarah sich zum erstenmal persönlich begegnen. sie wird von eben jener romantischen Musik begleitet, die Riccardo zuvor unter dem Fenster der Portugiesin auf der Gitarre gespielt hatte. Zarah entgeht dies nicht:

ZARAH

Oui, j'ai cru reconnaître
 Cette voix... ces accents! *[sic]*
 Et soudain je sens naître
 Le trouble en tous mes sens.

Riccardo antwortet ihr mit fast identischen Worten (unter Austausch der Pronomen) in einem Parallelgesang, der seelische Übereinstimmung andeutet.

Zum Schluss scheinen alle Kontrahenten versöhnt und singen übereinstimmend: „O bonheur! ô surprise nouvelle!...“ Mit nahezu gleichlautenden Worten geben sie ihrer Freude Ausdruck:

- Zuniga ist zufrieden, weil Zarah mit der von ihm arrangierten Heirat einverstanden zu sein scheint.
- Riccardo und Zarah sind glücklich, weil sie den geliebten Partner heiraten können.
- Martin freut sich, dass Riccardo seine Selbstmordgedanken überwunden hat.
- Manuela kann es kaum glauben, dass die widerspenstige Zarah nun doch in eine Heirat mit einem Spanier einwilligt.
- Fra Lorenzo sieht seine Philosophie bestätigt: Geld und gesellschaftlicher Rang lösen alle Probleme.

Wieder scheint am Ende des ersten Aktes eine für alle zufriedenstellende Lösung, ein Dénouement gefunden zu sein.

Den Fortgang des Dramas sichert Zunigas irrige Annahme: „Vous voilà du complot!“ (I, 11, S. 226). Der hier angesprochene Martin de Ximena lässt Zuniga in dem Glauben, dass er auf seiner Seite ist – eine fatale Fehleinschätzung, wie sich in Akt II und III herausstellen wird.

Scribes turbulente Libretti, die häufig an die Grenze der Glaubwürdigkeit gehen, sind kunstvoll durchsetzt mit allen Mitteln, die einem Komödienschreiber zur Verfügung stehen: Quiproquos, Intrigen in großer Zahl, Missverständnisse, Verwechslungen, (abgefangene) Briefe, Depeschen des Königs, denen man Folge leisten muss, trügerische Erwartungen des Publikums oder der Protagonisten, plötzliche Peripetien.

Die Analyse der technischen Aspekte, die in der Exposition der ausgewählten Libretti zum Einsatz kommen, hat gezeigt, dass Autor über ein enorm diversifiziertes Arsenal an Überraschungseffekten verfügt, die er sorgfältig und mit großer Detailgenauigkeit vorbereitet. Das Kaleidoskop seiner Handwerkskunst ist nicht neu, Komödiendichter aller Zeiten haben sich der genannten Kunstgriffe bedient, aber durch ihre virtuose Verwendung sichert sich Scribe einen würdigen Platz in ihrer Reihe. Sorgfältiges Intrigenmanagement und kreative Diversifikation machen seine Libretti zu jeweils individuell gestalteten Werken, die deren Beurteilung als „littérature industrielle“ Lügen strafen.

4. Scribes Protagonisten

In seiner *Préface de Cromwell* warnt Victor Hugo vor oberflächlichem Lokalkolorit³⁸⁴, doch die Unterscheidung von echtem und oberflächlichem Lokalkolorit war schon zu Hugos Zeiten nicht einfach, auch seine eigenen Werke waren über entsprechende Kritik nicht erhaben.³⁸⁵ Wie bereits dargelegt, manifestiert sich Scribes Bemühen um ein echtes Lokalkolorit schon in der zeitlichen und geographischen Ansiedlung der ausgewählten Libretti und der passenden Wahl von Orts- und Eigennamen. Es erstreckt sich aber auf die Porträts spanischer Helden, die Darstellung typisch spanischer Gepflogenheiten, Sitten und Gebräuche, kleine Accessoires des spanischen Alltags und ganz besonders den Einsatz der Musik (s. u.).

Scribes Welt der Herzöge, Grafen, Freiherren und Höflinge, die im Laufe seiner Komödien nach Überwindung zahlreicher Hindernisse zum Eheglück kommen, bietet eine bunte Vielfalt an Gestalten, die sich als 'flat characters' zwar nicht weiterentwickeln, aber auch nicht auf dem Stand standardisierter Typen der *Commedia dell'arte* verharren. Am ehesten erinnern uns die flinken und gewitzten Dienerfiguren an die italienische Typenkomödie, z. B. der listenreiche Mugnoz in *Le Duc d'Olonne* oder die erfindungsreiche Jacinthe in *Le Domino noir*.

Nicht alle männlichen Hauptfiguren entsprechen dem gängigen Klischee des heißblütigen Eroberers, nicht alle Protagonistinnen dem der züchtigen, gehorsamen, unterwürfigen, naiven Unschuld, die des männlichen Schutzes bedarf.

³⁸⁴ Victor Hugo, "Préface de Cromwell" in: *Théâtre complet*, hg. v. Roland Purnal, S. 437.

³⁸⁵ Vgl. Leich, "Lokalkolorit", S. 318.

Unter den Figuren der hier vorgestellten Werke sind allein der Duc d'Olonne aus dem gleichnamigen Stück, Juliano aus *Le Domino noir*, Zuniga aus *Le Guitarrero* und der König aus *Giralda* als selbstherrliche Draufgänger zu charakterisieren, die Frauen als Lustobjekt betrachten. Olonne ist bekannt für seine Lüsternheit, die selbst vor verheirateten Frauen nicht haltmacht.³⁸⁶ In *Le Domino noir* betrachten Juliano und seine Freunde Inésilla³⁸⁷ als vergnügliche Zutat für einen feucht-fröhlichen Herrenabend: Als sie in den Keller gehen muss, um für die Männer Getränke zu holen, brechen Rivalitäten aus um die Frage, wer ihr (in eindeutiger Absicht) in den Keller folgen darf (S. 330). Noch mehr dreiste Lüsternheit zeigt der König in *Giralda*, der eine frisch vermählte Frau in deren Hochzeitsnacht verführen will (Akt II). In *Le Guitarrero* hat Zuniga, der sich selbst als feurigen Andalusier mit besonders stark ausgeprägtem Ehrempfinden bezeichnet, keinerlei Unrechtsbewusstsein wegen seiner Übergriffe auf Zarah und hält ihre Ohrfeige und ihre Zurückweisung seiner Avancen für eine unerträgliche Ehrverletzung (I, 1). Aus seinen Rachedgedanken entwickelt sich die Intrige des Werkes.

Ebenso häufig sind in Scribes Libretti aber auch die zaudernden, rücksichtsvollen, schüchternen Liebhaber wie Don Horace de Massarena (*Le Domino noir*): Er verliert seine Geliebte dreimal aus den Augen, bevor er sie endlich (im dritten Akt) kennenlernen kann – dies aber nur mit Hilfe seines Freundes Juliano. Seine Werbung ist rücksichtsvoll und respektvoll, von Empathie und Verehrung geprägt, ohne dass der Zuschauer dabei Anlass hätte, an seiner Männlichkeit zu zweifeln (vgl. Akt II).

Riccardo (*Le Guitarrero*) hat als Musikant und Straßensänger aufgrund des Standesunterschiedes zwischen sich und seiner Angebeteten keine andere Möglichkeit der Werbung als die platonische Anbetung im Stil eines mittelalterlichen Minnesängers. Romantisch-melodramatisch und resignativ will er seinem Leben ein Ende setzen – sein Aufstieg zum Comte de Santarém (und damit zu einem ebenbürtigen Partner) ist anfangs nicht absehbar.

Don Manoel (aus *Giralda*) ist ein diskreter, aber entschlossener Liebhaber, der gezielt um die Hand seiner Geliebten kämpft. Dabei greift er zu Mitteln, die eher seinem Rivalen, dem Müller Ginès, gemäß wären: Bestechung und Verkleidung (vgl. Akt I). So kann er Giralda, ohne dass sie seine Identität kennt, heiraten. Im zweiten Akt, der in der

³⁸⁶ Mariquita, Mugnoz' Ehefrau, wird von ihm gegen ihren Willen geküsst (I, 6, S. 174).

³⁸⁷ Inésilla tritt hier in einem doppelten Quiproquo auf: Die Klosterfrau Angèle hat nach der Begegnung mit ihrem Liebhaber Don Horace, dessen Gefühle sie nicht erwidern darf, in Julianos Haus Schutz gesucht und sich dort als Dienerin anstellen lassen. Um ihre Herkunft zusätzlich zu verschleiern, trägt sie die Tracht eines aragonesischen Bauernmädchens.

dunklen Mühle ein komisches Spiel im Stil von 'Chassez la femme' bietet, ist er der Einzige, der sich legitimerweise daran beteiligen dürfte, denn es geht um seine eigene Hochzeitsnacht, nicht um die seiner Rivalen, des Königs oder des Ginès. Zu einem glücklichen Ausgang kann ihm aber nur die Königin in einer Art 'coup de théâtre' verhelfen, denn er hätte eigentlich nicht heiraten dürfen, weil er für den geistlichen Stand als Großmeister des Ordens von St. Jacques vorgesehen war.

Bei den Frauengestalten, die Scribe zu seinen Protagonistinnen macht, könnte vor allem La Catarina (*Les Diamants de la Couronne*), die temperamentvolle 'Zigeunerin', einen Wiedererkennungseffekt beim Publikum erzeugen, denn seit Cervantes' Novelle *La Gitanilla* waren in Frankreich zahlreiche Werke erschienen die das romantische, freie Leben der Zigeuner, ihre stolze, mutige und unabhängige Lebensweise und vor allem ihre schönen und leidenschaftlichen Frauen beschreiben.³⁸⁸

Einen solchen Frauentyp in der portugiesischen Estremadura zu situieren, ist eine überraschende Zutat von Scribe, denn „ces prodiges de femmes naissaient en Andalousie plus belles et plus séduisantes qu'ailleurs“.³⁸⁹

Im anonym erschienenen Werk *Le petit diable boiteux* werden die Spanier als „le peuple [...] le plus théâtral du monde, riche en femmes perfides en amour, mais vaillantes comme les hommes, cachant, comme éventail, un poignard dans leurs jarrettières“³⁹⁰ bezeichnet. La Catarina tritt in ähnlicher Weise mit dem Dolch im Gewand auf und beeindruckt dadurch Don Henrique de Sandoval, der sich sofort in sie verliebt.³⁹¹ Es ist Catarina, die das weitere Geschick dieser Beziehung in die Hand nimmt³⁹², z.B. ein weiteres Treffen zwischen beiden im Hause von Henriques Onkel Campo Mayor arrangiert (Akt II) und ihn dann vor die Königin (i.e. vor sich selbst in ihrer eigentlichen Identität) zitiert, um die Beziehung zu einem glücklichen Ende zu führen. Eine Zigeunerin als Königin – eine Königin als Zigeunerin verkleidet: Verwirrender kann die Orientierung zwischen 'Schein' und 'Sein' kaum sein.

³⁸⁸ Vgl. Ernest Martinenche, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris 1922, S. 42, oder Anon., *Le petit diable boiteux de la Vieille Castille*, ebd., S. 40; Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris / Strasbourg 1818; Arturo Farinelli, "Le Romantisme et l'Espagne", in *Revue de la littérature comparée*, 16 (1936), S. 670-690, hier S. 677. Zweifellos ist Catarina eine der Vorläuferinnen der Carmen Mérimées und später des Bühnenwerks von Meilhac / Halévy / Bizet.

³⁸⁹ So zitiert als Stendhals Meinung in Farinelli, "Le Romantisme et l'Espagne", S. 683.

³⁹⁰ Ebd., S. 677.

³⁹¹ Die dominante Stellung, die sie einnimmt, findet ihren Ausdruck in folgenden Worten:

[...] ici le respect accompagne
 Les ordres que ma voix donna;
 Car la reine de la montagne,
 C'est moi, c'est la Catarina. (Librettotext, S. 290)

³⁹² Selbstbewusst sagt sie von sich: „[...] nous autres bohémiennes, nous sommes un peu sorcières,“ S. 294.

Trotz der Tatsache, dass Zarah Portugiesin ist, lässt Scribe sie in der Manier einer stolzen Spanierin agieren (*Le Guitarrero*), die mit Vehemenz ihre Freiheit bei der Wahl eines Gatten verteidigt.³⁹³ In der Heftigkeit ihrer Ablehnung Zuniga gegenüber geht sie wohl über die üblichen Konventionen hinaus, was an den beschwichtigenden Reaktionen ihrer Tante Manuela und am Kommentar von Fra Lorenzo abzulesen ist (I, 1). Ihr Stolz wird erst gebrochen, als Riccardo in sanfter, romantischer Weise mit seinem Gesang um sie wirbt und ihr Herz erreicht – eine Absage an übertriebenes Männlichkeitsgehabe.

Angèle (*Le Domino noir*) und Bianca (*Le Duc d'Olonne*) sind von ruhigerem Temperament und erreichen die ersehnte Liebesverbindung eher durch schicksalhafte Zufälle, als dass sie sie durch deutliche Initiativen herbeigeführt hätten.

Angèle flüchtet sich nach dem Ball in Julianos Haus, wo sie Horace wiedertrifft. Sie bleibt aber standhaft und gibt sich aufgrund ihres Novizinnenstatus nicht zu erkennen. Erst die Depesche der Königin am Ende des dritten Aktes erlaubt ihr die Verbindung mit Horace.

Bianca, gegen ihren Willen mit Olonne verheiratet, verbirgt ihre Liebe zum Chevalier de Vilhardouin vor der Öffentlichkeit, besonders vor Olonne, und wäre bereit gewesen, sich in ihr Los zu fügen, wenn nicht Olonne selbst beim Papst eine Auflösung dieser – nie vollzogenen – Ehe erwirkt hätte.³⁹⁴

Als Figuren, die in eine jeweils passende Umgebung und Epoche hineingestellt werden, sind Scribes Protagonisten keine Abziehbilder der Klischees, die über typisch spanische Männer- und Frauenfiguren im 19. Jahrhundert im Umlauf waren. Im Sinne der *variatio* stellte der Autor die unterschiedlichsten Charaktere und Konstellationen vor und vermochte so das Interesse des Publikums stets neu zu fesseln. Das durch seine Stücke vermittelte Spanienbild ist also vielschichtiger als erwartet – ein weiterer Befund, der gegen eine Bewertung seiner Stücke als Hervorbringungen einer einfalllosen „littérature industrielle“ spricht.

Einen Sonderfall stellen die Protagonisten von *Le Val d'Andorre* dar. Als einzige Hauptfiguren in unserer Auswahl sind sie nicht adliger Herkunft und bedürfen keiner Verkleidungs- und Enthüllungsszenarien, um einander ebenbürtig zu sein und eine Verbindung eingehen zu können. Die Erfüllung der Liebe zwischen dem Jäger Stéphan

³⁹³ Ihr Selbstbewusstsein trägt fast moderne Züge und kontrastiert mit dem herkömmlichen Rollenbild der damaligen Frau.

³⁹⁴ Dieser sehr ungewöhnliche 'coup de théâtre' verbirgt möglicherweise Kritik an der katholischen Kirche, obwohl hier zugunsten seiner Heldin positiv entschieden wurde; er mutet sehr modern an.

und der Bäuerin Rose de Mai droht allein am Geld zu scheitern, das Rose sich aber – zunächst illegal – verschaffen kann. Mit dieser Thematik griff der Librettist des Werks, Vernoy de Saint-Georges, ein zentrales Thema der bürgerlichen Gesellschaft Frankreichs auf.

5. *Couleur locale* in Sitten und Gebräuchen

In allen Komödien unserer Auswahl kommt deutlich zum Ausdruck, dass Spanien ein katholisches Land ist; sein Alltag wird geprägt von Kirchen und Klöstern, von Mönchen und Nonnen und einem strengen Moralkodex. Damit kommt das spanische Kolorit einem weit verbreiteten Klischee der Opernbühne, auch und gerade der französischen, im 19. Jahrhundert sehr entgegen (vgl. die zahlreichen Musiknummern mit dem Titel „prière“), nämlich Frömmigkeit öffentlich zur Schau zu stellen in Litaneien, Prozessionen und Wallfahrten. Im spanischen Dekor wirkt dieses Stereotyp besonders glaubwürdig.

Die in den Libretti erwähnten Hochzeiten finden selbstverständlich in Kirchenräumen statt. Die Braut muss unberührt in die Ehe gehen. Der Zuschauer erfährt, dass eine darauf ausgerichtete Erziehung der Mädchen sich in Klöstern vollzog; eine durch Klostererziehung vorgebildete Braut galt als begehrt. Die Libretti erwähnen die Erziehungskompetenz der Klöster und ihre religiösen Praktiken mehrfach: Dies gilt für den Couvent des Annonciades (*Le Domino noir*), den Couvent de la Trinité (*Les Diamants de la Couronne*), den Couvent de Santa María (*Le Duc d'Olonne*), den Couvent de l'Assomption (*Le Guitarrero*).

Die Anrufung von Heiligen in überraschenden, schwierigen oder ärgerlichen Situationen ist fast floskelhaft und hat etwas von einem Automatismus, der den Alltagsdialogen der Libretti einen folkloristischen Anstrich gibt: Zuniga schwört Rache bei „Notre Dame de Pilar“ (*Le Guitarrero*, S. 191); die „Madone de Pilar“³⁹⁵ wird auch in *Les Diamants de la Couronne* angerufen, ebenso Heilige wie Saint Hieronymus und Pachomius in *Le Duc d'Olonne*, oder „Notre-Dame d'Atocha et tous les saints d'Espagne“ (ebd., S. 179) bzw. „notre dame de Lorette“ in *Le Domino noir* (S. 309).

Glockengeläut gehört zum Alltag in *Le Domino noir* und *Le Val d'Andorre*, das Gebet hat einen wichtigen Stellenwert und wird von Scribe auch dramaturgisch genutzt. Im

³⁹⁵ Noch heute in Zaragoza als Heiligtum verehrt (Anm. d. V.).

dritten Akt von *Le Domino noir* etwa wird die Messe im Kloster der Verkündigungsschwestern als retardierendes Moment eingesetzt (S. 310), bevor das Dénouement erfolgt.

In *Le Duc d'Olonne* beten die Nonnen von St. Madeleine angesichts des um sie herum tobenden Krieges unter lautmalerisch nachgeahmtem Kanonendonner eine Novene für den Frieden (S. 197), die Mönche in einer Litanei um den glücklichen Ausgang des Krieges (II,1).

Die in Spanien übliche Marienverehrung ist in mehreren der hier behandelten *opéras-comiques* spürbar: Das Ave-Maria ist ein bei der Bevölkerung übliches Gebet (*Les Diamants de la Couronne*, S. 288). Inésille / Angèle betet in ihrer Angst, entdeckt zu werden, zur Gottesmutter: „Sainte Vierge, ma protectrice, / inspire-moi, guide mes pas!“ (II, 12, S. 341).

Das bekannteste Phänomen des spanischen Katholizismus, die Inquisition³⁹⁶, hat bei Scribe viel von seinem Schrecken verloren, er benutzt es sogar, um einen komischen Effekt zu erzielen: Horace (*Le Domino noir*) wird vom Bild seiner schönen Unbekannten so sehr verfolgt, dass er fast an eine übernatürliche Erscheinung glaubt: „[...] maintenant³⁹⁷ que nous n'avons plus l'inquisition, on peut croire sans danger à la magie, à la sorcellerie.“ (I, 2, S. 270).

In *Les Diamants de la Couronne* wird ein vor Dramenbeginn liegendes Ereignis referiert, das eine wichtige Voraussetzung für die Dramenhandlung selbst ist: Rebolledo, der Chef der Falschmünzerbande, wurde von Catarina aus den Fängen des Großinquisitors befreit. Bei Nacht und Nebel hat sie ihn einen Tag vor Vollstreckung seines Urteils (Tod durch Verbrennen auf dem Scheiterhaufen wegen Falschmünzerei) gerettet. Er bestätigt dies, wenn er sagt: „elle m'a enlevé à l'Inquisition.“ (I, 2, S. 286).

In *Giralda* wird die Inquisition als retardierendes Moment benutzt. Als Giralda die Identität des ihr angetrauten Mannes herausfinden will, antwortet Don Manoel ausweichend: „[...] si la Reine, si l'Inquisition connaissaient notre mariage, je serais perdu, et toi aussi!“ (S. 328).

³⁹⁶ Die Wichtigkeit dieser Institution bestätigt der Historiker Joseph Pérez, *Breve Historia de la Inquisición en España*, Barcelona 2003, S. 197: „Entre 1480 y 1834 la Inquisición española estuvo bajo la autoridad del poder real [...]. El poder civil se convirtió [...] en el brazo secular de la Iglesia. El Consejo de la Inquisición es una de las grandes instituciones del reino, del mismo rango que el Consejo de la Hacienda [...]“. Diese Institution, als Mittel zur Schaffung der Einheit im Glauben von den Katholischen Königen gegründet, wurde von Napoleon I. zwischen 1808 und 1812 ausgesetzt und von Ferdinand VII. als 'Juntas de fe' wieder eingesetzt. Erst unter dem Bürgerkönig wurde sie 1834 aufgelöst. (Vgl. ebd., S. 9, passim)

³⁹⁷ Zum Zeitpunkt der Uraufführung des Stücks lag die Abschaffung der Inquisition erst drei Jahre zurück.

Den bei der spanischen Bevölkerung üblichen Respekt des 19. Jahrhunderts vor Ordensleuten, ihre naive Gläubigkeit an deren Frömmigkeit und Unantastbarkeit, macht sich Scribe für die Knüpfung seiner Intrigen zunutze. Mehrfach greift er zur Mönchskutte, um seine Protagonisten aus einer misslichen Lage zu befreien: In *Le Duc d'Olonne* treten Bianca, Mugnoz und Mariquita ihre Flucht als Mönche verkleidet an. Ein fast an Blasphemie grenzender Umgang mit einer solchen Travestie findet sich schließlich in *Les Diamants de la Couronne*, wo die Falschmünzer im Mönchsgewand die eindringenden Soldaten buchstäblich in die Knie zwingen, damit sie ungehindert mit ihren im Reliquienschrein des heiligen Hubertus verborgenen Kronjuwelen ihre als Prozession getarnte Flucht antreten können.

Als Beitrag zur *couleur locale* sind auch kleine Dinge des täglichen Lebens zu betrachten, die das hispanistische Flair komplettieren und stimmig machen: das Kennenlernen des Geliebten beim sonntäglichen Messgang (*Le Guitarrero*), Hochzeitsfeiern unter Einbeziehung des ganzen Dorfes, Hochzeitsbräuche wie Flechten eines Brautkranzes aus Orangenblüten und die „corbeille de noces“ (*Le Duc d'Olonne, Giralda*), *Dulcinée* als Name von Mugnoz' Pferd (*Le Duc d'Olonne*, S. 191), die bewusste Erwähnung typischer spanischer Getränke wie Xerès und Málaga und einer aragonesischen Tracht in *Le Domino noir*, die zur historischen Umgebung passende Währung („maravédis“, „doublons“, „livres d'or“), die „baguette blanche“ des Polizeiministers, Symbol der exekutiven Gewalt über den Duc d'Olonne (S. 168) und Auslöser der Intrigen im zweiten und dritten Akt des nach ihm benannten Stücks.

6. Gesellschaftskritik unter dem Deckmantel von *Capa* und *Mantilla*

6.1 Kirche und Klöster

Die Flucht von Mariquita, Mugnoz und Bianca in *Le Duc d'Olonne* und der Falschmünzerbande in *Les Diamants de la Couronne* konnte gelingen, weil der absolute Respekt vor dem Mönch im Ordensgewand und ein intakter Glaube an die Unantastbarkeit der Ordensmitglieder jedwede Attacken auf Mönche und Nonnen ausschloss. Dies bestätigt Mugnoz, wenn er Sœur Angélique, der Oberin eines Klosters, in das ihn seine Flucht geführt hat, gesteht:

[...] j'avais une idée assez heureuse... à ce que je crois! C'était d'endosser ce costume de moine, parce que, en Espagne, l'habit est une sauvegarde... et j'avais

fait prendre à mes deux compagnes... à ces deux dames... la robe et le capuchon de jeunes frères quêteurs...³⁹⁸

Der Duc d'Olonne, dem Bianca in dieser Tracht später begegnet, will ihr zur Selbstverteidigung eine Pistole geben, was sie aber ablehnt und was Olonne zu der Bemerkung veranlasst: „Sont-ils poltrons dans le clergé!“³⁹⁹

Geradezu parodistische Züge nimmt die Beschreibung der Flucht der Falschmünzerbande in *Les Diamants de la Couronne* an, wo Mönchsgewänder und Heiligenkult zur Tarnung des vermeintlichen Deliktes der Falschmünzerei dienen.⁴⁰⁰

Kritik am geistlichen Stand findet sich auch in *Le Domino noir*: Scribe überzieht das Klosterleben und die Nonnen, die sich im *Couvent des Annonciades* aufhalten, mit harscher Kritik und beißendem Spott. Ironischerweise kommt die deutlichste Klage über das unfromme Verhalten der Nonnen von Brigitte, Angèles Begleiterin auf dem Ball. In einer Art Nabelschau verrät sie Interna aus dem Kloster und kritisiert ihre Mitschwestern:

...ici il n'y a que des femmes...pis encore, des nonnes, et toutes ces demoiselles sont si curieuses, si indiscrètes, si bavardes...on n'a pas d'idée de cela dans le monde!⁴⁰¹

Singend gibt sie der Öffentlichkeit kund:

Au réfectoire, à la prière,
Même en récitant son rosaire,
On jase, on jase tant, hélas!
Que la cloche ne s'entend pas.
Et s'il faut parler sans rien dire,
Sur le prochain s'il faut médire,
Savez-vous où cela s'apprend?
C'est au couvent.⁴⁰²

Im zweiten Couplet erfährt man, dass Koketterie und Eitelkeit ebenfalls zu den Lektionen gehören, die man im Kloster lernen kann.

³⁹⁸ *Le Duc d'Olonne*, Librettotext, S. 201.

³⁹⁹ Ebd., S. 213.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 313. Nach Frankreich versetzt, spielt die Mönchsmaskerade noch in Louis Varneys Operette *Les Musquetaires au couvent* (1880) ihre zugkräftige Rolle, 45 Jahre nach der *comédie-vaudeville L'habit ne fait pas le moine* (Saint-Hilaire / Dupont).

⁴⁰¹ *Le Domino noir*, Librettotext, S. 349.

⁴⁰² Ebenda.

Der Dialog zwischen Brigitte und Ursule, die als bösartigste aller Mitschwestern charakterisiert wird, porträtiert diese von Eifersucht zerfressene, gehässige und verbitterte Ordensfrau. Brigitte warnt Angèle vor Ursule:

Elle est si méchante qu'elle ne dort pas...et elle médite quelque trame contre vous, car elle meurt d'envie d'être abbesse.⁴⁰³

Ein weiteres Laster der Nonnen ist ihre Esslust. So sagt z.B. Brigitte: „Comme on est gourmande au couvent!“ (S. 361)

Dies gilt aber auch für Perez, den Ökonomen des Klosters, der zuerst an sich und seine 'gourmandise' denkt und es in nicht eben christlicher Weise mit der Wahrheit und der Ehrlichkeit nicht so genau nimmt. Für das Treffen mit seiner Jacinthe hat er aus dem Kloster einen Korb mitgebracht, was er folgendermaßen kommentiert:

Prudemment j'ai mis en réserve
Les meilleurs vins, les meilleurs plats;
Pour ses élus le ciel conserve
Les morceaux les plus délicats!
*Deo gratias!*⁴⁰⁴

Seine nächtliche Abwesenheit vom Kloster lässt ihn unbesorgt: „Le ciel nous inspirera quelque bon mensonge! Il en inspire toujours à ses élus!“⁴⁰⁵ Seine Lebensphilosophie ist leicht auf einen Nenner zu bringen: „On y fait sa fortune dans ce monde et son salut dans l'autre.“⁴⁰⁶

Der 'Couvent des Annonciades' ist für ihn ein „paradis terrestre“⁴⁰⁷, dort kann er auf sein eigenes Wohl bedacht sein. Seine verwundbare Stelle ist sein Aberglaube, den sich Angèle zunutze macht, um ihm die Schlüssel des Klosters zu entlocken (vgl. S. 444), in das sie unbemerkt zurückkehren möchte. Als Angèle am Anfang des zweiten Aktes im Dominogewand vor der Tür steht, lässt sein schlechtes Gewissen ihn ausrufen: „Ah! j'ai peur! C'est un avertissement du ciel.“⁴⁰⁸

Insgesamt ist Ursules Urteil über das Klosterleben gut nachzuvollziehen: „Un régiment...c'est plus aisé à conduire.“ (S. 350).

⁴⁰³ Ebd., S. 358.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 338.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 311.

⁴⁰⁶ Ebenda.

⁴⁰⁷ Ebenda.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 306.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die parodistisch-überzogene Darstellung in *Le Domino noir* und *Les Diamants de la Couronne* einen Blick hinter die Klostermauern erlaubt und dabei das Bild einer frommen und heilen Welt erschüttert und ridiculisiert wird. Auch hier regieren angeblich Scheinheiligkeit, Materialismus und menschliche Unzulänglichkeiten. Statt naive Volksfrömmigkeit zu kritisieren, suggeriert Scribe, dass ein distanzierterer Blick auf die allmächtige Institution der Kirche in Spanien angebracht sei.

Überraschenderweise hat die Pressezensur nicht verhindert, dass religiöse Institutionen und Bräuche zur Basis von Komik, Spott und Parodie gemacht wurden. Möglicherweise wurden die Hyperbeln als so deutlich bewertet, dass die Botschaften des Textes nicht als ernsthafte Kritik aufgefasst wurden. Andererseits könnte die im Text zum Ausdruck kommende kritische Haltung gegenüber Kirche und Kloster freundlich-amüsierte Innuendos der säkularisierten, liberalen Gesellschaft unter Louis-Philippe ausgelöst haben. Kirchen- und Kleruskritik wurde beim materialistischen und über weite Strecken agnostischen Bürgertum der Julimonarchie sehr goutiert. Man setzte sich damit bewusst vom klerikalen Restaurationsregime der Jahre vor 1830 ab.

6.2 Die Institution 'Ehe'

In *Le Duc d'Olonne* singt das Ehepaar Mariquita und Mugnoz:

Flamme douce et pure!
Bonheur sans égal,
Et que seul procure
L'amour conjugal!⁴⁰⁹

Diese Idealvorstellung einer ehelichen Verbindung, völlig im Einklang mit der 'bienséance', die in Scribes Epoche, zumindest nach außen hin, geschätzt wurde, kann – so legen es die untersuchten Texte nahe – nur erreicht werden, wenn zwei Voraussetzungen erfüllt sind: ausreichend finanzielle Mittel und Standesgleichheit. Fehlt eine oder fehlen beide dieser Voraussetzungen, entstehen Intrigen und Konflikte, die weite Teile des Plots einer Komödie bestimmen können, da allerlei Anstrengungen und Überraschungscoups erforderlich sind, um die nötigen Prämissen zu schaffen.

So sagt Riccardo in *Le Guitarro*:

⁴⁰⁹ Librettotext, S. 260.

Je n'arriverai jamais à avoir deux ou trois cents ans de noblesse... il faut cela pour lui plaire, pour aspirer à sa main [...].⁴¹⁰

In *Le Domino noir* rät Angèle Horace:

Vous n'avez rien... et pour soutenir votre nom et votre naissance... il vous faut une belle fortune.⁴¹¹

Zum Glück gibt es den Comte de San-Lucar, der – so berichtet Horace – ihn begünstigen wolle:

[...] à moi, pauvre gentilhomme qui n'ai rien, il veut me donner sa fille, une riche héritière... qui est encore au couvent.⁴¹²

In *Le Val d'Andorre* wird Stéphan vom Geldmangel bedrückt: „Qui est-ce qui voudrait de moi? Un pauvre diable dont la fortune est au bout de fusil.“⁴¹³

Die Ehepartner, besonders die Ehefrauen, müssen bestimmte Voraussetzungen erfüllen, Intelligenz und Bildung aber gehören nicht dazu. Juliano, der Realist aus *Le Domino noir*, beschreibt Inésille / Angèle, die ihm sehr gefällt, mit folgenden Worten:

Et qu'Inésille
Offre d'attraits!
Quoique ignorante
Elle m'enchante...⁴¹⁴

Naivität ist auch umgekehrt kein Ehehindernis. Georgette sagt über Saturnin und die Ehe:

C'est un brave garçon, qui n'a pas grand esprit, mais ça ne nuit pas en ménage... à ce qu'on dit, au contraire [...].⁴¹⁵

An die Braut wird aber sehr wohl die Anforderung gestellt, unberührt in die Ehe zu gehen. Am deutlichsten formuliert Jacques, der Ziehvater von Rose, seine Ansprüche:

[...] il faut à Stéphan [...] une honnête fiancée, modeste et sage, dont le cœur n'ait pas encore parlé [...] dont il soit le premier amour [...] qui n'ait jamais rien à se reprocher [...].⁴¹⁶

⁴¹⁰ Ebd., S. 202.

⁴¹¹ Ebd., S. 280.

⁴¹² Ebd., S. 265.

⁴¹³ *Le Val d'Andorre*, Librettotext, S. 26.

⁴¹⁴ *Le Domino noir*, Librettotext, S. 318.

⁴¹⁵ *Le Val d'Andorre*, Librettotext S. 49.

Die Bewahrung der Unschuld vor der Ehe ist auch Giralda ein ernstes Anliegen:

Un autre pour moi fut choisi,
Et je saurai, fidèle et pure,
Mourir pour me garder à lui.⁴¹⁷

In ihrer Einstellung zu Liebe und Ehe vertreten Scribes Protagonisten zwei unterschiedliche Positionen. Der Pragmatiker und Realist Juliano rät im Konflikt zwischen Herz und Verstand seinem Freund Horace, die reiche Erbin zu heiraten, obwohl er sie nicht liebt:

HORACE: Crois-tu que l'honneur et la délicatesse permettent de se marier...
quand on a au fond du cœur une autre passion?
JULIANO: Très bien... attendu que de sa nature le mariage éteint toutes les
passions.

Für den Fall, dass man die Geliebte nicht vergessen kann, hat Juliano auch eine Lösung bereit: „On se raisonne, on s'éloigne, on cesse de voir la personne [...]“⁴¹⁸

Riccardo, der nicht zu den Pragmatikern gehört, sich aber dem Verknüpfungsversuch Zunigas widersetzen muss, zeigt einen ähnlichen Sarkasmus in Bezug auf die Ehe:

Le mariage
a pour moi peu d'appas:
Son esclavage
Ne me séduirait pas!
[...]
Je préfère misère et liberté.⁴¹⁹

Der entscheidendste Vertreter derer, die die Ehe nur vom finanziellen Standpunkt aus betrachten, ist Ginès, der aus Geldgier schließlich auf seine Braut Giralda verzichtet und triumphierend sagt:

[...] heureux célibataire [...]
Je renonce au mariage
Et je garde en partage
Et richesse et bonheur!⁴²⁰

⁴¹⁶ Ebd., S. 26.

⁴¹⁷ *Giralda*, Librettotext, S. 325.

⁴¹⁸ *Le Domino noir*, Librettotext, S. 265.

⁴¹⁹ *Le Guitarrero*, Librettotext, S. 209.

⁴²⁰ *Giralda*, Librettotext, S. 351.

Diese Einstellung passt zum Zeitgeist, bleibt aber bei den Scribeschen Protagonisten unserer Auswahl nicht unwidersprochen. In der Mehrheit sehen sie die Heirat im romantischen Licht eines 'amour-passion', der entweder alle Hindernisse überwinden kann oder mit dem Tod endet. So bittet Horace Angèle, die sich um seine finanziellen Verhältnisse sorgt:

Madame, songez moins à ma fortune [...] et plus à mon bonheur [...] il n'est qu'avec vous [...] je vous épouserai [...].

Im Falle ihrer Ablehnung sieht er voraus: „[...] j'en mourrais de douleur et de désespoir!“⁴²¹

Selbst die stolze und standesbewusste Zarah hat ihre Meinung geändert:

Oui, mon âme, orgueilleuse et fière
De mes aïeux chérit l'honneur,
Mais à leurs titres je préfère
La noblesse qui vient du cœur.

Und sie fährt fort: „[...] quand on aime / Par le rang ou l'éclat / le cœur n'est plus séduit.“⁴²²

In *Le Val d'Andorre* tröstet Jacques die mittellose Rose mit den Worten: „L'amour n'a pas besoin d'argent pour être heureux.“ (S. 68) Als Rose Stéphan verloren hat, gibt es für sie keine andere Lösung als den Tod: „je n'ai plus qu'à mourir.“ (S. 69).

Auch Georgette weiß, was zu einer echten Liebe gehört, und sagt zu Stéphan:

[...] je n'en veux pas de votre main... la main sans le cœur, ce n'est que la moitié d'un mari.⁴²³

Diese Beispiele mögen genügen, um zu demonstrieren, wie sehr in den Texten eine Präferenz für die romantische Auffassung eines 'amour-passion' zum Ausdruck kommt. Formulierungen wie „noblesse du cœur“ und „l'amour n'a pas besoin d'argent“ haben bis heute ihre Aktualität nicht verloren. Hugo und die romantische Schule scheinen hier noch nachzuwirken und dem Publikum einen Evasionsraum zu ihrer nüchternen, erfolgs- und leistungsorientierten Alltagswelt zu bieten – dies zeigt der unerhörte Erfolg, den viele der hier besprochenen *opéras-comiques* hatten.

⁴²¹ *Le Domino noir*, Librettotext, S. 281.

⁴²² *Le Guitarrero*, Librettotext, S. 237.

⁴²³ *Le Val d'Andorre*, Librettotext, S. 90.

Mit der Formulierung „le cœur et la main“ deutet sich ein Kompromiss an, der den Übergang in ein neues Zeitalter nach 1850 einläutet.⁴²⁴

6.3 Die Darstellung der Monarchie

Die Uraufführung von *Giralda* fand zwei Jahre nach der Revolution von 1848 statt, also in der Zeit der Zweiten Republik. Nur so lässt sich nachvollziehen, dass das von Dekadenz und Sittenwidrigkeit gekennzeichnete Verhalten des Monarchen in dieser *opéra-comique* auf der Bühne möglich war. In seinem bereits zitierten Artikel schreibt Schneider: „Die Satire auf das Königspaar und die Höflinge sowie die allgemeine Sittenkritik stehen mancher Zeitsatire der Librettisten Offenbachs kaum nach.“⁴²⁵

Der König aus *Giralda* stellt sich ein als Lebemann vor, der ein Doppelleben führt; dass er alle Heiligen und speziell Saint Jacques darum bittet, es möge unbewerkt bleiben, zeigt seine Skrupellosigkeit:

Que saint Jacque [*sic*] et les saints me viennent tous en aide,
 Car voyager en prince est un mortel ennui;
 Mais la Reine, que je précède,
 Est loin... et, pour l'attendre, arrêtons-nous ici...
 A nous la jeunesse
 A nous les plaisirs!
 Que l'amour renaisse
 Du sein des désirs!
 Douces destinées,
 Mesurons nos jours,
 Non par les années,
 Mais par les amours!
 D'une puissante reine
 Mari, sans être roi,
 J'acceptais une chaîne
 En acceptant sa foi;
 De ses vertus hautaines
 Subissons les rigueurs
 Et dédaignons nos chaînes
 En les couvrant de fleurs!⁴²⁶

Mit diesem fast programmatischen Lied hat der König sich und seine Ehefrau charakterisiert und den Konflikt vorausskizziert, der sich aus seiner hedonistischen

⁴²⁴ Vgl. den Titel der von Charles Lecocq vertonten *opéra-comique Le Cœur et la Main* ((Text: Nutter / Beaumont, 1882).

⁴²⁵ In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, S. 11.

⁴²⁶ *Giralda*, Librettotext, S. 308-309.

'Carpe-diem'-Philosophie ergibt, die in starkem Gegensatz zur Frömmigkeit seiner Frau und zu zeitgenössischen Moralvorstellungen steht. Der Hof hat diese Unterschiede längst bemerkt:

DON JAPHET: Notre reine ... brille par sa dévotion et ses vertus ainsi que son
mari...

DON MANOEL: ... par ses folies.⁴²⁷

Das unwürdige Verhalten des Königs wird detailreich beschrieben. Obwohl die Königin Don Japhet als Wächter vor dem Zimmer des Königs positioniert hat, gelingt es diesem, sich auf den Weg zur Mühle zu machen, in der sich Giralda befindet. Der König rühmt sich ungeniert seiner Taktik:

De mon espion j'ai fait un complice... c'est adroit... il ne pourra plus me trahir
auprès de la Reine... qu'elle passe sa nuit en exercices pieux à la chappelle de
Noya, chacun son goût [*sic*].⁴²⁸

An der Mühle angekommen, sagt er: „il s'agit seulement de découvrir où est sa chambre [...]“.⁴²⁹ Man sieht den König mit Don Japhet auf einer Leiter durchs Fenster steigen, ein unglaublicher Vorgang, den der König mit holprig-nervösen Dreisilblern kommentiert:

C'est charmant
Et pourtant
Ce piquant
Incident
Me paraît
D'un effet
Important
Et commun!⁴³⁰

Es beginnt das bereits erwähnte Versteckspiel, das der König nur durch Flucht beenden kann, weil sich die Königin, einem Hinweis von Don Manoel folgend, der Mühle nähert.

Die Liebesspiele des Königs geschehen unter den Augen oder hinter dem Rücken der Königin, die von sich sagt: „[...] moi qui voulais que ma cour fût le sanctuaire des

⁴²⁷ Ebd., S. 197.

⁴²⁸ Ebd., S. 330.

⁴²⁹ Ebd., S. 331

⁴³⁰ Ebd., S. 388.

principes les plus rigides!“⁴³¹ Mit dieser für das Königspaar desavouierenden Parodie hatte Scribe die Lacher auf seiner Seite. Das Königtum hatte sich erledigt, die Republik schien vorerst gesichert. Scribes Grundsatz, seinem Publikum (und damit seinem Geldbeutel) zu dienen, wird hier auf Kosten der Monarchie umgesetzt.

Einige Jahre früher (1841) schildert Scribe in *Les Diamants de la Couronne* die Sorgen einer Königin, die sich als Landesmutter ernsthaft Sorgen um ihr Vaterland macht und deren Gedanken empathisch vom Publikum nachvollzogen werden können: Catarina hegt den Traum, um ihrer selbst willen geliebt zu werden: „[...] être aimée pour elle-même: est-ce qu'une reine est jamais aimée?“⁴³² Sie leidet unter der Bürde ihrer königlichen Verpflichtungen, unter dem Gesetz, das ihr einen Ehemann aufzwingt, den der Kronrat vorschlägt, und ist überzeugt, dass eine Liebe wichtiger sei als die Krone:

Tout l'éclat du trône
Vaut-il un ami?
Pour moi, la couronne
N'est plus rien sans lui!⁴³³

Scribe zeichnet hier eine verantwortungsbewusste Monarchin, die die aus Brasilien stammenden Kronjuwelen verkauft, damit sie die Schulden des Landes tilgen kann, aber auch Gesetzesänderungen bewirkt, um ihr Herz sprechen lassen zu können.

Schuldenabbau, Verteidigung einer großen Liebe – dies sind bürgerlich-schlichte Verhaltensweisen, die ihr die Sympathien des zeitgenössischen Publikums sicherten.

6.4 Militärwesen und Kriegsgeschehen

Le Val d'Andorre bietet eine friedlich-bukolische Landschaft mit zahlreichen Beschreibungen der Schönheiten der Natur, ein Idyll, das freilich durch die Fanfarenstöße und Trommelwirbel der Rekruteure aufgeschreckt wird. Menschliche Einzelschicksale werden durch die Lostrommel des Hauptmanns Lejoyeux in Aufruhr gebracht. Die Folge sind komische Verwicklungen und individueller Kummer – die Themen der vom Librettisten konstruierten Intrigen.

Die Soldaten frönen der Liebe, dem Gesang und dem Alkohol und verharmlosen die Folgen des Kriegsdienstes. Trotz des glücklichen Dénouements ist eine solche Darstellung angesichts der noch lebendigen Erinnerung an die Grausamkeiten der

⁴³¹ Ebd., S. 367.

⁴³² Ebd., S. 384.

⁴³³ Ebd., S. 386.

napoleonischen Kriege und der französischen Intervention von 1823 auf spanischem Boden ungewöhnlich. Gleiches gilt für die Tatsache, dass der militärische Aspekt der Intrige, der weite Teile des Librettos bestimmt, von keinem Kritiker kommentiert worden zu sein scheint.

Die vom Hauptmann Lejoyeux angeführte Truppe ist zwar eine 'Operettenarmee', führt aber trotz ihres jovialen Auftretens ihren Auftrag, 15 junge Männer zu rekrutieren, exakt aus. Lejoyeux⁴³⁴ selbst liebt die Frauen, noch mehr den Wein, und hält die Aufgabe des Rekrutierens lediglich für „un petit passe-temps“ (S. 32). Seine Ausdrucksweise ist nicht etwa militärisch knapp, sondern blumig-metaphorisch, wobei er seine klassische Bildung demonstriert: Jeder junge Mann muss am Losverfahren teilnehmen „à moins qu'il ne soit engagé dans les troupes légères de l'hyménée“ (S. 33). Die eigene Vorliebe für reichhaltigen Weinkonsum fasst der Hauptmann in die Formel „célébrer le dieu Bacchus“ (S. 34), ein Trinkgelage nennt er „nos libations au dieu Mars“ (S. 99), und auch die Worte, mit denen er den Anwärtern für den Militärdienst seine Meinung zu den Frauen vermittelt, sind von einer Antikenreferenz geprägt:

[...] la seule femme fidèle, c'est la déesse Bellone à qui je voudrais vous unir [...]. Elle promet à ses amans [*sic*] de la gloire et des jambes cassées, et elle tient toujours parole.⁴³⁵

Dieser Sarkasmus zeigt sich auch in Lejoyeux' Bemerkung, dass eine Teilnahme am Krieg nicht immer den aus Liebeskummer gewünschten Tod bringe: „l'ennemi n'a pas de boulets pour tant de monde“ (S. 82).

Während seiner Rekrutierungskampagne versucht der Hauptmann, den Kriegsdienst zu verharmlosen oder patriotisch zu verbrämen. Er nennt ihn „petit devoir de citoyen d'Andorre“ (p. 34) oder „bonheur ineffable dont vous jouirez sous les drapeaux du roi“ (ebd.).

An die Soldaten gewandt, sagt er Worte wie „Allons, mon brave, voilà le jour de gloire“ (S. 35) oder „Jeunes guerriers, par un bonheur insigne, / Chacun de vous me paraît digne / De s'enrôler sous mon drapeaux!“ (ebd.)

Den Höhepunkt der Rekrutierungskampagne bildet die Geschichte des Soldaten Brindavoine und der Prinzessin Tulipatan. Sie verliebt sich in ihn, er heiratet sie, vermisst aber sehr „le pain de munition, son bel uniforme, et sa profession de soldat

⁴³⁴ Er erklärt seinen Namen so: „petit nom d'amour que m'ont conféré les belles, dont mon esprit jovial fait la conquête en tous pays!“ (Librettotext, S. 32)

⁴³⁵ Ebd., S. 63.

français qui faisaient sa joie et son bonheur“ (S. 82). Es folgt ein von Lejoyeux vorgetragenes Kriegslied, das in einigen Formulierungen Anklänge an die Marseillaise zeigt⁴³⁶, aber natürlich parodistisch gemeint ist.

Trinklieder und patriotische Aufrufe zur Schlacht gibt es auch in *Le Duc d'Orlonne*⁴³⁷, aber der Kontext ist – dem Kriegsgeschehen angemessen – ernster. Aus der sicheren Entfernung eines Klosterhofes nehmen die Agierenden und die Zuschauer an der für Philipp entscheidenden Schlacht von Villa-Viciosa teil.

Beiden Libretti sind patriotische Parolen gemeinsam, aber die Kombination von Naturidylle und Militärparodie ist eine Besonderheit, die den Text von Saint-Georges auszeichnet und im Verbund mit der Musik eine sehr positive Resonanz beim Publikum erzielte.

7. Anmerkungen zum Einsatz der Musik in Scribes *opéra-comiques*.

7.1 Der Komponist D.F.E. Auber (1782–1871)

„Vivre un peu dans la mémoire des hommes, c'est jouir, en effet, de l'immortalité.“⁴³⁸ Dies ist das bescheidene Fazit, das Charles Malherbe in seiner Biographie des Komponisten Auber zieht. Aubers Zeitgenossen waren mit ihren Elogen weniger zurückhaltend. Sie sahen in ihm einen dem innersten Wesen ihrer Nation entsprechenden Komponisten:

M. Auber a été, après Boieldieu et Hérold, le chef de l'école française [...]. [II] restera comme la plus brillante personnification du génie musical français, nul n'ayant possédé à un plus haut degré l'esprit et la grâce, ces deux qualités éminemment françaises [...].⁴³⁹

Auber, a-t-on dit, est le plus français des compositeurs, le musicien national par excellence [...].⁴⁴⁰ [...] toutes ses œuvres révèlent cette originalité, cette élégance, ce charme, cet entrain, cette grâce, voire même ce ton léger et goguenard qui composent le caractère parisien.⁴⁴¹

⁴³⁶ Vgl. die Formulierungen: „Allons...marcher...aux combats...le jour de gloire...la bataille rugit.“

⁴³⁷ Librettotext, S. 204, 224, 240.

⁴³⁸ Charles Malherbe, *Auber*, Paris 1911, S. 122.

⁴³⁹ Ernest Reyer, *Notes de musique*, 1875, zit. in: Jérôme Deschamps (Hg.), Programmbuch der Opéra Comique anlässlich der Wiederaufnahme von Aubers *Fra Diavolo*, Januar 2009, S. 46.

⁴⁴⁰ Malherbe, *Auber*, S. 95.

⁴⁴¹ Léon Escudier, *Mes souvenirs*, 1863, zit. in: Programmbuch, S. 46.

Kaum jemand dürfte die genannten Qualitäten besser einzuschätzen vermocht haben als der Komponist Adolphe Adam, der gegen Ende seines Lebens das Werk des um eine Generation älteren Kollegen so beurteilte:

Rien n'est plus difficile que de faire la musique gracieuse, légère et comique comme Rossini⁴⁴² et Auber ont su la faire.

Auber est si supérieur à nous tous, sans exception, que pour le juger il faut le comparer à lui-même.⁴⁴³

Mit diesem exzellenten Komponisten verband Scribe eine fast vierzigjährige Zusammenarbeit, die 1823 mit *Leicester* begann und 1861 mit Scribes plötzlichem Tod endete. Charles Malherbe spricht von einer „inaltérable amitié [...]“. Ils devinrent des frères d'armes.⁴⁴⁴

Diese Schicksalsgenossen waren in der reichhaltigen Theaterlandschaft der französischen Hauptstadt und Kulturmetropole Europas mit einem Publikum konfrontiert, das unterhalten werden wollte:

Auber est venu en un temps où les directeurs de théâtre se préoccupaient, non d'imposer leur goût à la foule, mais de suivre le sien pour mieux satisfaire.⁴⁴⁵

Le public veut [...] qu'on le distraie, qu'on lui fasse oublier le budget et les banqueroutes, qu'on l'amuse enfin.⁴⁴⁶

Auber, gut ausgebildet von seinem Lehrer Cherubini, war ein ebenso unermüdlicher Arbeiter wie Scribe und fand, wie man gesagt hat, auf dem Höhepunkt seines Schaffens zu einem eigenen Stil, einer „Synthese von italienischem Belcanto, französischem Esprit, pikanter Rhythmik und geistvoller Instrumentation.“⁴⁴⁷

Scribe seinerseits war im musikalischen Bereich nicht vorgebildet. „Trotzdem“, urteilt Eduard Hanslick,

darf man ihn einen großen musikalischen Erfinder nennen. Er hat nämlich, der Erste, ja fast der Einzige, das Genie für jene dramatischen Situationen besessen,

⁴⁴² Anm. d. V.: Rossini war zu diesem Zeitpunkt nach Paris übergesiedelt.

⁴⁴³ Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française 1836-1850*, zit. in: Programmbuch, S. 41-42 (Briefe vom 2.9.1838 bzw. 31.1.1842).

⁴⁴⁴ Malherbe, *Auber*, S. 28.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 114.

⁴⁴⁶ So zitiert Malherbe die *Revue de Paris* aus dem Jahre 1931, in: *Auber*, S. 114.

⁴⁴⁷ Arthur Scherle, "Eugène Scribe und die Oper des 19. Jahrhunderts", in: *Maske und Kothurn*, 3 (1957), S. 141-158, hier S. 147.

welche der Musik neue Wege eröffnen und ihren ganzen Werth erst durch die Musik bekommen.⁴⁴⁸

Die so erfolgreiche, kongeniale Zusammenarbeit zwischen Auber und Scribe – Jean-Claude Yon spricht von einer „grande complicité créatrice“⁴⁴⁹ – geht u. a. auch auf Scribes verständnisvollen Umgang mit seinem Lieblingskomponisten Auber zurück,⁴⁵⁰ der von Respekt und der gegenseitigen Ermöglichung künstlerischer Freiheiten gekennzeichnet war. Yon zitiert aus einem Briefwechsel zwischen Auber und Scribe anlässlich der Komposition von *La Sirène* (1844). Unter Bezug auf eine neu einzufügende Szene schreibt Scribe:

C'est ce même morceau qu'on entendra encore plus tard et qui terminera le premier acte. Il faut donc qu'il soit saillant et d'un mouvement vif et gai. Je n'ai pas besoin de vous dire que si ce motif vous vient sur une autre coupe,⁴⁵¹ ne faites pas attention à mon monstre,⁴⁵² vous m'enverrez ou vous m'apporterez le vôtre et nous changerons.⁴⁵³

7.2 Musikalische Notizen zu *Le Domino noir*

Scribe und Auber gelang mit ihrem Werk *Le Domino noir* eine *opéra-comique* von großer ästhetischer Einheitlichkeit.

Zur „pièce bien faite“ des Schriftstellers passen auf Seiten des Komponisten die „konzentrierte Kürze der musikalischen Aussage“⁴⁵⁴ und die Übersichtlichkeit des musikalischen Ablaufs. „Musikalische Längen kommen auch in umfangreichen Ensembles nicht auf, da mit ihrer musikalischen Umsetzung stets wechselnde Situationen und Aktionen vollzogen werden.“⁴⁵⁵

Die Musik wird sparsam, aber pointiert eingesetzt⁴⁵⁶; so enthält der erste Akt z.B. nur vier Musiknummern, neun weitere Szenen bestehen ausschließlich aus gesprochenem Dialog.

⁴⁴⁸ Eduard Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, III. Theil, Berlin 1889, S. 182-183.

⁴⁴⁹ Yon, *Eugène Scribe*, S. 203.

⁴⁵⁰ Beide haben 29 Stücke gemeinsam gestaltet.

⁴⁵¹ Anm. d. V.: Zäsur im Vers.

⁴⁵² Anm. d. Verf.: Librettotext-Entwurf.

⁴⁵³ Scribe, Brief v. 4.9.1843 an Auber, zit. in Yon, *Eugène Scribe*, S. 202.

⁴⁵⁴ Herbert Schneider, "Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique", in: H. Schneider / N. Wild (Hg.), *Die Opéra comique*, S. 235-269, hier S. 263.

⁴⁵⁵ Ebenda.

⁴⁵⁶ Vgl. auch *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 110 (Lemma "Auber") und Scherle, "Eugène Scribe", S.149.

Le Domino noir wurde sowohl von zeitgenössischen Rezensenten als auch von Musikkritikern der neueren Zeit hochgelobt:

The libretto is one of the dramatist's best [...]. *Le Domino noir* was celebrated for its lightness, elegance and wit, the libretto and the music complimenting each other perfectly in realizing a masterpiece of its genre. It is Auber's most original opéra-comique, the one in which he abandoned himself fully to his talent for charming fantasy and melodic grace.⁴⁵⁷

Bei Malherbe heißt es:

[...] une pièce célèbre, où, par la légèreté, l'élégance et l'esprit, le livret et la musique s'accordent pour réaliser un chef-d'œuvre en son genre, un des types les plus réussis de l'opéra-comique.⁴⁵⁸

Im ersten Akt der *opéra-comique*, die in einem an einen Ballsaal grenzenden Salon spielt, zeigt Auber seine „außerordentlichen dramatischen Fähigkeiten“.⁴⁵⁹

In der ersten musikalischen Nummer nach der Ouvertüre, dem Trio aus der vierten Szene des ersten Aktes

lässt er das Salonorchester der Königin in der Kulisse spielen und schafft damit eine klangliche Räumlichkeit zwischen Bühnenorchester und jenem des Orchestergrabens. Das Orchester spielt einen Tanz, der durch seine Chromatik charakterisiert ist und als Basis für den Dialog und dem Parlante dient, darauf folgen Couplets Angèles und ein Bolero, der zweimal wiederkehrt.⁴⁶⁰

Ein ähnlicher Effekt einer erweiterten räumlichen Dimension entsteht bei dem hinter der Bühne gespielten Militärmarsch⁴⁶¹, der nach Schneider eher „bruit de marche“⁴⁶² genannt werden sollte. Es handelt sich dabei um eine nur mit Streichern und Harfe besetzte, rhythmische Musik, eine „bruchstückhafte Andeutung eines allein von den Streichern ausgeführten und mit einem Quartsextakkord endenden Marsches, mit der das räumliche sich Entfernen [*sic*] der Patrouille dargestellt wird.“⁴⁶³

⁴⁵⁷ Letellier, *A Sourcebook*, S. 110.

⁴⁵⁸ Malherbe, *Auber*, zit. im Beiheft zur CD-Aufnahme bei Decca, 1995, Nr. 440 646 – 2 DH02, S. 24.

⁴⁵⁹ Herbert Schneider, "Zur Entstehung und Gestalt des *Domino Noir* von D.F.E. Auber", in: *D'un opéra à l'autre*, hg. v. Jean Gribenski, Paris 1996, S. 295-302, hier S. 300.

⁴⁶⁰ Ebenda.

⁴⁶¹ No. 6 nach dem Klavierauszug von Schott No. 49586, Mainz und London, o. J.

⁴⁶² Schneider, "Wie komponierten Scribe und Auber", S. 295.

⁴⁶³ Ebd., S. 297.

Auch im dritten Akt macht Auber vom Effekt der akustischen Erweiterung des Bühnenraums Gebrauch, wenn er hinter der Bühne einen „Cantique avec chœur“ erklingen lässt, während „Horace allein auf der Bühne deklamiert.“⁴⁶⁴

Abgesehen von diesen dramaturgisch wirkungsvollen Einsätzen der Musik gelingt es Auber, mit seinen Musiknummern „bestimmte Situationen zu pointieren und einzelne emotionale Akzente zu setzen.“⁴⁶⁵ So wird z.B. am Ende des ersten Aktes ein emotionaler Höhepunkt erreicht, als Angèle und Horace sich auf dem Ball persönlich gegenüberstehen. Für einen Moment wird das Orchester auf ein Pianissimo zurückgenommen, und es erklingen zwölf Schläge, silbrig-hell von einer Triangel gespielt – das Zeichen für Angèles Aufbruch. Die Spannung steigert sich, als sie fluchtartig den Raum verlässt.

Aubers kunstvolle Berücksichtigung des Librettos und seiner inhaltlichen Gegebenheiten lässt sich auch am Anfang des ersten Aktes erkennen, den Döhring eine „kunstvolle Verzahnung von gesprochenem und gesungenem Wort“ nennt.⁴⁶⁶ Während der Ball sich hinter der Bühne abspielt und man eine tänzerisch-festliche Musik im Viervierteltakt hört, beginnt in der vierten Szene der Dialog zwischen Angèle und Brigitte. Im 23. Takt dieser Nummer übernimmt dann das Hauptorchester die musikalische Ausgestaltung der Szene.

Ein emotionaler Höhepunkt ist erreicht, als Angèle Horace erkennt. In diesem Augenblick greift die Musik typische Motive der vorhergehenden Ballmusik auf, ein symbolischer Hinweis auf das erste Treffen.

Ein weiteres Beispiel für die Ausgestaltung eines emotionalen Höhepunktes ist die No. 4 am Schluss des ersten Aktes: Dort verleihen Horace und Angèle ihrem Schmerz über die bevorstehende Trennung und das unausgesprochene Hindernis für ihre Liebe in langgezogenen Vierteln und Halben Ausdruck, die vom Orchester mit nervös drängenden Achteln, dann mit Zweiunddreißigsteln in Oktavsprüngen begleitet werden.⁴⁶⁷

Schließlich reißt der „von beiden Orchestern intonierte Bolero mit seinem rhythmischen Elan [...] die individuellen Empfindungen in den Wirbel kollektiven Vergnügens mit.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Ebd., S. 301. Besonders hervorzuheben ist, dass Auber hier zum ersten Mal in der Geschichte der *opéra-comique* eine Orgel einsetzt.

⁴⁶⁵ Döhring, "Wandlungen der Opéra comique", S. 86.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 87.

⁴⁶⁷ KA, S. 53-56.

⁴⁶⁸ Döhring, "Wandlungen der Opéra comique", S. 87.

Lyrische Elemente und mit *couleur locale* parfümierte Tanzrhythmen sind wesentliche Ingredienzen von Aubers Musik in *Le Domino noir*.

Von *couleur locale* ist bereits die Ouvertüre durchdrungen: Sie beginnt mit einem gesitteten Schreittanz, der hier die Ballmusik verkörpert (im Dreivierteltakt, Metronomangabe: 104) und ritornellartig wiederkehrt. Dazwischen liegen Sechzehntelbewegungen, teils in chromatischen Aufgängen, und ein mehrfach wiederkehrendes Boleromotiv. Das Thema des ersten Duets zwischen Angèle und Horace im ersten Akt und der „Ronde aragonaise“ im zweiten Akt sind hier bereits enthalten. Für Schneider bestehen die Hispanismen dieser Ouvertüre in „erregten Tonwiederholungen, [...] in dem Mollgeschlecht, in den übermäßigen Sekunden im Orchester, in Triolenketten [...], in punktierten Rhythmen und Synkopen.“⁴⁶⁹ Die Ouvertüre endet mit einem rhythmisch fast homophonen 'Allegro Assai' (Alla breve, Metronomangabe 108), das zu einer großen Steigerung führt und dramatische Entwicklungen vorausskizziert.

Eine von *Couleur locale* durchdrungene, beim Publikum sehr beliebte Musiknummer ist die 'Ronde aragonaise', die Angèle im zweiten Akt in der Rolle der Inésille singt. Es handelt sich um die Imitation einer aragonischen Jota, einer Art Fandango bzw. Cachucha.

Während ein zeitgenössischer Anonymus die „Ronde aragonaise“ als „pas aragonaise du tout“⁴⁷⁰ bezeichnet, ist diese Nummer einen heutigen Experten, J. Commons, „imprégné d'une couleur locale pleine d'effets.“⁴⁷¹

Wie auf der inhaltlich-textlichen Ebene bildeten sich auch in der Formensprache der Musik Stereotype heraus, die nicht den Anspruch absoluter Authentizität erheben, aber in der Wahrnehmung des Publikums spanisches Flair verbreiteten und deswegen sehr beliebt wurden. So handelt es sich bei der „Ronde aragonaise“ um einen synkopierten Dreiertakt, zu dem Inésille sich selbst mit Kastagnetten begleitet. Der Text ist heterometrisch:

La belle Inés (4)
Fait flores; (3)
Elle a des attraits, (5)
Des vertus; (3)
Et bien plus, (3)

⁴⁶⁹ Schneider, "Zur Entstehung des Domino Noir", in: J. Gribenski (Hg.), *D'un opéra à l'autre*, S. 300.

⁴⁷⁰ Anon., *Revue et gazette musicale*, zit. in F. Lesure (Hg.), "Introduction", in: *Echanges musicaux franco-espagnols XVII^e-XIX^e siècles*, Académie musicale de Villecroze 2000, S. 7-11, hier S. 9.

⁴⁷¹ Programmbuch der Opéra Comique, S. 25.

Elle a des écus! (5)⁴⁷²

und enthält die für eine Jota typischen Ausrufe (Ah / la / la). Im Orchester sind Piccolo, Triangel, Pauken und Kastagnetten besetzt, die sonst übliche, zu Assoziationen mit Spanien einladende Gitarre fehlt allerdings; das Hauptinstrument bei diesem Tanz sind die virtuos zu spielenden Kastagnetten.

Laut Schneider wurde diese Nummer vom Komponisten zunächst als „Fandango“ bezeichnet, dann aber in „Cachucha“ umbenannt:

Das Ersetzen des Fandango durch die seit dem Sensationserfolg in dem Ballett *Le diable boiteux* (Premiere am 1.6.1836) in Mode gekommene Cachucha, einem durch Fanny Elßler zu europäischer Berühmtheit gelangten andalusischen Tanz, unterstreicht den Aktualitätsbezug solcher inhaltlicher Details [...].⁴⁷³

Im dritten Akt (10. Szene) enthält der zweite Teil des von Angèle gesungenen Air „Flamme vengeresse“ einen Jaleo, zu dem Schneider anmerkt:

Er wurde [...] unter dem Titel "La Gitana" oder auch "El Jaleo de Jerez" in zahlreichen Arrangements in ganz Europa bekannt. Berlioz zufolge hatte Auber einen Pas de deux unter dem Namen Jaleo für die Wiederaufnahme der *Muette de Portici* komponiert [...]. Dieses Stück, das Berlioz⁴⁷⁴ als charakteristisch und spanisch empfand, [...] wurde in den Air Angèles übernommen.⁴⁷⁵

Insgesamt wird Aubers Kunst der feinen Ziselierung in der musikalischen Charakterzeichnung gelobt, ebenso seine dramaturgische Begabung und sein Humor.⁴⁷⁶

Die feine Zeichnung von Nuancen bezieht sich auch auf das hispanische Flair, wie J. Commons bestätigt: „D'innombrables nuances établissent le cadre espagnol de l'opéra.“⁴⁷⁷ Aubers Beitrag zum spanischen Kolorit besteht vorwiegend in rhythmisierenden Elementen und Tänzen, nur gelegentlich kommen – wie in dem oben erwähnten Beispiel – typisch spanische Instrumente zum Einsatz. Als Pariser Bürger durch und durch, wählt der Komponist in seiner Musik eine gelungene Mischung aus

⁴⁷² Librettotext, S. 326.

⁴⁷³ Schneider, "Zur Entstehung und Gestalt des *Domino Noir*", S. 297; im Libretto wird in wenigen Dialogzeilen die Cachucha dreimal erwähnt; Juliano und Lord Elfort unterhalten sich über „la petite Estrella“, Lord Elforts Geliebte. Juliano: „Celle qui danse si bien la cachucha?“ - Lord Elfort: „Yes. Je aimais beaucoup la cachucha.“ – Juliano: „[...] pour aller danser la cachucha.“ (S. 335/336.)

⁴⁷⁴ Hector Berlioz in: *Gazette musicale de Paris*, 4^e année, 1837, S. 541, zit. in Schneider, "Zur Entstehung und Gestalt des *Domino Noir*", S. 300.

⁴⁷⁵ Ebenda.

⁴⁷⁶ Vgl. den Nonnenchor im dritten Akt, musikalisch umgesetzt als „caquetage de nonnes“, wie der Kritiker des *Ménestrel* es formuliert, den Schneider, "Zur Entstehung und Gestalt des *Domino Noir*", S. 302, zitiert.

⁴⁷⁷ Programmbuch der Opéra Comique, S. 25.

lyrischen Elementen im klassischen Stil und Musikzitate aus dem in Paris bekannten und z.T. von spanischen Musikern gespielten Repertoire, das nicht selten einen stereotypen Charakter entwickelte. Eine authentische Inspiration, z.B. durch eine Spanienreise, schien Auber nicht geboten: „Scribe m'a fait parcourir, dans ses livrets d'opéra, tant de pays divers qu'il est bien naturel que j'aime me retrouver à Paris.“⁴⁷⁸ Ungeachtet dessen war Auber für Schneider auf dem Gebiet des musikalischen Hispanismus „seiner Zeit weit voraus.“⁴⁷⁹ Diese Aussage lässt sich rechtfertigen, wenn man sie als Anspielung auf Aubers Kunst der feinen Pinselstriche versteht, die musikalische Nuancen klassisch-sparsam auszudrücken vermag, die Zurückhaltung übt bei der Verwendung hispanistischer Zitate und bei der Imitation spanischer Folklore. Eine solche Auslegung lässt sich stützen durch eine Aussage des Meisters selbst:

La musique n'est pas dans la musique. Elle est dans une femme demi-voilée qui passe, dans le tumulte d'une fête, dans un régiment qui s'éloigne [...].⁴⁸⁰

Der so angedeutete Hauch von Spanien in einer französischen Musik führt zu jener ästhetischen Einheitlichkeit, die an *Le Domino noir* so sehr bewundert wird. Die spanischen Elemente wirken nicht aufgesetzt, sie sind verwoben mit Handlungsort, Charakterzeichnung und Plot und bilden so „une vraie couleur locale“ im Hugoschen Sinn.

Zwischen 1837 und 1882 erlebte *Le Domino noir* insgesamt 1209 Aufführungen. Im 20. Jahrhundert war das Werk nur noch vereinzelt auf dem Spielplan zu finden, so z.B. 1901, 1935 und 1940.⁴⁸¹

7.3 Musikalische Notizen zu *Les Diamants de la Couronne*⁴⁸²

Äußerst erfolgreich war neben *Le Domino noir* auch *Les Diamants de la Couronne*, ein Werk, das weniger wegen seines recht unwahrscheinlichen Plots, sondern vor allem wegen Aubers eingängiger, erfindungsreicher, melodischer und spritziger Musik gelobt wurde.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 28.

⁴⁷⁹ Schneider, "Zur Entstehung und Gestalt des *Domino Noir*", S. 300.

⁴⁸⁰ Zit. in: Programmbuch der Opéra Comique, S. 30.

⁴⁸¹ Angaben nach Letellier, *A Sourcebook*, S. 101. Höreindrücke nach der CD-Aufnahme Harmonia mundi, MAN 5003/05 (2000).

⁴⁸² Es handelt sich um Höreindrücke auf der Basis der Gesamtaufnahme (Livemitschnitt) aus dem Théâtre Impérial de Compiègne vom Dezember 1999, Editions Chappell.

Obwohl das Libretto zahlreiche Gelegenheiten zu hispanistischem Flair bietet, zeichnet sich Aubers Musik durch eine sehr diskrete *couleur locale* aus (die Ouvertüre enthält einen Bolero, ebenso der zweite Akt in „Ah! je veux briser ma chaîne“, einem „grand air avec variations“). Daneben enthält sie auch Elemente anderer Traditionen (z.B. in der Ouvertüre eine „Tyrolienne“ mit Klarinetten als Hauptmelodieinstrumente und einen Walzer im ersten Akt, No. 7). Besonders aber gelingt es Auber, die jeweilige textliche Situation mit seiner farbigen musikalischen Ausmalung zu unterstützen.

Der erste Akt beginnt mit einer Sprechszene, in der Don Henrique schildert, dass er auf eine „trappe“ gestoßen sei und danach 50 Stufen in die Tiefe habe gehen können. Sofort danach setzt das Orchester im Fortissimo mit chromatischen Abwärtsläufen ein, die mehrfach wiederholt werden. Im Verlauf des ersten Aktes erinnern melodiose Hornsignale im Dreiklang an die Bergeinsamkeit der Estremadura und das dort zu vernehmende Echo. Imitierte Hammer- und Ambossschläge (Schlagwerk mit Triangel) entführen uns in die Werkstatt der Falschmünzer.

Als Catarina zum erstenmal auftritt, intonieren Hörner einen Huldigungsmarsch für „la reine des brigands.“ Im berühmten „Schokoladenduett“, in dem Henrique und Catarina gemeinsam eine Tasse Kakao⁴⁸³ trinken, bevor er sie verlassen muss, fallen die homophonen Passagen auf – möglicherweise eine Vorausdeutung auf die sich entwickelnde Liebesgeschichte zwischen beiden Figuren.

Der Abschlusschor des ersten Aktes, der Auszug der als Mönche verkleideten Falschmünzer, führt uns in der orchestralen Einleitung in die Gregorianik des Mittelalters. Dann werden die choralähnlichen Gesänge der 'Mönche' von Blechbläserwürfen und Sopran-Koloraturen immer wieder unterbrochen – ein geschickter dramaturgischer Kunstgriff, um diese Szene nicht als blasphemische oder ironisierende Darstellung einer religiösen Zeremonie erscheinen zu lassen.

Das Vorspiel zum zweiten Akt scheint in manchen Mollpassagen und synkopischen Rhythmen Bizets *Carmen* vorwegzunehmen. Im weiteren Verlauf des Aktes folgen die bereits erwähnten Bolero-Variationen.

Ein Beispiel aus dem dritten Akt für ein situativ bedingtes Kolorit ist der Auftritt Catarinas als Königin. Er wird mit einem Blechbläser-Huldigungsmarsch angekündigt. Dann singt der Chor, unterstützt von homophonen Bläserklängen, „Vive la reine“, so dass eine festlich-würdevolle Atmosphäre entsteht.

⁴⁸³ Dieses als exquisit geltende Getränk hebt die Überseebesitzungen Portugals ins Bewusstsein, aus denen ja auch die Kronjuwelen stammen.

Aubers Finali werden von allen Rezensenten hochgelobt, besonders das des zweiten Akts, in dem sich Koloraturgesang und Instrumentierung zu einem beeindruckenden Höhepunkt vereinen. Das Schlussstück des dritten Aktes, der in Catarinas Installation als Herrscherin mündet, entspricht musikalisch dem „royalen“ Dénouement.

Anlässlich der Wiederaufnahme von *Les Diamants de la Couronne* im Théâtre Impérial de Compiègne im Jahre 1999 schrieb Schneider:

Es fällt heute schwer, den Einfluss von Aubers Schaffen realistisch einzuschätzen, obwohl sich einige seiner Werke bis in die zwanziger Jahre auf den Spielplänen hielten. Fest steht jedoch die enorme Wirkung, die er auf seine Zeitgenossen im In- und Ausland ausübte [...]. Abgesehen von seinen bemerkenswert dramatischen Ensembles und Schlusssätzen gelang es ihm bis ins hohe Alter, leichte Stücke zu komponieren, die sich schon beim ersten Hören mühelos einprägten [...]. [Er ließ] in seine Bühnenwerke in Ensembles, Introduktionen oder Schlusssätze die unterschiedlichsten vokalen Genres einfließen: Couplet, Barkarole, Ballade, Nocturne, Ronde, Chanson, Melodie, Kanon, Bourbonnaise, Tiroler Lied, gesungener Walzer, Bolero, Galopp usw.⁴⁸⁴

Les Diamants de la Couronne hielt sich mehr als vierzig Jahre auf den Spielplänen der französischen Bühnen (379 Aufführungen). Der mangelnde Erfolg des Werks in München, Hamburg, Berlin und Wien war – laut *Pipers Enzyklopädie* – durch die ungewöhnlich schlechte deutsche Übersetzung bedingt.⁴⁸⁵

7.4 Musikalische Notizen zu *Le Duc d'Olonne*

Obwohl auch in *Le Duc d'Olonne* Aubers Melodienreigen eingängig, originell und voller überraschender Harmonik ist, ist dieses Werk wenig bekannt und findet z.T. in den einschlägigen Nachschlagewerken keine Berücksichtigung.⁴⁸⁶ Im Jahr der Premiere, 1842, erlebte das Stück 45 Aufführungen, danach wurde es nicht wieder aufgelegt.

Es existiert keine Gesamtaufnahme auf Tonträgern, nur die Ouvertüre hat in einer Spezialsammlung überlebt.⁴⁸⁷ In deren Begleitheft wird sie von M. G. Thomas mit folgenden Worten beurteilt: „The Overture shows Auber at his best in its piquant harmony and rhythm.“

⁴⁸⁴ Beiheft zu den CDs *Les Diamants de la Couronne*, S. 18-19.

⁴⁸⁵ *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 112.

⁴⁸⁶ Z.B. nicht enthalten in *Pipers Enzyklopädie*.

⁴⁸⁷ Langspielplatte SRRE (Rare Recorded Editions), Nr. 112, o. Ort und Jahr, Modern Symphony Orchestra unter A. Dennington.

Wenn es denn zutrifft, dass die Ouvertüre „the principal motifs of the opera with flair“ enthält⁴⁸⁸, kann man versuchen, Zusammenhänge zwischen der musikalischen Eröffnung von *Le Duc d'Orlonne* und dem Libretto des Werks herzustellen.

Das auffälligste Merkmal dieser Ouvertüre ist ihre kontrastive Gestaltung. Sie findet eine inhaltliche Entsprechung im zweiten Akt, wo Kriegsgeschehnisse und private Liebeskonflikte einander gegenüberstehen. Die Ouvertüre beginnt mit einem Marschmotiv, das ritornellartig wiederholt und jeweils von lyrischen Passagen abgelöst wird, z.B. von einem boleroartigen Flötensolo, das von Nachschlägen im Horn begleitet wird. Chromatische Läufe und Paukenwirbel leiten wieder zum Marschritornell über. Es folgt ein lyrisches *Suave* in einer Molltonart, das von Holzbläsern im Dreivierteltakt vorgetragen wird. In diesen lyrischen Passagen, in denen das *Pianissimo* überwiegt, ist die Flöte vorherrschend; auch Triangel und anderes dezentes Schlagwerk werden eingesetzt. Die Überleitungen erfolgen in chromatisch geführten *Ritardandi* und nehmen bei den Marschpassagen wieder Tempo auf, was zu einer großartigen Steigerung vor dem Schlussakkord führt. Im Stile eines Galopps spielt das gesamte Orchester im *Fortissimo*, von dem sich Fanfarenstöße der tiefen Blechbläser absetzen, die das Ende einer Schlacht imitieren: Die Partei Olonnes und das Heer König Philipps scheinen die Schlacht gewonnen zu haben.

Letellier verzeichnet im ersten Akt eine besonders gefühlvolle musikalische Gestaltung in der Romanze „*Fleurs fraîches et jolies*“⁴⁸⁹, deren musikalischer Gehalt möglicherweise in der Ouvertüre bereits anklingt.

Mugnoz' *Couplets*⁴⁹⁰, deren lautmalerische Wortgebung bereits erwähnt wurde, werden mit folgenden Worten kommentiert: „[...] the ritornello imitates the galloping of a horse in a most original and comic manner.“⁴⁹¹

Auf das zeitgenössische Publikum scheint das Finale des zweiten Aktes „*Guerriers de l'Espagne et de France*“⁴⁹² einen besonders großen Eindruck gemacht zu haben, ebenso das Couplet „*Ô France, ô ma patrie!*“⁴⁹³, das Letellier „one of the composer's best inspirations“ nennt.⁴⁹⁴

⁴⁸⁸ Letellier, *A Sourcebook*, S. 105.

⁴⁸⁹ Librettotext, S. 160.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 191.

⁴⁹¹ Letellier, *A Sourcebook*., S. 105

⁴⁹² Librettotext, S. 240.

⁴⁹³ Ebenda.

⁴⁹⁴ Letellier, *A Sourcebook*, S. 105.

Im dritten Akt (S. 249) kündigen die Bühnenanweisungen den Klang einer Gitarre an – leider lässt sich den Worten Letelliers nicht entnehmen, ob diese Regieanweisung auch umgesetzt wurde. Er merkt lediglich an:

The most striking piece in act 3 is the serenade for tenor and baritone "Vers ton balcon je cherche l'auréole" which develops into a quartet [...].⁴⁹⁵

Insgesamt bleibt festzustellen, dass dieses Werk es verdiente, von der musikwissenschaftlichen Forschung erschlossen zu werden.

7.5 Der Komponist Fromental Halévy (1799 – 1862)

Als ältester Sohn des Fürther Juden Elie [*sic*] Levi (nach der Umsiedlung nach Frankreich ca. 1795: Élie Halévy) und der aus Nancy stammenden Julie Mayer geboren, galt Fromental Halévy⁴⁹⁶ schon als Zehnjähriger als musikalische Hochbegabung, war Schüler und Freund des berühmten Cherubini (1760 – 1842) und erhielt mit 20 Jahren den begehrten Prix de Rome, der ihm für drei Jahre ein Studium in der Ewigen Stadt ermöglichte. Seine Erfolge auf der Opernbühne begannen in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Zu seinen bekanntesten und erfolgreichsten Werken gehört die Oper *La Juive* (1835; Libretto: Scribe), auf dem Gebiet der Großen Oper war er der Haupttrivale Giacomo Meyerbeers.

Auch zur *opéra-comique* hat Halévy wertvolle Beiträge geleistet, etwa *L'Éclair* (1835). Mit *Le Guitarero* (1841) und besonders mit *Le Val d'Andorre* (1848) zeigt er sich als Wegbereiter der Weiterentwicklung der Gattung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

Die Stücke folgen der romantisierenden Tendenz der *opéra-comique*, in der das jeweilige Lokalkolorit und die Psychologie der Figuren eine immer größere Rolle spielen und das eigentliche "komische" Element immer weiter zurückgedrängt wird. Sie sind damit Teil einer Entwicklung, die in Bizets *Carmen* (1875), Offenbachs *Hoffmann* (1881) und Massenets *Manon* (1884) münden sollte.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Ebenda.

⁴⁹⁶ Der von der französischen Revolution begeisterte Vater gab seinem Erstgeborenen den aus dem Revolutionskalender vom Vorabend seiner Geburt (26.3.) entnommenen Namen Fromental.

⁴⁹⁷ Peter Hawig, *Transformationen. Lebenswege und Netzwerke der assimilierten Familie Halévy im 19. und 20. Jahrhundert*, Bad Ems 2014, Heft 1, S. 19.

7.6 Musikalische Notizen zu *Le Val d'Andorre*⁴⁹⁸

Schon 10 Jahre vor der Uraufführung von *Le Val d'Andorre* war der sonst so kritische Théophile Gautier von der Meisterschaft des Komponisten Fromental Halévy beeindruckt. Im April 1838, anlässlich der Uraufführung von Halévys Oper *Guido et Ginevra* (Libretto: Scribe), lobte er den Komponisten mit ungewohntem Überschwang:

M. Halévy [...] est un talent tout à fait mûr et arrivé à son apogée; sa réputation est faite, sa place est prise à la tête de l'école française [...]. Une imagination brillante, une science profonde, une connaissance parfaite des ressources de l'orchestre, un tact exquis dans le choix des instruments, l'horreur du commun, la finesse et la distinction de ses mélodies: voilà les éminentes qualités [...] qu'on retrouve [...] dans ce nouvel ouvrage.⁴⁹⁹

Die Begeisterung für Halévys Kompositionsstil und Musikgeschmack war auch zehn Jahre später anlässlich der Uraufführung von *Le Val d'Andorre* zu spüren. Der Rezensent der *Revue et Gazette musicale* gab seinem Enthusiasmus mit folgenden Worten Ausdruck:

Jamais peut-être M Halévy n'a rencontré de chants plus frais, plus limpides, plus aimables à entendre et à retenir, et cela sans cesser de se montrer distingué, original avec charme [...].

Dès les premières mesures de l'ouverture, le lieu de la scène est indiqué. Les appels lents et prolongés, les échos lointains; cette musette d'un style rustique, ces frémissements légers des violons à l'aigu, ces badinages folâtres des flûtes, tout cela est de la couleur locale; vous respirez l'air des montagnes, vous entendez la chanson douce et naïve que dira bientôt le vieux chévrier; puis, tout à coup, le rythme [*sic*], le caractère se transforment. L'allegro pétillante, éclate par un chant mineur ravissant de grâce, qui va s'épanouir délicieusement dans le mode majeur [...].

Le second thème de l'allégo, accompagné de tambour est un des plus heureux de l'ouvrage; c'est le refrain de la chanson militaire, qui reparait fréquemment dans l'opéra.⁵⁰⁰

In seiner abschließenden Beurteilung von Text und Musik spricht der Rezensent von einem „poème plein d'intérêt [qui] s'allie à une musique souverainement séduisante et

⁴⁹⁸ Obwohl das Libretto nicht von Scribe verfasst ist, wurde es in dieses Kapitel eingereiht, da H. Vernoy de Saint-Georges als Libretto-Autor der sog. Scribeschen Schreibschule angehörte und eng mit ihm zusammenarbeitete.

⁴⁹⁹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, [Leipzig 1858-1859], Nachdruck: Genf 1968, 6 Bde., Bd. 1, S. 114.

⁵⁰⁰ Maurice Bourges, "Le Val d'Andorre", in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, No. 47, 19 novembre 1848, S. 359.

dramatique.“ Er nennt die Musik „une riche composition musicale“ und begründet dies mit folgenden Worten:

La partition surtout a été placée, dès le premier jour, du rang de ce que l'auteur de l'Éclair a écrit de meilleur dans le genre de l'Opéra-Comique, plus encore, au niveau de ce que le répertoire de l'Opéra-Comique ancien et moderne renferme de meilleur.⁵⁰¹

Die Rezension eines nicht genannten Verfassers, die im November 1848 im *Ménestrel* erschien, erwähnte lobend die lyrisch-friedliche Atmosphäre dieser *opéra-comique*, die gerade in Zeiten politischen Umbruchs – so heißt es - als tröstlich empfunden wurde:

Maestro Halévy, comprenant toute la portée d'une nouvelle partition en ce temps de préoccupations politiques, s'est placé sur un véritable pédestal afin de conjurer les événements. Sa musique du *Val d'Andorre* ramènera plus de confiance et calmera plus d'esprits inquiets que vingt beaux discours des Mirabeaux du jour.⁵⁰²

Das Stück wurde begeistert aufgenommen und erlebte 156 Aufführungen an der Opéra-Comique (was deren Rettung vor dem drohenden Ruin bedeutete) und 135 Aufführungen am Théâtre-Lyrique. Ebenso große Resonanz fand es in der Provinz und an allen wichtigen ausländischen Bühnen. *Pipers Enzyklopädie* verzeichnet eine (wahrscheinliche letzte) Aufführung im Trianon Lyrique in Paris im Jahre 1915.⁵⁰³

Da die Originalpartitur dieses Werks verloren ist und keine Aufnahmen auf Tonträgern existieren, kann ein Blick in den Klavierauszug⁵⁰⁴ einige Anhaltspunkte zur musikalischen Gestaltung liefern. Sie ist kontrastiv angelegt und bezieht ihren Reiz aus der bukolisch-lyrischen Gestaltung (meistens im Sechachteltakt) in Arien und Einzelszenen einerseits und den leitmotivisch wiederkehrenden Imitationen eines Militärmarsches andererseits, der die üblichen vier Schläge als Takt mit vier Achtelnoten und entsprechenden Achtelpausen zwischen jeder Note zur Nachahmung des Trommelschlags ausgestaltet. Auch lyrischen Kantilenen ist diese ostinate Begleitfigur zur Hervorhebung des inhaltlich begründeten Kontrastes unterlegt. Der Sologesang ist schlicht und syllabisch gehalten, was der Verständlichkeit

⁵⁰¹ Ebenda.

⁵⁰² *Le Ménestrel*, 19 novembre 1848, zit. in engl. Übersetzung bei Ruth Jordan, *Fromental Halévy: His Life and Music 1799-1862*, New York 1996, S. 132.

⁵⁰³ *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 2, S. 652 (Lemma 'Halévy'). Albert Soubies / Charles Malherbe berichten in *Histoire de l'Opéra Comique*, Genf 1978, S. 189, dass das Stück dreizehn Monate nach der Uraufführung bereits 128 Aufführungen erlebt hatte, was den Theaterdirektor zu einem Fest mit den beteiligten Darstellern veranlasst haben soll.

⁵⁰⁴ Klavierauszug *Le Val d'Andorre*, Brandus et Cie, 1851.

entgegenkommt. Nur bei Liedschlüssen und emotional besonders wichtigen Momenten macht der Komponist von Koloraturen Gebrauch.⁵⁰⁵

Obwohl die Auftrittsarien von *Rose de Mai* (No. 4, S. 66) und *Lejoyeux* (No. 6, S. 78) beide im Zweivierteltakt stehen, sind sie in der musikalischen Gestaltung völlig unterschiedlich angelegt. Weiche Viertel- und Achtelbewegungen (mit gebundenen Noten in der Begleitung) stehen Staccato-Rhythmen (kurze Notenwerte, getrennt durch kurze Pausen, Nachahmung von Trommelwirbeln als Zweiunddreißigstelnoten, auftaktig oder als Vorschlag gebraucht) im Sinne des bereits erwähnten kontrastiven Leitmotivs gegenüber.

Insgesamt darf man aus der Lektüre des Klavierauszugs wohl folgern, dass dem Komponisten vorrangig die musikalische Nachahmung der idyllischen Szenerie und des intakten Dorflebens am Herzen lag, nicht aber die des wirbelnden Tanzbetriebs, den das Publikum der Pariser Theater oder Salons bevorzugte. Auch zeigt der Klavierauszug keinerlei bewusste Imitationen einer hispanistischen *couleur locale* – angesichts der enthusiastischen Reaktion der Öffentlichkeit möglicherweise ein Indiz dafür, dass diese Mode ihren Zenit bereits überschritten hatte. Dies bestätigt S. Döhring, wenn er sagt:

[Die *opéra-comique*] übernimmt die Couleur-locale-Ästhetik der grand-opéra, wendet diese aber ins Bürgerlich-Private und weist damit voraus auf das Drame-lyrique [...].⁵⁰⁶

Zum erstenmal in einer *opéra-comique* entstand [in *Le Val d'Andorre*] aus der Darstellung der Charaktere und ihrer Lebenswelt das Bild einer ganzen Landschaft von pittoresker Schönheit [...].

Prägend für den musikalischen Stil sind jene wenigen, meist solistischen Partien, in denen das Idyllenambiente der Pyrenäen und ihrer Bewohner im Ton einer "neuen Einfachheit" Gestalt gewinnt. Es tut der Wirkung kaum Abbruch, dass Halévy sich dabei keines authentischen Materials, sondern der herkömmlichen Topoi des Pastoralstils bedient [...], [die] kunstvolle Schlichtheit ihrer musikdramatischen Zeichnung wirkte überraschend und originell.⁵⁰⁷

7.7 Musikalische Notizen zu *Le Guitarrero*⁵⁰⁸

Schon der Titel dieser *opéra-comique* lässt vermuten, dass die Gitarre als Instrument der Erzeugung von Lokalkolorit mit hispanistischem Flair eine große Rolle spielt. Im Orchester wird sie durch Streicher im Pizzicato ersetzt, z.B. in der Ouvertüre und in der

⁵⁰⁵ Z.B. KA, S. 178, als Rose in Gegenwart von Stéphan darum bangt, von Lejoyeux verraten zu werden als diejenige, die Stéphan freigekauft hat; vgl. auch Georgette, S. 186.

⁵⁰⁶ Vgl. die Darstellung der Entwicklung der *opéra-comique* in Teil I dieser Untersuchung.

⁵⁰⁷ In *Pipers Enzyklopädie*, S. 652.

⁵⁰⁸ Von diesem Stück sind keine Aufnahmen auf Tonträgern erhältlich.

leitmotivisch wiederaufgenommenen Serenade des Straßensängers Riccardo.⁵⁰⁹ Diese Serenade ist durch eine Seguidilla eingerahmt, was das spanische Kolorit verstärkt.⁵¹⁰

Als weiteres Gestaltungsmerkmal erkennt Leich den häufig eingesetzten Neapolitanischen Sextakkord, der ein Gefühl von Fremdartigkeit und Eigenartigkeit vermittelt, jedoch keiner bestimmten Region zuzuordnen ist. Ähnliches gilt für die „pittoresken“⁵¹¹ Anfänge der Nummern 4 und 7, wo eine kurze pointierte Figur der Violinen und der Flöte von Pauke und Triangel beantwortet wird:

Eine farbliche Qualität all dieser Partien ist ohrenscheinlich, ohne dass es gelingen will, sie einer bestimmten Örtlichkeit zuzuordnen.⁵¹²

Insgesamt ist die Anzahl der Musiknummern mit *Couleur locale* sehr begrenzt; ihre Wirkung muss „in ihrem koloristischen Gehalt sehr unterschiedlich beurteilt [werden].“⁵¹³ Der Grad der Intensität der koloristischen Wirkung und das hispanistische Flair nimmt in dem Maße ab, wie der Komponist sich von dem „einer Landschaft zugeordneten Instrument – hier der Gitarre – oder einer verhältnismäßig fest umrissenen örtlich fixierten Musikform – hier der Seguidilla – entfernt.“⁵¹⁴

Das Stück blieb bis 1845 im Repertoire und verdanke laut Letellier seinen Erfolg den „elegant pieces, always characterized by a distinguished dramatic expression“, sowie den Romanzen (z.B. Akt I, Riccardo), die als „simple“ und „graceful“ beschrieben werden und ihrerseits „with exquisite taste“ vom Orchester begleitet wurden.⁵¹⁵

7.8 Der Komponist Adolphe Adam (1803 – 1856)

Adolphe Adam wurde in Paris als Sohn des Komponisten und Klaviervirtuosen Louis Adam geboren. Er war Schüler von Anton Reicha und François-Adrien Boieldieu am Pariser Konservatorium und schrieb 53 Opern und Ballette sowie Chor- und Orchestermusik. Wie aus dem folgenden Zitat erhellt, verband ihn mit seinem Librettisten Eugène Scribe eine ähnliche Zielvorstellung:

Je n'ai guère d'autre ambition, dans une musique de théâtre, que de la faire claire,

⁵⁰⁹ Vgl. Leich, "Lokalkolorit", S. 319; Partiturdruk, Schlesinger, S. 38f; die Serenade wird, teils in variiert Form, auf den Seiten 45, 46, 134, 158 und 240 wiederaufgenommen.

⁵¹⁰ Leich, "Lokalkolorit", S. 320.

⁵¹¹ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24.1.1841, S. 51, zit. in Leich, "Lokalkolorit", S. 320.

⁵¹² Ebd.; in No. 8 ist das Schlagwerk noch durch (Hochzeits-)Glocken verstärkt.

⁵¹³ Ebd., S. 318.

⁵¹⁴ Ebd., S. 321.

⁵¹⁵ Letellier, *A Sourcebook*, S. 412.

facile à comprendre et amusante pour le public.⁵¹⁶

Nach schwierigen Anfängen gelangen Adam Meisterwerke wie *Le Chalet* und *Le Postillon de Lonjumeau*, ein Werk, das auch im Ausland starke Beachtung fand und allein in Berlin mehr als 800 Aufführungen erlebte. Adams väterlicher Freund und Lehrer Boieldieu besuchte die Uraufführung von *Le Chalet* am 25.9.1834 und kommentierte sie mit den Worten: „Je voudrais que cette musique fût de moi. Merci, ami, de cette bonne soirée.“⁵¹⁷ Wie manche seiner Schicksalsgenossen und Komponistenkollegen wurde Adam von seinen Zeitgenossen unterschätzt:

Adam, en tant que compositeur dramatique, n'a pas été placé par ses contemporains au rang qu'il méritait [...]. La postérité devra être plus équitable à son égard [...].⁵¹⁸

Arthur Pougin, sein Biograph und Zeitgenosse, sah den Grund für die fehlende Anerkennung Adams seitens des französischen Publikums in der großen Anzahl seiner Konkurrenten:

Naturellement écrasé par le souvenir trop récent de Boieldieu et d'Hérold, étouffé par Auber, qui avait eu l'heureuse chance de venir avant lui, serré de près d'un côté par Halévy et par M. Ambroise Thomas, de l'autre par Grisar et par Clapisson il tint [...] une place fort honorable.⁵¹⁹

Adam und seine erfolgreichsten Werke sind jedoch nicht vergessen, wie aus der Zeitschrift *Opérette* hervorgeht: *Le Toréador* wurde 2014 in Nancy und Wuppertal wieder aufgenommen.⁵²⁰ Der *Postillon von Lonjumeau* wird in Frankreich selbst und dem Ausland bis heute gelegentlich gegeben. Ein Eigenleben führt seit jeher das berühmte Ballett *Gisèle*.

⁵¹⁶ A. Adam, *Le Constitutionnel*, 4 janvier 1855, zit. in: Arthur Pougin, *Adolphe Adam*, Paris 1877, S. 97.

⁵¹⁷ Ebd., S. 97. Vierzehn Tage später, am 8.10.1834, starb Boieldieu.

⁵¹⁸ Ebenda.

⁵¹⁹ Ebd., S. 255-256.

⁵²⁰ *Opérette*, No. 170 (2014), S. 69. Der Resenzt beglückwünscht den Veranstalter zu der gelungenen Aufführung und hält es für ein großes Verdienst, dieses wertvolle Werk wiederbelebt zu haben; es enthält u.a. die bekannte Melodie «Ah! Vous dirai-je, Maman».

Die Premiere in Wuppertal fand am 19. Januar 2014 statt (*Der Torero oder Liebe im Akkord*; Übersetzung: Josef Heinzelmann). *Le Toréador* wurde 1849 uraufgeführt (Libretto: Th.M.F. Sauvage) und ist textlich ein Rückschritt in die Commedia dell'Arte. Der Toréador ist der eifersüchtige Alte, der Pantalone-Typ, der sich eine junge Frau ins Haus holt. Er entspricht also nicht dem Klischee des feurigen Stierkämpfers. Die spanischen Elemente in der Musik (Fandango, Cachucha, Zitat der "Folies d'Espagne") sind reiner Zierrat und nicht intrinsisch mit der Handlung verbunden.

7.9 Musikalische Notizen zu *Giralda*

Die *opéra-comique Giralda* wird in der Kritik einheitlich als Adams bestes Werk bezeichnet und in einigen Aspekten als wegbereitend ist für die weitere Entwicklung des Genres bewertet. Schneider lobt die spritzige Musik und hintergründige musikalische Charakterisierungskunst, die schon auf die Offenbachiaden hinweise.⁵²¹

Nicht minder positiv äußert sich Letellier:

This work, from a musical point of view, is the best by this popular composer. The varied and piquant situations of the libretto offer excellent opportunities for the composer's ingenious verve and the pretty details of his instrumentation.⁵²²

Pougin zieht Parallelen zu anderen Meisterwerken der Gattung (z.B. Boieldieu: *La Dame Blanche*, Hérold: *Le Pré aux Clercs*, Auber: *La Part du Diable*) und lobt Librettist und Komponist gleichermaßen:

[...] il s'agit ici d'un des meilleurs, des plus variés, des plus ingénieux livrets de Scribe, et d'une des partitions les plus exquises, les plus étincelantes qui soient tombées de la plume d'Adam!

[...] aucun de nos musiciens – je parle des plus grands – ne l'eût comprise comme lui, ne nous l'eût donnée plus aimable, plus attrayante, plus gracieuse et plus parfaite...

On y trouve à la fois la grâce et l'enjouement, l'élégance et la gaîté, [...], un orchestre brillant, sémillant, plein de verve et de finesse, de couleur et d'éclat.⁵²³

Die Partitur von *Giralda* ist nicht erhalten, und es existiert keine Gesamtaufnahme auf Tonträgern⁵²⁴. Somit muss versucht werden, über den Klavierauszug⁵²⁵ einen Eindruck von der Musik des Werkes zu gewinnen.

Die Ouvertüre beginnt mit einem strahlenden „Allegro con fuoco“ in E-Dur, das zur Mollparallele moduliert wird, um dann in ein „Allegro marcato“ überzuleiten. Es folgen Sechzehntelnoten mit Zweiunddreißigstel-Vorschlägen am Taktanfang (KA, S. 3), die von der Flöte gespielt und von Kastagnetten und Triangel begleitet werden. Auf diese Passage folgt eine triolisch strukturierte, von Holzbläsern und Piccoloflöte gestaltete Partie, die dann wieder zu der mit Kastagnetten und Triangel besetzten Sechzehntelpassage zurückkehrt (S. 3-8). Das feurige Tempo beruhigt sich in

⁵²¹ Herbert Schneider "Adolphe Adam: *Giralda*", in: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 10-11, hier S.11.

⁵²² Letellier, *A Sourcebook*, S. 73.

⁵²³ Pougin, *Adolphe Adam*, S. 205.

⁵²⁴ Eine CD-Aufnahme der Ouvertüre ist erhältlich bei DECCA 466 431-2 DF 2.

⁵²⁵ Brandus et Cie, Paris 1851.

langgezogenen, chromatischen Abgängen (S. 6), die möglicherweise Giralda's Liebeskummer vorwegnehmen.

Der letzte Teil der Ouvertüre ist ein von rasant schnellen Piccololäufen unterbrochener Fandango. Er endet mit einer furiosen Stretta bei vollem Einsatz des Schlagwerks (einschließlich der großen Trommel). So verbreitet diese Ouvertüre durch Rhythmik und Instrumentierung hispanisches Flair und bereitet den Boden für die Exposition der in Galicien spielenden Dramenhandlung.

In den Couplets am Beginn des ersten Aktes (Giralda / Ginès/ Chor, No. 1) lässt sich nachvollziehen, warum Schneider „von einer glänzenden Melodik, auf Textverständlichkeit basierend“,⁵²⁶ spricht, denn die Notenwerte entsprechen in ihrer Verteilung dem normalen Sprechrhythmus. In einem Sechsstücktakt, der in Viertel/Achtel/Viertel/Achtel aufgeteilt ist, sind die betonten Silben den Viertelnoten zugeordnet, die Achtelnoten dagegen liegen unter den unbetonten Silben.

Spanisches Flair entsteht durch das häufig wiederkehrende Fandango-Motiv in der Begleitung (KA, S. 13-15).

Die Chorzeile „au bruit des chants et des castagnettes“ erfährt durch den Staccatorhythmus der sie begleitenden Kastagnetten eine Untermalung im Sinne einer *couleur locale*.⁵²⁷ Eine ähnliche Funktion hat der Schluss von No. 1, wo erneut Orchestereinwürfe im Stil eines Fandango erklingen.

In seinem Auftrittslied (No. 5, KA, S. 51) gibt Manoel in langen, koloraturähnlichen Seufzern, die in dieser Partitur sehr selten anzutreffen sind, seiner Sorge um Giralda Ausdruck, die ihm angesichts der Ankunft des Königs als Geliebte verloren gehen könnte. Die Tempoanweisung in der Partitur (Larghetto) und die Forderung, die Seufzermotive „a piacere“ zu gestalten, lassen dem Sänger weiteren Raum zur Gestaltung des Schmerzes. Hier sind große Melodienbögen und musikalische Charakterisierung entsprechend der inhaltlichen Entwicklung perfekt koordiniert.⁵²⁸

Als „Höhepunkt Adamscher Ensemblekunst“⁵²⁹ wird das Trio im zweiten Akt zwischen Giralda, Manoel und dem König angesehen, das – laut Schneider – an Rossini erinnert und von Pougin als „plein d'esprit, de finesse et de malice“⁵³⁰ charakterisiert wird. Der Klavierauszug zeigt in den Singstimmen teils homophone Partien zwischen den drei Stimmen, teils rhythmisch gegeneinander komponierte Passagen unterschiedlichen

⁵²⁶ In: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 11.

⁵²⁷ Ebd., S. 22.

⁵²⁸ Vgl. KA, S. 52-53.

⁵²⁹ Schneider in *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 11.

⁵³⁰ Pougin, *Adolphe Adam*, S. 206.

Charakters (aufgeregte Achtelnoten stehen langen Notenwerten gegenüber, je nach der Stimmung der einzelnen Figuren); teils handelt es sich auch um flotte, ineinander verkettete Parlando-Achtel-Passagen, während die Begleitung, je nach Textinhalt, stark rhythmisierende Elemente mit Betonungsverschiebungen bzw. Synkopen oder auch lyrisch gebundene Partien enthält.⁵³¹ Für Schneider werden in dieser Szene die wichtigsten Handlungsträger, „der leidenschaftlich werbende König, die abwehrende Giralda, der eifersüchtig lauschende Manoel [...] mit bemerkenswertem satztechnischen Raffinement im Stil der Charakterkomödie“ porträtiert.⁵³² Die Situation ändert sich abrupt, als Manoel sich in das Geschehen einschaltet und Giralda umarmt. Die musikalische Umsetzung dieser Veränderung kommentiert Döhring mit folgenden Worten:

Mit einem Schlag verlässt die Musik die Ebene psychologischer Ausdeutung und schlägt um in einen Galopp (staccato und pianissimo) [...]. Der Absturz des dramatischen Geschehens ins Surreale verwandelt die Personen in Marionetten [...]. Szenen wie diese bestätigen [...] Adam als wichtigen Wegbereiter der Opéra bouffe.⁵³³

Im dritten Akt singt Giralda eine von den Rezensenten als beeindruckend empfundene Arie.⁵³⁴ In ihrem Text heißt es:

[...] l'éclat, la royale splendeur
hélas de mon âme inquiète
ne peuvent bannir la terreur.

In einem gemessenen Andante hebt die Arie Giraldas Sorgen mit zahlreichen koloraturähnlichen Tonleitern auf- und abwärts hervor, die namentlich den Silben „bannir la terreur“ unterlegt sind. Adams Kunst zeigt sich vor weiterhin in den Finali, hier besonders in dem Finale des dritten Aktes, das sich „durch rhythmische Wiederholungsfiguren, Synkopierungen, Tempowechsel, Tempobeschleunigungen bis zu einer ungezügelten frenetischen Bewegung“⁵³⁵ auszeichnet.

Adams Meisterwerk hielt sich jahrzehntelang im Repertoire der europäischen Bühnen. In Paris war die Rezeption zunächst verhalten, aber nach der erfolgreichen

⁵³¹ Vgl. No. 9, KA, S. 153.

⁵³² In: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 11 (Lemma 'Adam').

⁵³³ Döhring, "Wandlungen der Opéra comique", S. 89.

⁵³⁴ No. 10, KA, S. 219f.

⁵³⁵ Schneider in: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 11 (Lemma 'Adam').

Wiederaufnahme im Jahre 1862 feierte *Giralda* auch dort große Erfolge, die Adam allerdings nicht mehr miterleben konnte.⁵³⁶ Der Biograph des Komponisten resümiert:

Giralda – c'est là de la vraie comédie musicale, telle que la comprenaient Grétry et nos vieux maîtres... . *Giralda*, considérée dans son ensemble, est une œuvre presque accomplie, et le second acte est tout-à-fait hors de pair et constitue un véritable chef-d'œuvre.⁵³⁷

⁵³⁶ Vgl. Pougin, *Adolphe Adam*, S. 207.

⁵³⁷ Ebenda.

8. Ein Sonderfall als Abschluss: *La Part du Diable* (Scribe / Auber / 1843)

Scribes Suche nach inspirierenden Stoffen in der spanischen Geschichte und sein künstlerisch-freier Umgang mit historischen Fakten sind bereits hinreichend beleuchtet worden. Ein kurzer Blick auf *La Part du Diable* soll nun noch zeigen, dass der Autor bei der Verarbeitung historischer Fakten auch enger an der historischen Wahrheit bleiben konnte und es dabei dennoch vermochte, aus einer tragischen Begebenheit durch wenige Veränderungen ein Drama mit komischen Zügen zu machen. Die Untersuchung dieses Stücks, das den spanischen König selbst zum Protagonisten hat, gilt auch der Frage, ob die Authentizität der *couleur locale* bei der Wahl eines näherungsweise historischen Stoffes eine andere Qualität hat als in den bisher analysierten Werken.

La Part du Diable steht innerhalb des Gesamtwerks des Autors an der Gelenkstelle zwischen seiner mittleren und seiner späten Schaffensperiode, in der seine *opéras-comiques* einen ernsteren Charakter annahmen. Der Plot führt uns ins Herz der spanischen Monarchie, in den Königspalast Ferdinands VI. in Madrid. Der enge Konnex zwischen den historischen Fakten und Scribes Version erleichtert dem Zuschauer eine Identifizierung der authentischen Ereignisse und Figuren:

Ferdinand VI.,⁵³⁸ der an Depressionen leidet, wird durch den Sänger Carlo Broschi (Künstlername: Farinelli) mittels einer 'Musiktherapie' von seinem Leiden geheilt. Im Libretto holt die Königin, in Sorge um ihren Gemahl, den zufällig anwesenden Straßensänger Carlo in den Palast. Die historischen Fakten belegen, dass Elisabetta Farnese, Philipps zweite Gemahlin, Farinelli 1737 in London durch den spanischen Botschafter bitten ließ, an den Königshof in Madrid zu kommen.

Königin Marie-Thérèse von Portugal, die im Text als Ferdinands Gemahlin firmiert, trägt eher Züge der ersten Ehefrau Philipps V., die beim Volk sehr beliebt war und als Regentin ihren leidenden Ehemann unterstützte.⁵³⁹ Auch Scribes Königin ist eine kluge, selbständig handelnde Frau, die den Kampf mit den mächtigen Inquisitoren am Ende gewinnt.

Farinelli (1705-1782) war der berühmteste Kastrat des 18. Jahrhunderts und erfreute sich der Gunst der europäischen Fürsten und Könige. Man darf mit Sicherheit davon ausgehen, dass Farinellis legendärer Ruf noch im 19. Jahrhundert bekannt war.⁵⁴⁰

⁵³⁸ In der Realität handelt es sich um seinen Vater, Philipp V.

⁵³⁹ In Wirklichkeit war Ferdinand VI. mit Maria Barbara von Portugal verheiratet.

⁵⁴⁰ Die deutsche Fassung trägt den Titel *Des Teufels Antheil* oder *Carlo Broschi*.

Scribe behält den Vornamen Carlo bei und lässt ihn – wie sein historisches Vorbild – großen Einfluss am spanischen Hof gewinnen, nicht nur in Bezug auf die Gesundheit des Königs, sondern auch auf dessen politisches Handeln. Einer seiner Gegner nennt ihn: „un puissant souverain“.⁵⁴¹

Historisch belegt ist, dass sowohl Philipp V. als auch sein Sohn Ferdinand VI. an Depressionen litten und den Folgen des geistigen Verfalls erlagen (1746 bzw. 1759). Dieses Schicksal erleidet der König in Scribes Libretto – komödiengerecht – nicht: Durch den positiven Einfluss des Sängers Carlo gewinnt er seine Handlungs- und Entscheidungskraft zurück und befreit sich von der Dominanz des Großinquisitors.

Die Konstruktion des Plots und der Intrigen rund um das Schicksal von König Ferdinand VI. und seinem Bediensteten Carlo setzt sich aus publikumsnahen Themen zusammen, die uns bereits vertraut sind:

1. Beschreibung der spanischen Gesellschaft:

- Bedeutung von Kirche und Klöstern;
- Aberglaube und Exorzismus;
- Gebete und allgemeine Religiosität;
- soziale Ebenbürtigkeit als Voraussetzung für eine Eheschließung.

2. Porträt des Lebens am Hofe

- strenge Etikette (die die mutige Königin gelegentlich durchbricht);
- Furcht vor der Allgegenwart der mächtigen Inquisition, ihrer Intrigen und ihrer Bigotterie;
- Allmacht der Inquisition in der Gerichtsbarkeit: Verhängung von zwei Auto-da-fés (die durch Carlos Eingreifen nicht vollstreckt werden).

3. Konzessionen an den Publikumsgeschmack

- romantische Liebe (trotz großen Reichtums und der Möglichkeit, eine adlige Braut zu wählen, zieht Rafael ein armes Mädchen vor);
- Assoziationen mit Goethes *Faust*, der wie Rafael einen Pakt mit dem Teufel schließt, um seine Geliebte zu gewinnen;
- romantisch-rührender sozialer Aufstieg bei Casilda (eine kleine 'Madinette', die in den Adelsstand erhoben wird) und bei Carlo (der vom verarmten Straßensänger zum einflussreichsten Berater des Königs mit entsprechendem Adelstitel wird);
- eine Prise Räuberromantik: Casilda flieht mit Hilfe zusammengeknüpfter Betttücher aus einem Herrenhaus, in dem Vertreter der Inquisition sie gefangenhielten, um sie zur Mätresse des Königs zu machen. Der König fühlt sich für Casildas Verschwinden verantwortlich, glaubt sogar, sie sei in den Tod gestürzt, und leidet seitdem unter Depressionen. Die Intrige war von der Inquisition initiiert worden, um einen Vorwand für die Scheidung Ferdinands von seiner der Inquisition unbequemen Ehefrau zu erhalten.

⁵⁴¹ Librettotext, S. 130.

4. Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft

- Verurteilung von Spielsucht und Geldgier;
- Ausleben einer 'Carpe diem'-Mentalität;
- Gebrauch des Quiproquo als Hinweis auf den Unterschied von 'Sein' und 'Schein', auf die Verlogenheit und Scheinheiligkeit der Vertreter der Inquisition.

Komödienhafte Züge hat die *opéra-comique* vor allem dann, wenn es um „des Teufels Anteil“ geht: Laut Abmachung muss Rafael dem (vermeintlichen) Teufel Carlo die Hälfte seines Besitzes abtreten, d.h. Carlo erhält die Hälfte seines im Spiel gewonnenen Geldes, aber auch die Hälfte der Braut des Kontrahenten, was zu komischen Reaktionen führt, sich aber letztlich als harmlos erweist, da der eine sie als Ehemann bekommt, der andere sie als Schwester behält (der Umstand, dass Carlo und Casilda Geschwister sind, wird Rafael erst im Dénouement bekannt).

Aubers Ouvertüre⁵⁴² nimmt in gewohnter Weise durch den Variantenreichtum ihrer Teile wesentliche Gestaltungselemente der Handlung voraus: Entsprechend dem Einzug des Königspaares beginnt sie mit einer majestätisch getragenen Einleitung. Im Mittelteil wechseln sich geisterhaft-flirrende Sechzehntelläufe (Streicher mit Sordino) mit Jagdhornmotiven ab, was zur königlichen Jagdgesellschaft passt, die am „Arbre des Sorcières“ dem Sänger Carlo begegnet. Synkopierte, bolero-ähnliche Rhythmen und von Flöten und Triangel getragene lyrische Elemente führen zu einem Fortissimo-Schluss („Con tutta forza“).⁵⁴³

La Part du Diable war in Paris sehr erfolgreich; bis 1868 konnten 263 Vorstellungen verzeichnet werden.⁵⁴⁴ An allen europäischen Bühnen, aber auch in Rio de Janeiro und in New York wurde dieses Werk häufig gespielt, in Deutschland stand *Des Teufels Anteil* sogar bis 1930 auf dem Spielplan.

This opera received a great and enduring success [...], it is tinged with a gentle melancholy that is not found in any of Auber's preceding works. It was a particular favourite in Germany [...].⁵⁴⁵

Die relative Historientreue im Libretto und der Übergangscharakter in der Musik des Werkes, das Aubers Spätstil einleitet, „in dem das Raffinement und der Esprit der mittleren Werke durch Lyrismus und Affektivität überlagert, die kräftigen Töne

⁵⁴² Höreindrücke von der Schallplattenaufnahme *Overtures Vol. 3*, Rare Recorded Editions (RRE), No. 114; Modern Symphony Orchestra unter Arthur Dennington.

⁵⁴³ KA, S. 10.

⁵⁴⁴ Vgl. Ludwig Finscher, "D.F.E. Auber: La Part du Diable", in *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 112-113, hier S. 113.

⁵⁴⁵ Letellier, *A Sourcebook*, S. 108.

gebrochen werden,⁵⁴⁶ machen *La Part du Diable* zu einem ergänzenden Baustein in der Studie der Werke des Duos Scribe / Auber. Die größere historische Authentizität und die Tatsache, dass ein spanischer König die Hauptfigur des Werks ist, führten nicht zu einer Intensivierung der *couleur locale*. Die Komponenten des Librettos und die Art der Musik wurden durch die größere Nähe zur spanischen Geschichte nicht wesentlich beeinflusst, denn der Grad der Verfremdung war immer noch hoch genug, um dem Bedürfnis des Publikums nach Amüsement freien Lauf lassen zu können.

9. Eugène Scribe und seine Zeit: Rezeption und Ausblick

Eugène Scribe, der gefeierte Librettist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, fand über seine Zeit hinaus Bewunderer in ganz Europa. Seine Texte galten noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als vorbildlich. Für Arthur Scherle⁵⁴⁷ wird Scribe zu Recht der 'Metastasio des 19. Jahrhunderts' genannt. Er habe den kulturellen Austausch zwischen den einzelnen Nationen mit seinen Texten befördert und deren Opernproduktionen befruchtet. In Deutschland fand er seinen eifrigsten Nachahmer in Salomon Hermann von Mosenthal (1821-1877), der Scribes Technik der 'pièce bien faite' souverän beherrschte,⁵⁴⁸ in Italien war er Vorbild des Verdi-Librettisten Francesco Maria Piave (1810-1867). In Österreich wurden Scribes komplizierte, bis an die Grenze des Glaubwürdigen gehenden Intrigen durch die Exaltiertheiten der Wiener Operette noch übertroffen. Kordula Knaus zeigt in einem Vergleich von Scribes *La Circassienne* und deren Bearbeitung durch Zell / Genée (*Fatinitza*), dass die Grenzen des Dekorums durch doppelte Exotisierung und das zusätzliche Element der erotischen Verwirrung viel großzügiger ausgelegt wurden als bei Scribe.⁵⁴⁹ Dennoch zieht die Autorin folgendes Fazit: „Die Opéra comique-Libretti, die er [i.e. Scribe] für Komponisten wie Auber oder Adam schrieb, wurden in ihren deutschen Bearbeitungen zu Musterbeispielen der Wiener Operette.“⁵⁵⁰

Scribes Einfluss reichte auch bis nach Spanien, wo er in Manuel Bretón de los Herreros einen Bewunderer und Nachahmer fand. Eine gegenseitige Beeinflussung bzw. eine Wechselwirkung zwischen Frankreich und Spanien fand auch auf der

⁵⁴⁶ Finscher in: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 1, S. 113 (Lemma 'Aubert').

⁵⁴⁷ Arthur Scherle, "Eugène Scribe und die Oper des 19. Jahrhunderts", S. 157.

⁵⁴⁸ Ebd.; Mosenthal ist der Librettist von Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*.

⁵⁴⁹ Kordula Knaus, "Opéra comique en travesti: von *La Circassienne* zu *Fatinitza*", in: Sebastian Werr (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, München 2007, S. 215-227, hier S. 227.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 216.

musikdramatischen Bühne statt, zunächst mit deutlicher Dominanz der französischen Bühnenwerke. So wurde der spanische 'Sainete' durch eine Flut von Übersetzungen französischer Vaudevilles verdrängt.⁵⁵¹

Scribes Bestreben, Alltagsprobleme im historischen Gewand – in unserem Falle mit hispanischer Couleur – aufzugreifen, verbindet ihn jenseits der Pyrenäen mit Bretón de los Herreros. Iki beschreibt deren Gemeinsamkeiten als „[Verwendung von] Lokalkolorit und der Rekurs auf zeitgenössische Fragestellungen [...], jedoch ohne echte politische Stellungnahme.“⁵⁵² Parallelen gibt es auch hinsichtlich der gesellschaftlichen Anerkennung, die beiden Autoren zuteil wurde: Scribe wurde 1834 in die Académie française aufgenommen, Bretón de los Herreros 1837 in die Real Academia Española. Ähnlich wie der Franzose ist der Spanier ein von der Literaturwissenschaft vernachlässigter Autor:

Bretón de los Herreros es autor de una obra tan vasta como heterogénea que poquísimas veces ha sido analizado en su totalidad.⁵⁵³

Nicht anders als Scribe war Bretón ein vielseitiger Komödienautor war, der spanische Eigenarten thematisierte:

El arte cómico abarca bajo su dominio la comedia de costumbres, la de carácter y la de la intriga [...]. En plena época romántica representó la tendencia nacional del costumbrismo observador y satírico.⁵⁵⁴

Scribes Einfluss auf die Entwicklung der Zarzuela in Spanien lässt sich vor allem auf seine Dramaturgie der „pièces bien faites“ beziehen: eine Exposition mit Handlungsentwicklung und versteckten Hinweisen auf den Konflikt, der Konflikt mit dem zentralen *Quiproquo* und die Auflösung desselben im Dénouement – dies sind laut Iki die gemeinsamen Strukturelemente.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ Ein Beispiel für eine solche Transkription ist Scribes Vaudeville *Une nuit de la garde nationale* und sein spanisches Pendant *Colegiales y soldados*, Text: Mariano Pina, Musik: R. Hernando, uraufgeführt am 20.3.1849; vgl. auch den Schlussteil dieser Untersuchung.

⁵⁵² Iki, "Una música así", S. 67.

⁵⁵³ Paul Miret, *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño 2004, S. 14, zit. in N. Iki, "Una música así", S. 71.

⁵⁵⁴ Federico Carlos Sáinz Robles, *El teatro español*, Madrid 1943, 7 Bde, hier Bd. 7, S. 22-24.

In seinen *Artículos de Costumbres* (s. Patrizia Garelli [Hg.], *Manuel Bretón de los Herreros: Artículos de Costumbres*, Madrid 2000, zit. in N. Iki, "Una música así", S. 74) hielt der Autor seine Reiseeindrücke fest und schöpfte aus diesen heterogenen, bunten Reisebildern bei seiner literarischen Produktion. Laut Iki sind es zwischen 100 und 177 Werke.

⁵⁵⁵ Iki, "Una música así", S. 81.

Scribe, der als 'novateur' in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht nur die französische Theaterlandschaft dominierte, sondern offenkundig auch im Ausland innovativ und befruchtend wirkte, wurde in seinem Spätwerk durch die Auswahl seiner Sujets und dramaturgische Neuerungen zum Wegbereiter eines Übergangs zur Operette Offenbachs einerseits und zum *drame lyrique* andererseits.

Die zukunftsweisende Bedeutung Scribes bringt Karin Pendle auf folgenden Nenner:

Times changed, and so did Paris. Neither opera nor opera comique could remain the same in the face of the Second Empire, and new trends arose to take the place of the old. Yet certain consistencies remained [...].

The legacy of Scribe was passed down to these later librettists [i.e. Meilhac, Halévy, Barbier, Carré, d.V.] not only in such general ways as similarities in their local backgrounds and the orientation of their pens. Changing times meant changing styles, but the basic strength and validity of Scribe's writing techniques is demonstrated by the fact that his influence can be traced in the works of later writers.⁵⁵⁶

10. Gelegenheitswerke am Beispiel Auber, *Vendôme en Espagne* (1823)

Text: Edouard Mennechet/Adolphe-Joseph-Simonis Empis

Musik: Daniel-François-Esprit Auber

Ein Randphänomen des musikalischen Unterhaltungstheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind heute in der Regel vergessene 'Gelegenheitswerke', die zu bestimmten Anlässen geschrieben wurden, etwa um der Selbstinszenierung einer Dynastie entgegenzukommen.

Im Jahr 1823 bot sich eine solche Gelegenheit mit dem Sieg des Herzogs von Angoulême⁵⁵⁷ im französisch-spanischen Krieg. Der junge Auber schrieb die Ouvertüre und zwei Ballettnummern für die Oper *Vendôme en Espagne*⁵⁵⁸, darunter einen Bolero. Zu dieser Zeit begann der Bolero den Fandango als spanischen Tanz schlechthin zu ersetzen.⁵⁵⁹

Verblüffend und gleichzeitig bezeichnend ist die Tatsache, dass Auber die Ouvertüre wenige Jahre später in einem Werk noch einmal verwenden sollte, das in Italien spielt, in der Oper *Fra Diavolo* von 1830. Offenbar erschienen dem Komponisten, was das

⁵⁵⁶ Pendle, *Eugène Scribe*, S. 535.

⁵⁵⁷ Sohn des späteren Karls X., im Jahr 1823 noch Thronfolger Frankreichs.

⁵⁵⁸ Ein Auftragswerk der französischen Monarchie an Hérold und Auber.

⁵⁵⁹ Vgl. oben, Teil I. Noch in Mozarts *Nozze di Figaro* wird ein Fandango eingesetzt. Weitere Informationen in: Robert Ignatius Letellier, *Daniel-François-Esprit Auber. The Man and his Music*, Cambridge / Newcastle, 2010.

musikalische Setting anlangt, Spanien und Italien austauschbar. Dies zeigt, wie wenig charakteristisch das Spanienbild des Opern-Hispanismus war und wie wenig stringent die Komponisten die *couleur locale* handhabten. Die Ouvertüre zu *Fra Diavolo* gehört übrigens bis heute zu den beliebtesten Konzertstücken Aubers.⁵⁶⁰

Boieldieu, der von den Bourbonen sehr geschätzt wurde, schrieb zu den Siegesfeiern des Jahres 1823 sein Intermède *La France et l'Espagne*. Es wäre interessant gewesen, diese musikalische Umsetzung des Kriegsthemas und der gegnerischen Parteien hier zu analysieren, doch das Werk ist leider verschollen.

⁵⁶⁰ Die Ouvertüre ist auf CD erhältlich: François Auber (1782-1871): *Ouvertures et ballets rares*, Gothenburg Opera Orchestra unter B. Tommy Anderson (Sterling CDS-1039-2, 2000).

D Hispanismus „au second degré“: Parodistischer Gebrauch hispanistischer Themen und Motive

1. Historische Rahmenbedingungen für einen neuen Kulturbetrieb

Die politischen Erschütterungen der Revolution von 1848, die unruhige Phase der jungen Republik mit ihren teils blutigen Auseinandersetzungen und schließlich der Staatsstreich Louis Napoleons am 2. Dezember 1851, aus dem das Zweite Kaiserreich hervorging, stürzten Frankreich in eine erneute Phase der Unruhe und ideologischer Grabenkämpfe. Seit der *Grande Révolution* waren festgefügte, tradierte Lebensformen und Wertmaßstäbe immer wieder in Frage gestellt und revidiert worden. Zwei Revolutionen innerhalb von 20 Jahren im 19. Jahrhundert, dazu die rasante wirtschaftliche Entwicklung mit ihren sozialen und demographischen Folgen⁵⁶¹ führten in großen Teilen der Bevölkerung zu Verunsicherung und Unzufriedenheit. Die Kluft zwischen der 'haute bourgeoisie' und der Arbeiterschaft war riesig und vertiefte sich immer mehr durch die enorme industrielle Entwicklung, die den oberen Schichten einen rasch wachsenden Wohlstand bescherte.

„Une société brillante et frivole à cause de la prospérité matérielle“⁵⁶² entwickelte sich innerhalb weniger Dekaden und brachte Veränderungen in allen Bereichen des Lebens mit sich, in Moral, Sitten und Gewohnheiten, in Arbeits- und Lebensbedingungen.

Die neu entstandene Arbeiterklasse vermehrte sich rapide, bedingt durch den Zuzug aus ländlichen Gebieten, und arbeitete in gigantischen Fabriken und Fertigungsbetrieben zu wenig menschenwürdigen Bedingungen:

Les ouvriers tombent dans un univers où les individus déshumanisés et bien vite déchristianisés ne sont plus que des malheureux anonymes.⁵⁶³

Dieser Zustand wurde andererseits kaschiert durch die Tatsache, dass die florierende Wirtschaft Paris zum strahlenden Mittelpunkt Europas machte, vor allem in den Jahren zwischen den beiden Weltausstellungen (1855 und 1867).

Die Politik Napoléons III. konzentrierte sich vor allem darauf, die sozialen Gräben zuzuschütten. Der Bonapartismus bot dem Bürgertum wirtschaftliche Gewinnmöglichkeiten (was freilich auch Finanzskandalen ein idealer Nährboden war),

⁵⁶¹Die Pariser Bevölkerung verdoppelte sich in den Jahren zwischen 1850 und 1870 (von einer Million auf zwei Millionen), allerdings auch durch Eingemeindungen.

⁵⁶²Florian Bruyas, *Histoire de l'opérette en France 1855-1965*, Lyon 1974, S. 36.

⁵⁶³Ebd., S. 22.

der Armee Anerkennung und fallweise Schlachtenruhm, der Kirche offizielle Anerkennung und vielfache Zusammenarbeit, der Arbeiterschaft gewisse Sozialmaßnahmen und zumindest verbale Zuwendung, den Bauern Sicherheit und Respekt – insgesamt ein öffentlich geschickt inszeniertes Bild einer stabilen und um Ausgleich zumindest bemühten Gesellschaft.

In der konkreten Lebenswirklichkeit war die Pariser Gesellschaft weder christlich noch moralisch; sie dachte extrem materialistisch. Die Kluft zwischen 'Schein' und 'Sein', die schon in der Ära Scribe zu ironisierender künstlerischer Verarbeitung herausgefordert hatte (s.o.), erfuhr jetzt eine Vertiefung kaum vorstellbaren Ausmaßes.⁵⁶⁴

Das entstandene Vakuum im Bereich der Moral, die Umbrüche in den soziologischen Strukturen, die Kluft zwischen den gesellschaftlichen Schichten – kurz, der 'Dekonstruktivismus', der in allen Bereichen der bürgerlichen Lebenswelt offenkundig wurde, verlangte nach neuen Formen der Unterhaltung, die ein wachsendes Bedürfnis nach Evasion befriedigen und auch dem soziologischen Wandel in der Zusammensetzung des Publikums Rechnung tragen konnten:

Le temps est venu de trouver autre chose [i.e. als die sittsame Unterhaltung der opéra-comique, d.V.] et de proposer à une foule de plus en plus cosmopolite un spectacle nouveau correspondant à son désir de s'amuser sans faire appel à une culture qu'il [*sic*] ne possède pas. Ce divertissement, cette création de l'esprit parisien, ce sera l'Opérette.⁵⁶⁵

Wie schon die romantische Literatur die Funktion hatte, „die bürgerliche Jugend auf eine politisch unverfängliche Art für die Ideenlosigkeit des 'juste milieu' zu entschädigen“⁵⁶⁶, so stillte nun besonders die 'Vergnügungsmeile' am Pariser Boulevard du Temple mit ihren verrückten, überdrehten, hinreißend komischen oder sentimentaltränenreichen Theaterstücken das Verlangen nach Abwechslung und Vergnügen:

[...] le spectacle sous toutes ses formes est le loisir préféré des Français et un de leurs principaux modes d'accès à la culture [...]. La capitale est [...] le centre quasi unique de la création dramatique dans le pays avec plusieurs centaines de nouvelles pièces chaque année.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Vgl. die Tagebücher der Brüder Goncourt und die 20bändige Romanserie über die Familie *Rougon Macquart* von E. Zola.

⁵⁶⁵ Bruyas, *Histoire de l'opérette*, S. 37.

⁵⁶⁶ Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, [1937], Frankfurt 2005, S. 65.

⁵⁶⁷ Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris 2010, S. 76-77.

Trotz oder gerade wegen der strengen Zensur⁵⁶⁸ waren auch die Theater eingebunden in Louis-Napoléons Politik der „Verzauberung der Massen“ durch „Freude und Glanz“, denn „eine Nation, die voller Aktivitäten unpolitischen Zielen nachjagt, das war die Voraussetzung einer stabilen Diktatur.“⁵⁶⁹

Die Taktik des Bonapartismus, bestehend aus Freude und Glanz, Maskenball und Theater, Lustspiel und komischer Oper, die Ideenmischung aus Versprechungen wie „Wohlstand für alle“ und einer „französische[n] Beglückung der Erde mittels Ökonomie und Kultur“⁵⁷⁰ führten zu Urteilen wie: „Frankreich zwischen dem Staatsstreich von 1851 und der Kaiserproklamation 1852 [gleich] einem Boulevardstück.“⁵⁷¹ Laut Renner soll sogar Kaiserin Eugénie gesagt haben, dass „das ganze Zweite Kaiserreich [...] nichts anderes als eine einzige große Operette von Offenbach“⁵⁷² sei.

2. Parodierter Hispanismus in der Burleske: Hervé

2.1 Einführung

Die *opéra-comique* im Stile von Scribe / Auber mit ihrer eher gesitteten Unterhaltung hatte mit den 1840er Jahren ihren Zenit überschritten: Scribes Konzept der 'pièce bien faite' hatte sich abgenutzt. Die neuen Zeiten verlangten nach schrillerem Vergnügen, nach Werken, die temporeich Pointe an Pointe reihten und blasiert-distanziert parodierten, so wie es dem neuen Lebensstil entsprach.⁵⁷³ Die *opéra-comique* bediente diese Bedürfnisse nicht: Sie entwickelte sich immer mehr in Richtung der ernstesten Oper:

[le théâtre de l'Opéra-Comique] est définitivement tourné vers le genre sérieux: même la *Manon Lescaut* d'Auber et Scribe, créée le 23 février 1856, se termine sur des pages sombres.⁵⁷⁴

⁵⁶⁸ Nach einem vorübergehenden Wegfall der Zensur (1848-1850) verschärfte sich die staatliche Kontrolle der Theater wieder. Eine Lockerung der Zensur fand erst nach 1860 statt; vgl. ebd., S. 77.

⁵⁶⁹ Kracauer, *Offenbach*, S. 136. Es versteht sich von selbst, dass nur ein bestimmter Teil der Dramatiker und Dichter zu dieser „Verzauberung der Massen“ beitrug. Yon, *Histoire culturelle*, S. 128, beschreibt das Lebensgefühl der französischen Dichter mit folgenden Worten: „Après la double déception de 1830 et de 1848, les poètes se sentent marginalisés par l'évolution de la société et par le progrès de la littérature industrielle [...]. Le contrôle de la pensée pratiqué par l'Empire autoritaire provoque un replis sur soi [...]“

⁵⁷⁰ Hawig, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*, Köln 1999, S. 183.

⁵⁷¹ Gilbert Ziebura, *Frankreich 1789-1870*, Frankfurt / New York 1979, zit. in: Hawig, ebd., S. 183.

⁵⁷² Ebenda.

⁵⁷³ Volker Klotz spricht von „je eigenen ästhetischen Antworten“, formuliert von den „gesellschaftlichen Verhältnissen, denen sie entspringen.“ Vgl. Klotz, "Komische Oper, Operette, Zarzuela" in: Udo Bernbach / Walter Konold (Hg.), *Oper von innen*, Berlin 1993, S. 317-333, hier S. 317.

⁵⁷⁴ Jean-Claude Yon, "La création du théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette", in: *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 39.4 (1992), S. 575-600, hier S. 587.

Eduard Hanslick beklagte in den 1880er Jahren diese Entwicklung:

Das ist die Richtung der französischen komischen Oper in unseren Tagen; ihr ist von dem ursprünglich heiteren Geiste fast nichts, von der Form nur die traditionelle Bedingung geblieben, daß gesprochener Dialog mit dem Gesange abwechsle [...]. Die ergötzenswerte Komik, das herzliche Lachen – aus der vornehm gewordenen *opéra-comique* verbannt – flüchtete in die Operette, und den sehr begreiflichen Erfolg Offenbach's und Lecocq's förderte am meisten die komische Oper selbst, indem sie aufhörte, Komisches zu produciren.⁵⁷⁵

Die Antwort auf die neuen Herausforderungen der Zeit lag also in der Operette⁵⁷⁶ und ihren Vor- und Nebenformen sowie bei den 'neuen' Komponisten wie Hervé, Offenbach, Lecocq, Terrasse.

Frankreichs Vorliebe für Spanien, die „Wahlheimat der Pariser Romantiker“⁵⁷⁷, blieb auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr ausgeprägt⁵⁷⁸, jedoch konnte die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausführlich gepflegte Vorliebe für jenen Ort, „an dem [die Pariser] eine reinere menschliche Natur beheimatet wähen“⁵⁷⁹, auf bereits bekannte Klischees und Anspielungen zurückgreifen und diese nunmehr parodierend und karikierend bearbeiten. Somit erschlossen sich neue Quellen des Lachens und der Komik. Die abgenutzte Spanienmode wird in seiner Versatzstückhaftigkeit der Lächerlichkeit preisgegeben. Hervés Hispanismus ist, um Genettes Formel aufzugreifen, ein Hispanismus „au second degré“, der dem Publikum augenzwinkernd Gelegenheit gibt, sich über Klischees lustig zu machen – ein Verfahren, dessen Offenbach sich ebenfalls bedient. Eine Textstrophe zu Offenbachs Bolero aus der Opéra-bouffe *Le Pont des Soupirs*, die natürlich in Venedig (!) spielt, steht exemplarisch für die häufigen Anspielungen auf einen geographisch nicht genau umrissenen sonnigen Süden:

Allons vivre tous deux
 Au fin fond de toutes les Espagnes
 Viens nous serons heureux
 Au fin fond de toutes les Espagnes!
 Boléro – Fandango – Cachucha – Et voilà!
 Ah! le beau pays que ça fait tout ça!⁵⁸⁰

⁵⁷⁵ Eduard Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, III. Theil, Berlin 1884, S. 52-53.

⁵⁷⁶ 'Opérette' im Sinne französischen Musiktheaters (nicht zu verwechseln mit der Wiener Operette).

⁵⁷⁷ Kracauer, *Offenbach*, S. 70.

⁵⁷⁸ Laut Pourvoyeur "badet die Operette seit ihren Anfängen regelrecht im Hispanismus", in: *Jacques Offenbach. Essays zur Rehabilitierung eines Komponisten*, hg. und übers. von P. Hawig, Fernwald 2009, S. 312.

⁵⁷⁹ Kracauer, *Offenbach*, S. 70.

⁵⁸⁰ Zit. in: Hawig, *Facetten*, S. 167.

Les forêts y sont faites
 En bois de castagnettes
 Et ce produit du sol
 Suffit à l'Espagnol.
 Sans tambour ni trompette
 Mais avec des castagnettes
 Il danse tout le temps
 Des pas extravagants.⁵⁸¹

Diese Zeilen führen aber bereits in die Blütezeit der Operette. Hier soll es zunächst darum gehen, deren Anfänge aufzuspüren. Dazu wollen wir uns dem Komponisten Florimond Ronger nähern.

2.2 Florimond Ronger alias Hervé, genannt „Le Compositeur toqué“ (1825-1892)

Florimond et Hervé: deux noms attachés à deux personnalités si différentes, si opposées et pourtant réunies en un seul et même personnage à nul autre pareil.⁵⁸²

Zu den beiden Namen Florimond Ronger und Hervé gesellt sich noch der Beiname "Le compositeur toqué": drei Bezeichnungen, die einen Schlüssel zu Person und Werk unseres Komponisten bieten, der 1825 in Houdain / Pas de Calais geboren wurde. Mit 10 Jahren, nach dem Tod des Vaters, kam er nach Paris. Da er als Ausnahmetalent galt, erhielt er am Conservatoire eine kostenlose musikalische Ausbildung, u.a. bei Auber. Schon in ganz jungen Jahren verdiente er als Organist in einer sozialen Einrichtung den Lebensunterhalt für Mutter und Schwester. Mit 20 Jahren erhielt er den begehrten Posten des Organisten von St. Eustache in Paris. Gleichzeitig beschäftigte er sich mit dem Musiktheater (etwa ab 1847) und schrieb komische Einakter mit Musik, später u. a. das Stück *Le Compositeur toqué* (1854), dessen Titel zu seinem Beinamen wurde. Rongers Tätigkeit im sakralen Bereich und sein von einer „Lust am Unsinn“⁵⁸³ geprägtes Bühnenschaffen ließen sich kaum miteinander vereinbaren, besonders nicht in den Augen seines Arbeitgebers, der Kirche. Neun Jahre lang firmierte er dort unter

⁵⁸¹ Klavierauszug *Le Pont des Soupirs* (Zweitfassung 1868), ed. Heugel, S. 89-91.

⁵⁸² Renée Cariven-Galharret / Dominique Ghesquière, *Hervé: Un musicien paradoxal (1825-1892)*, Paris 1992, S. 15.

⁵⁸³ Titel eines Aufsatzes von Albert Gier in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 2./3. Juli 1994, S. 70.

seinem bürgerlichen Namen Florimond Ronger, während die Theaterwelt ihn als Hervé kannte.⁵⁸⁴

Hervé, ein Multitalent, das sich als Librettoautor, Komponist, Sänger, Schauspieler, Theaterdirektor und Regisseur in der Musikwelt seiner Zeit einen Namen machte, gilt (zusammen mit Offenbach) als Vater der *Opérette*. Die Gattungsbezeichnung⁵⁸⁵ tauchte im Zusammenhang mit Hervé erstmals bei *Le Pommier ensorcelé* (1857) auf, war aber von Offenbach schon mehrfach 1856 verwendet worden.

Schon zuvor hatte Hervé umwerfend komische Einakter geschrieben, die Ghesquière als „un genre loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu, catapultueux“⁵⁸⁶ beschreibt. Zu ihnen gehörte auch *La Fine Fleur de l'Andalousie*, ein Werk, das wir noch näher betrachten werden. Die musikalische Kleinkunstform war neu für das Pariser Publikum und wurde wenig später, vor allem von Offenbach, zur *opéra-bouffe* weiterentwickelt. Im Zusammenhang mit den frühen Einaktern Hervés spricht Ghesquière vom

génie loufoque du compositeur [qui] va atteindre des sommets en faisant scintiller dans un univers bouffon jusqu'alors inconnu, une myriade de petits ouvrages en un acte aux intrigues insensées, incohérentes, mais d'une musicalité extraordinaire, à la fois élégante et bouffonne.⁵⁸⁷

Hervé, Sohn einer spanischen Mutter, begann seine öffentliche Karriere 1848 mit einem spanischen Thema, einer Bearbeitung des *Don Quichotte*, die er selbst als „un tableau grotesque“ bezeichnete und in der er, selbst hochgewachsen und schlank, „le héros rêvé de Cervantes“ spielte.⁵⁸⁸

Allein 1854 folgten 19 weitere Stücke, für deren Text und Musik er verantwortlich zeichnete, u. a. *La Perle de l'Alsace*, *Le Compositeur toqué* und *La Fine Fleur de l'Andalousie*⁵⁸⁹.

Im Jahre 1855 spielte Hervé die Hauptrolle der menschenfressenden Königin (!) in Offenbachs *Oyayae ou La Reine des îles*, ein Stück, das er gemeinsam mit dem

⁵⁸⁴ Dominique Ghesquière, einer seiner Biographen, beschreibt in "Un grand musicien", in: *Opérette*, 165 (2012), S. 57-65, hier S. 59, wie es zu der Überlassung seines Namens durch den Marquis de Hervé an den jungen Künstler Florimond Ronger gekommen ist.

⁵⁸⁵ Vgl. Camille-Saint-Saëns: „[...] l'opérette est une petite fille de l'opéra comique qui a mal tourné, mais les filles qui ont mal tourné ne sont pas toujours sans agrément,“ zit. in: Cariven-Galharret / Ghesquière, *Hervé*, S. 8.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 7

⁵⁸⁷ Ghesquière, "Un grand musicien", S. 60. Gleich im Anschluss bezeichnet Ghesquière die Einakter als „pièces sans queues ni têtes et drôles [...]“ (ebd.).

⁵⁸⁸ Cariven-Galharret / Ghesquière, *Hervé*, S. 16.

⁵⁸⁹ Ein genaues Werkverzeichnis findet sich bei Cariven-Galharret / Ghesquière, ebd., S. 196-199.

Komponisten in dessen kleinem Theater mit dem bezeichnenden Namen *Folies-Nouvelles* inszenierte. Beide Komponisten verband eine Art freundschaftlicher Rivalität.

Hervés Bühnen- und Musiktalent entfaltete sich weiter: In der Mitte der 1860er Jahre baute er die einaktigen 'Buffonerien' zu abendfüllenden Stücken aus (z. B. *L'Œil crevé*, 1867, *Chilpéric*, 1868 etc.). Mit *Mam'zelle Nitouche* (1883) und anderen *comédies-opérettes* schuf er in seiner Spätzeit die Keimzelle der *opérette légère* der 1920er und 1930er Jahre.⁵⁹⁰

2.3 *La Fine Fleur de l'Andalousie*

Grundlage der Analyse von *La Fine Fleur de l'Andalousie* ist eine Kopie des in der Bibliothèque Nationale in Paris vorhandenen Klavierauszuges mit Zwischentexten. Das Titelblatt beschreibt das Stück wie folgt:

Excentricité musicale. Paroles et Musique de HERVÉ. Exécutée au Théâtre des Folies-Nouvelles par JOSEPH KELM & HERVÉ.

Diese Angaben liefern einige wichtige Informationen zur Entstehung des Werkes:

1. Die Uraufführung des Stücks wurde zur Neueröffnung von Hervés Theater *Folies Nouvelles* (das er von Offenbach übernommen hatte) am 21. Oktober 1854 gegeben.
2. Hervé selbst und sein Freund Joseph Kelm⁵⁹¹ übernahmen die Hauptrollen, wobei das Titelbild deutlich macht, dass der schwergewichtige Joseph Kelm die Rolle der Dona Térésita spielte.
3. Der damals gültigen Lizenz entsprechend handelte es sich um ein Stück für zwei Personen (eine Lizenz für weitere Sprechrollen erfolgte kurz darauf).⁵⁹² Diese 'Excentricité musicale' *La Fine Fleur de l'Andalousie* entspricht in seiner Funktion eben einem Zwischenaktamusement, bietet allerdings ein Vergnügen von höchster Intensität, das an Komik und Absurdität, an Inkohärenz und Sprachwitz kaum zu überbieten ist. Dona Térésita und ihr Bruder Don Alonzo unterhalten ihr Publikum mit Berichten zu ihrer Herkunft, zu spanischem Tanz- und Essvergnügen, zu ihrer Situation als arbeitslose Komödianten auf der Suche nach Beschäftigung. Die Schlusszene scheint

⁵⁹⁰ Vgl. Hawig, *Facetten*, S. 146.

⁵⁹¹ Jacques Rouchose, *50 ans de folies parisiennes. Hervé. Le Père de l'opérette*, Paris 1994, S. 55: „[Joseph Kelm] va devenir l'alter-ego d'Hervé et son irremplaçable complice.“ Kelm war ausgebildeter Sänger und hatte auch als Bauchredner große Erfolge.

⁵⁹² Vgl. Yon, "La création du théâtre des Bouffes-Parisiens", S. 578.

der derb-komischen Machart der *Commedia dell'arte* nachgebildet: Der eifersüchtige Ehemann bewirft seinen Rivalen mit einem Pantoffel.

Das komisch-parodistische Potenzial des Einakters speist sich aus vier Quellen: aus der Gestik der beiden Akteure, aus der Parodie gängiger Spanien-Klischees und der zeitgenössischen Theaterpraxis, aus witzigen Anspielungen, die besonders das zeitgenössische Publikum der unteren Gesellschaftsschichten ansprachen, und aus Hervés parodistisch-hispanistischer Musik. Eine so vielschichtige, optische, inhaltliche, sprachliche und akustische Elemente umfassende Form der Komik lässt sich nicht systematisch sezieren, etwa mit dem Instrumentarium der Bergsonschen Kategorien. Alle Quellen der Komik sind aufs engste miteinander verwoben und erzeugen gemeinsam ein unterhaltsames Gesamtkunstwerk.

J. Rouchouses Darstellung der Situation vor Beginn der ersten Szene zeigt non-verbale Elemente der Komik auf, noch bevor die Schauspieler das erste Wort gesprochen haben: Er beschreibt das Protagonistenpaar in seiner optisch komischen Wirkung und verbindet diesen Befund mit dem Hintergrundwissen und den Assoziationen des Publikums. Der komische Effekt resultiert dabei aus der Diskrepanz zwischen der Erwartungshaltung des Zuschauers und der Darstellung auf der Bühne:

Par le sang espagnol de sa mère qui coulait dans ses veines, Hervé trouvait tout naturellement les allures fières du bel hidalgo don Alonzo, dont le charme, la grâce, l'aspect «danseur de flamenco» contrastaient d'une manière saisissante – et voulue – avec l'énormité vulgaire de sa sœur (dans la pièce), Dona Teresita. Joseph Kelm composait ce personnage de matrone, grosse, laide, le chignon en ruine, bras et jambes velus. L'effet comique était obtenu avant même que nos artistes n'aient ouvert la bouche, le public se pliait de rire en écoutant les paroles que ces caricatures d'Espagnols en goguette lui adressaient de l'avant-scène.⁵⁹³

Eine genauere Untersuchung des ersten Abschnitts (bis zum ersten Einsatz des Ritornells) zeigt, dass Hervé mit hispanistischen Klischees den zeitgenössischen Theaterbetrieb karikiert und die Halbbildung der unteren Schichten zur Zielscheibe seines Spotts macht:

Venus de lointains climats nous arrivons en ce pays pour montrer notre industrie.
Nous chantons, nous dansons, nous jouons des castagnettes.

Jeder zeitgenössische Zuschauer wird das Bild der in Paris so zahlreichen spanischen Tanztruppen vor Augen gehabt haben, die ihre Künste überall gewerbsmäßig anboten

⁵⁹³ Rouchouse, *50 ans de folies parisiennes*, S. 107.

(„industrie“), sich aber optisch von der aus Hervé und Kelm gebildeten 'Truppe' abhoben.

Tänze sind ein wichtiger Bestandteil musikdramatischer Werke, besonders auch der hispanisierenden, denn spanische Lebensart und spanisches Temperament übersetzten sich besonders häufig in Fandango, Bolero und Cachucha. Exzellente Tänzerinnen wie Fanny Elßler und Lola Montez⁵⁹⁴ trugen zur Popularität der Tänze bei und hoben sie ins kollektive Bewusstsein. Der Kontrast zwischen den Füßen solch elfenhafter Tänzerinnen und dem (vermutlich) uneleganten Herrenfuß Dona Térésitas, den das Publikum unschicklicherweise sogar anfassen durfte / sollte, könnte nicht größer sein:

DON ALONZO (zu Dona Térésita): Fais voir ton pied à ces messieurs. On peut toucher, on peut toucher: les militaires, les bonnes d'enfants, et les hommes grêlés seulement.⁵⁹⁵

Auch die Vorstellung Dona Térésitas mit ihrem vollständigen Namen dürfte beim Publikum Lachsalven hervorgerufen haben: *Dona Térésita* (eine Verkleinerungssilbe für diesen dicken Mann!) *de l'Andouillas*: Der Ausdruck 'faire l'andouille' ist dem Publikum bekannt als 'faire l'imbécile, simuler la naiveté', Assoziationen an 'andouille' („charcuterie à base de porc“) trugen zur allgemeinen Erheiterung bei.⁵⁹⁶

Die Technik des 'Sich-dumm-stellens' bei Dona Térésita wird offenkundig, sobald sie den Mund öffnet („Je suis née, dans l'Avambra“ [*sic*]); Don Alonzo fährt fort:

Et moi, à la puerta del sol!
Derrière le Gros Caillou!

Diesen Ausdruck kommentiert Ghesquière mit folgenden Worten:

Cette expression est hilarante au possible [...] car la Puerta del Sol est évidemment en Espagne, mais le Gros Caillou est un quartier de Paris entre le Champ de Mars et les Invalides [...]. Ce quartier bien parisien [...] [est] situé, si l'on veut et avec de l'imagination, dans l'axe de l'Espagne [...].⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Yon, *Histoire culturelle*, spricht von „[...] la sensualité de Fanny Elssler dont la danse de prédilection, la cachucha, (créée dans *Le Diable boiteux* en 1836) relève d'un hispanisme presque caricatural.“ (S. 81-82). Lola Montez bezauberte mit ihrer Kunst den Bayernkönig Ludwig I. derartig, dass er sie zu seiner Mätresse machte, was ihn im katholisch-konservativen Bayern den Thron kostete.

⁵⁹⁵ Die Zusammensetzung des hier angeredeten Publikums könnte man interpretieren als eine Mischung aus Lüsternheit („militaires“), Naivität („bonnes d'enfants“) und „ungefährlicher“ Hässlichkeit („hommes grêlés“); auf jeden Fall aber wirkt die heterogene Aufzählung belustigend.

⁵⁹⁶ Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist dieses Wort auch als Schimpfwort im Sinne von „crétin“ nachgewiesen. Alle Bedeutungen sind dem *Petit Robert*, Nouvelle édition, Paris 1994, entnommen. Assoziationen mit Spanien könnten durch die Assonanz zwischen 'andouille' und 'Andalousie' ebenfalls mitschwingen.

⁵⁹⁷ Private Korrespondenz vom 19.11.2013 mit d. V.

Ähnliche Absurditäten und Doppeldeutigkeiten im Zusammenhang mit geographischen Begriffen finden sich auch in folgenden Zeilen:

Quoique de différents pays nous sommes tous madrilènes [...]. Nous avons traversé les mers, et nous ne nous sommes arrêtés qu'à Nanterre.⁵⁹⁸

Comme ma sœur a énormément d'embompoint, on a été obligé de lui faire le voyage en deux fois.

Der Abschnitt, der dem ersten Ritornell folgt, ist ein Höhepunkt in der Verballhornung von spanischen Wörtern und eine völlig inkohärente Ansammlung von Spanien-Klischees – eine Parodie auf die hispanistische Mode der damaligen Zeit, wie sie überdrehter und verrückter kaum sein könnte. Da stehen Hidalgo, Fandango, Boleros, Sombreros, Castillas und Mantillas unverbunden nebeneinander in einer witzigen Wortkaskade, die nur um des Klanges willen komponiert zu sein scheint:

Espagnolas, qué qué rousté, eh! (i.e. ¿qué quiere usted?, d.V.)
 Comé la pasa ousté? (¿Cómo la pasa Usted? d.V.)
 Noble hidalgo, gai fandango
 les boleros, les sombreros
 Et las mantillas et las résill's
 Et l'œil qui brill' dans la castill'
 Corregidor ou Alcazar
 Allez danser sous le bazar!
 [...]
 Qué qué rousté? De grâce asienté rousté. (asiéntese Usted, d.V.)
 Mavrocordato, Argyro poulo!⁵⁹⁹

Nachdem Don Alonzo und Dona Térésita von ihrer 'kulinarisch-pantagruelischen' Orgie in Sevilla berichtet haben, erfolgt – zusammenhanglos – eine Aneinanderreihung von Reimen und Assonanzen, die mit den Namen Velazquez und Cortés wieder in die spanische Welt führen:

C'est monsieur Velazquez
 qu'est un fameux Cortés
 Qui nous a recommandés
 à votre sagacité
 N'trompez pas son attent' [*sic*]
 fait's nous dix mill' francs d'rente

⁵⁹⁸ Bewusstes Spiel mit den beiden Bedeutungen von Nanterre als Küstenstadt und als Vorort von Paris.

⁵⁹⁹ Bei den Nonsens-Wörtern, die (lt. Ghesquière) in den französischen Nachschlagewerken nicht aufgeführt werden, handelt es sich um Anspielungen auf 'Mavrocordat', einer rumänischen Herrscherdynastie; bei 'Argyropoulos' handelt es sich um einen griechischen Nachnamen. Johannes Argyropoulos war ein bedeutender Humanist im Florenz des 15. Jahrhunderts.

Et nous retournerons
la d'ou nous arrivons [*sic*].⁶⁰⁰

Schneider kommentiert dazu:

Une séguedille dont les vers se terminaient en *ez* mettait les spectateurs au paroxysme de la joie...Suivant le même procédé, un duo avec des mots en *as* et des répliques en *o*, le tout non moins dépourvu de bon sens, n'obtenait pas moins de succès.⁶⁰¹

Im folgenden Abschnitt, in dem beide Komödianten nach einem Empfehlungsschreiben für den Theaterdirektor suchen, der ihnen eine Anstellung geben soll, vermitteln sie den Eindruck, fast Analphabeten zu sein. Besonders Dona Térésita gleitet mit ihrer Sprache und ihrer Komik auf ein sehr derbes Niveau hinab.⁶⁰² Über den Theaterdirektor sagt sie: „Il est si muf.“⁶⁰³

Als Gipfel der Komik ist die folgende Szene anzusehen, in der beide Komödianten eine Serenade ankündigen, die sie – so ihre Worte – in Madrid (!) dem Kaiser (!) von Peru vor einem Stierkampf vorgespielt haben.⁶⁰⁴ Zur Belohnung für ihr Spiel wollen Térésita ein goldenes Strumpfband und Don Alonzo – man beachte die Abstufung – einen Orden aus Weidengeflecht erhalten haben.⁶⁰⁵

Zur Begleitung ihrer Serenade verteilen die selbsternannten Künstler Zahnstocher an das Orchester, damit dieses mit deren Hilfe den spanischen Gitarrenklang nachahmen kann.⁶⁰⁶

Nous allons distribuer des cure-dents à l'orchestre, afin de mieux imiter la guitare (il donne des cure-dents). Vous me les rendrez, messieurs, ils sont au restaurant voisin, on les réclame bien qu'ils aient servi. Il paraît qu'ils conviennent parfaitement aux gencives des consommateurs.

Die Serenade selbst enthält Silbenspielereien (Bühnenanweisung: „parodie de la vocalise“) im Stil wie etwa später Offenbachs *Ba-ta-clan*:

⁶⁰⁰ Unterstreichungen d.V. (Die fehlerhafte Orthographie entspricht dem Original).

⁶⁰¹ Schneider, *Hervé. Charles Lecocq*, S. 35.

⁶⁰² Sie sucht den Empfehlungsbrief in ihrem Mieder, findet dort aber nur Alonzos alte Socken (wahrscheinlich in dienender Funktion).

⁶⁰³ Guesquière erklärt dieses Wort folgendermaßen: „déformation familière et peu élégante du qualificatif MUFLE [...]; aussi un homme grossier, mal poli notamment avec les dames“ (priv. Korrespondenz).

⁶⁰⁴ Man wird die Komplettierung des Bildes der hispanistischen Welt durch die Erwähnung der Kolonien und des Stierkampfes bemerkt haben.

⁶⁰⁵ Ob hier – wie 14 Jahre später in Offenbachs *La Périchole* – mit dem lüsternen peruanischen Herrscher auch ein Seitenhieb auf Napoleon III. verbunden ist, kann nur vermutet werden.

⁶⁰⁶ Normalerweise erzeugen die Streicher des Orchesters einen gitarrenähnlichen Klang mit ihrem Pizzicato-Spiel, allerdings sollen gelegentlich auch Zahnstocher verwandt worden sein.

Nous sommes du pays de Grenade⁶⁰⁷
 Pays de la Sérénade
 a-ba-ba-de-a-ba-ba-de
 [...]

 En dépit de l'alcade
 Quand vient l'heure du rendez-vous
 Agaçons les maris jaloux.

Zum Schluss zeigt das Stück russisches Flair: Don Alonzo spielt als Petrowski den Liebhaber; Térésita verwandelt sich in Téréentina, eine Verballhornung von „térébenthine“ (Terpentin)⁶⁰⁸; der Name Petrowski evoziert „pétrole“.⁶⁰⁹ Mit einem akrobatischen Bocksprung Alonzos über das erhebliche Hindernis, das die fettleibige Téréentina darstellt, endet diese klamaukhafte Szene.

Ein theaterhistorisches Detail und gleichzeitig ein Auslöser großer Heiterkeit beim Publikum findet sich in Alonzos Vorwurf, seine attraktive Gefährtin mache einem unsichtbaren Rivalen hinter den Kulissen schöne Augen. In diesem Augenblick streckt sich eine Hand aus dem Vorhang, um Térésita Tabak anzubieten. Eine Figur in den Kulissen zu platzieren war eine gängige Methode, um eine dritte Bühnenfigur ins Spiel zu bringen, ein legales Verfahren, solange diese Figur nicht sprach. So konnten die zeitgenössischen Autoren die strengen Vorschriften der Behörden umgehen und gleichzeitig ihr komödiantisches Repertoire erweitern, ohne sich strafbar zu machen.

La Fine Fleur de L'Andalousie wurde bei der Neueröffnung des Theaters, das sich jetzt 'Folies-Nouvelles' nannte (s. o.), als zweites Stück gegeben; ihm voraus ging ein Prolog, dessen Text Théodore de Banville verfasste (Musik: Hervé). Über Banville urteilte Baudelaire: „il [i.e. Banville] possédait, comme Hervé, une sorte de génie de l'absurde.“⁶¹⁰ Banville seinerseits bezeichnet Hervé als „un des novateurs du style burlesque.“⁶¹¹

Zusammenfassend urteilt Schneider über Hervés *La Fine Fleur de l'Andalousie*:

Ce qui peut paraître d'un goût facile, sinon douteux, n'empêchait point alors de gagner la partie, le tout s'achevant en apothéose de loufoquerie avec une délirante sérénade de cure-dents [...]. Et ce fut là la première espagnolade

⁶⁰⁷ Nach Madrid und Sevilla wird hier eine weitere bekannte spanische Stadt eingeführt; dies komplettiert das Spanienbild, ebenso wie die Serenade zur Gitarre als spanische Sitte zur Liebesbekundung und Provokation des eifersüchtigen Ehemannes.

⁶⁰⁸ Vgl. die Erwähnung von „thérebentine“ als übelriechende Flüssigkeit in Flauberts Roman *L'Éducation sentimentale*, hg. v. Pierre-Marc de Biasi, Paris 2002, S. 307.

⁶⁰⁹ Eine Anspielung auf Russland und den Krimkrieg, der gerade im Gang war, kann nicht ausgeschlossen werden.

⁶¹⁰ Rouchoise, *50 ans de folies parisiennes*, S. 105.

⁶¹¹ Cariven-Galharret / Ghesquière, *Hervé*, S. 12.

d'Hervé, si l'on excepte son *Don Quichotte*. Cela dit – chacun sait – que l'Espagne est alors glorifiée de toutes parts.⁶¹²

Und in der Einführung zur Biographie Hervés von Jacques Rouchouse heißt es:

Hervé [était] un bouillonnant personnage, un compositeur unique dans l'histoire de la musique [...]. Un artiste si surprenant que l'impitoyable Richard Wagner se déclara tout à fait «étonné, charmé, subjugué» par ce musicien français [...]. Ainsi, à suivre ce personnage fantasque, sommes-nous de plein fouet dans une chronique sociale du XIXe siècle, balancés entre Offenbach, qui courtise la bourgeoisie impériale, et Hervé, «le compositeur toqué», qui enchante le peuple dans de grandioses parodies, véritables hymnes à la folie et à l'irrationnel. Hervé demeure un cas à part, un marginal inclassable [...].⁶¹³

Hervés Spanienaffinität verwundert nicht angesichts seiner Herkunft und angesichts der Tatsache, dass Napoleon III. ein Jahr vor der Uraufführung der *Fine Fleur de l'Andalousie* die Spanierin Eugénie de Montijo geheiratet hatte; auch sein Kollege Offenbach war mit einer Spanierin verheiratet. Beide Musiker folgten der Mode der Zeit und komponierten weitere hispanisierende Stücke. Mit seiner bereits zitierten „Lust am Unsinn“ brachte Hervé im Jahre 1855 die einaktige 'Folie' *L'intrigue espagnole* ou *La Sérénade à coups de bâton* und 1858 *La Belle Espagnole* auf die Bühne, ein von ihm selbst als *Saynète* klassifiziertes Stück, dessen Librettist und Komponist er war. Im Jahre 1863 folgte dann *Les Toréadors de Grenade*.⁶¹⁴

2.4 Musikalische Notizen zu *La Fine Fleur de l'Andalousie*⁶¹⁵

Statt einer Ouvertüre beginnt Hervés *Eccentricité* mit einem Ritornell, das im Folgenden immer dann wiederholt wird, wenn eine thematische Einheit bzw. eine Szene abgeschlossen ist. Die Musik des Ritornells ist gefällig-melodisch und typisch französisch im Stil Aubers, es dominiert der gepflegte Klang der hohen Streicher. Die erste Gesangsnummer ist das Duett Térésita – Alonzo (Sopran-Tenor; bei der Uraufführung war J. Kelm als Tenor besetzt), in dem in verballhorntem Spanisch alle denkbaren Spanien-Klischees in wilder Abfolge aneinandergereiht werden. Der Gesang

⁶¹² Ebd., S. 60.

⁶¹³ Klappentext (Verlagsinformation) zu J. Rouchouse, *50 ans de folies parisiennes*.

⁶¹⁴ Fast alle Einakter Offenbachs und Hervés sind aus dem Bühnenrepertoire des 20. und 21. Jahrhunderts verschwunden.

⁶¹⁵ Die Ausführungen beziehen sich auf die Kopie des Klavierauszuges, der in der Bibliothèque Nationale de France vorhanden ist, und auf einen Rundfunkmitschnitt von 1956 mit dem 'Orchestre lyrique de l'ORTF' unter Marcel Cariven, mit Jean Giraudeau und Denise Duval als Gesangssolisten; die Rundfunksendung enthält drei Musiknummern: Ritournelle – Duo – Sérénade.

ist syllabisch-schlicht, ohne Schnörkel und Koloraturen komponiert und ahmt – im Gegensatz zum Inhalt – keine spanischen Rhythmen nach. Den Abschluss dieses Duetts bilden die Wörter „Mavrocordato-Argyro poulo“, die musikalisch als feierlicher Choral notiert sind, im Rallentando gemessen auslaufen und in einen E-Dur-Akkord münden.

Dem Klavierauszug lässt sich nicht entnehmen, ob die für diesen Tanz typische Kastagnettenbegleitung die Silbenspielerei der folgenden Gesangsnummer, die Schneider als 'séguedille' bezeichnet (s.o.), umrahmte.⁶¹⁶

So lässt sich nur feststellen, dass die Reime eine für eine Seguidilla atypische, gerade Silbenzahl aufweisen („C'est monsieur Velazquez“: Sechs- statt Siebensilbler), die Musik aber sehr wohl einen homorhythmischen Aufbau hat, der dem der klassischen Seguidilla entspricht.

Nach erneutem Einsatz des Ritornells folgt die erwähnte Serenade (mit Zahnstochern zur Gitarrenimitation), die den typischen Bolero-Rhythmus aufweist. Die parodistischen Absichten des Komponisten werden deutlich in der Diskrepanz zwischen Musik und Text, zwischen der traditionellen Vorstellung von einer lyrisch-romantischen Serenade und dem hier sich komisch gebärdenden Liebespaar.

Ein Septimsprung in der Melodie lässt die Züchtigung des ertappten Paares durch den Ordnungshüter („alguazil“) oder durch Térésitas Ehemann erkennen:

(Cri): Ah! que les plaisirs sont doux
 quand on reçoit des coups...
 [...]
 Fichons-nous d'l'alguazil!⁶¹⁷

Schon die Tempobezeichnung der folgenden Musiknummer enthält einen parodistisch gemeinten Widerspruch: *Andantino con fuoco*⁶¹⁸, erklärt sich aber aus dem grotesken Gegensatz zwischen dem romantisch-lyrischen Gesang im Sechachteltakt („Au ciel brille l'étoile / l'air est tout parfumé...“), den Petrouski Térébentina darbietet, und den hektischen Zweiunddreißigstel-Figuren in der rechten und linken Hand der Klavierbegleitung, zu dem das 'Liebespaar' anschließend spanische Tanzfiguren parodiert, bevor Petrouski / Alonzo zum bereits beschriebenen 'Schlusssprung' ansetzt. Das mit 'Fandango' überschriebene Finale des Einakters⁶¹⁹ ist vom Charakter her ein alpenländischer Ländler, eine Tyrolienne, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts großer

⁶¹⁶ Der Mitschnitt enthält diese Nummer nicht (s.o.).

⁶¹⁷ KA, S. 7.

⁶¹⁸ Nicht in der mitgeschnittenen Aufnahme vorhanden; Hervorhebung v. d. V.

⁶¹⁹ Nicht im Mitschnitt vorhanden.

Popularität erfreute und auch in Frankreich häufig herangezogen wurde, um *couleur locale* für ein in der Provinz angesiedeltes Stück zu erzeugen. Dieser sogenannte Fandango enthält im feinsten Stil eines Haydn-Menuetts zwei Teile mit Wiederholung in der Oktave, ein Trio mit Da Capo und eine Coda. Der bäuerlich-derbe Dreiertakt mit Betonung auf dem ersten Taktteil ist ein Anachronismus, der zusammen mit dem bewussten Anachronismus den spanischen Fandango persifliert.

Die einzige Abweichung von der alpenländischen Gesetztheit ist die Tempobezeichnung für die letzten acht Takte der Coda: *Loco*. So endet dieses Stück in der Grundstimmung, die von Anfang an inhaltlich, sprachlich und musikalisch zu spüren war: disparat oder schlicht „verrückt“.

Parodistisch-verrückte Versatzstücke gewannen in den Händen Jacques Offenbachs und seiner Librettisten Meilhac und Halévy die Funktion, eine satirische Zielrichtung auf Zustände in Frankreich zu verhüllen. Davon handelt das nächste Kapitel.

3. Hispanismus als Mittel satirischer Verhüllung: *La Périchole*
(Meilhac / Halévy / Offenbach, 1868/1874)

Der Offenbach-Forscher Robert Pourvoyeur hält *La Périchole* für „das am wenigsten klassifizierbare Werk des am wenigsten klassifizierbaren aller Komponisten.“⁶²⁰ Komponist und Werk sind Gegenstand zahlreicher Studien.

Die vorliegenden Ausführungen konzentrieren sich auf die für den Librettotext relevanten Aspekte der kolonialen Vorgeschichte der Hauptfigur, die literarischen Vorbilder des Librettos und den durch das Gesamthema vorgegebenen exotischen Charakter des Textes.⁶²¹ Ein Kommentar zum Komponisten und seiner Musik bildet den Abschluss des Kapitels.

3.1 Die Librettisten

Jacques Offenbach (1819-1880), aus Köln gebürtig und mit 14 Jahren nach Frankreich eingewandert,⁶²² war der erfolgreichste Operettenkomponist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diesen Erfolg verdankte er auch seinen wichtigsten Librettisten, Ludovic Halévy (1834-1908) und Henri Meilhac (1831-1897); die drei Künstler wurden in der Öffentlichkeit als Erfolgstrio wahrgenommen: „La Trinité théâtrale qu'ils ont formé [*sic*] avec Jacques Offenbach est une des plus parfaites que l'art ait connue,“ so sagt Pierre Comte-Offenbach, der Urenkel des Komponisten.⁶²³

Die Zusammenarbeit mehrerer Librettisten war im 19. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches, „[mais] rares furent les associations aussi heureuses que celle d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy.“⁶²⁴

Die Tatsache, dass den beiden Librettisten eine relativ harmonische Zusammenarbeit mit Offenbach gelang, ist umso erstaunlicher, als sie neben manchen Gemeinsamkeiten in ihrer Ausbildung doch sehr unterschiedliche Charaktere waren.

⁶²⁰ Robert Pourvoyeur, *Jacques Offenbach. Essays zur Rehabilitierung eines Komponisten*, hg. u. übers. v. Peter Hawig, Fernwald 2009, S. 147.

⁶²¹ Die Grundlage der Analyse ist die endgültige Fassung von 1874: *La Périchole*, Opéra bouffe en trois actes, Paroles de Meilhac et Ludovic Halévy, Verneuil sur Avre: Librairie Théâtrale, 1975.

⁶²² Iwan Sollertinski, *Von Mozart bis Schostakowitsch*, Leipzig 1979, S. 141-142, zieht eine Parallele zur Biographie Heinrich Heines: „Beide wurden sie in Deutschland geboren, beide stammten aus jüdischem Milieu, beide siedelten sie nach Frankreich über und fanden in Paris ihre zweite Heimat.“

⁶²³ Pierre Comte-Offenbach, "Quand un et un font trois", in: *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Louis Barrault*, Bd. 24: "Le siècle d'Offenbach", Paris 1962, S. 21-24, hier S. 21.

⁶²⁴ Jean-Claude Yon, "Le théâtre de Meilhac et Halévy: satire et indulgence", in Henri Loyrette (Hg.), *Entre le théâtre et l'histoire. La Famille Halévy 1760-1960*, Paris 1996, S. 162-172, hier S. 162.

Beide hatten eine fundierte klassisch-literarische Ausbildung und waren seit frühester Jugend in die Welt der Musik und des Theaters eingeführt; Ludovic Halévy verdankte dies u.a. seinem Onkel, dem bereits erwähnten Fromental Halévy. Als Sohn von Léon Halévy, einem renommierten Altphilologen und Horaz-Übersetzer, wuchs Ludovic in einem liberal-jüdischen Milieu auf. Er war humanistisch und gleichzeitig elitär gesinnt, „a duplex man, simultaneously attracted to and repelled by extremes.“⁶²⁵ Diese gemäßigte, liberale Haltung verband ihn mit Offenbach, ebenso die Fähigkeit, die Übel seiner Zeit zu sezieren und nachsichtig zu kritisieren. Nach Eric C. Hansen sah Halévy den Ursprung der Missstände in der französischen Gesellschaft in der Bourgeoisie:

The bourgeois was the incarnation of everything evil and defective in France, from the plagues of stupidity and immorality to the devotion to materialism and militarism [...].⁶²⁶

In der Zusammenarbeit mit Offenbach und Meilhac fand Halévy einen adäquaten Weg, Kritik an der Gesellschaft zu artikulieren:

He criticized his society, but he recognized that it was also necessary to respect and accept it as it was [...]. Wrapped in irony and designed to amuse as well as to instruct, his touch was always soft [...], moderate. In the end frivolity and lightness proved the most assuredly effective channels.⁶²⁷

Pierre Comte-Offenbach nennt beide Librettisten „hommes d'esprit“, sieht aber deutliche Unterschiede zwischen ihnen:

L'idéaliste [sc. Meilhac] et le réaliste [...]. Associés, mieux encore, indissolublement mis au regard de la postérité, Meilhac et Halévy ne peuvent être considérés que par une sorte d'artifice littéraire [...]. Jacques Offenbach disait: «Dans notre Trinité, je suis sans doute le Père, chacun des deux autres est à la fois mon Fils et plein d'Esprit.»⁶²⁸

Die Zusammenarbeit der beiden Librettisten mit Offenbach begann 1862; insgesamt verfassten die Literaten gemeinsam etwa fünfzig Bühnenwerke. Meilhac, der satirische Zeichner und Redakteur des *Journal pour rire*, kannte sich gut in der Komödienliteratur aus und war auch mit Scribe bekannt; Ludovic Halévy war bereits vor der gemeinsamen Arbeit als Co-Autor des Librettos für Offenbachs *Orphée aux Enfers* (1858) bekannt

⁶²⁵ Eric C. Hansen, *Ludovic Halévy: A Study of Frivolity and Fatalism in Nineteenth Century France*, New York / London 1987, S. 25.

⁶²⁶ Ebd., S. 137.

⁶²⁷ Ebd., S. 248.

⁶²⁸ Comte-Offenbach, "Quand un et un font trois", S. 21.

geworden.⁶²⁹ Gemeinsam schrieben sie insgesamt neun Libretti für den Komponisten Offenbach, drei weitere für Charles Lecocq. Halévy hatte bereits sein Scherflein zum Eröffnungsprolog der Bouffes-Parisiens 1855 beigetragen und im gleichen Jahr den Text der Ur-Offenbachiade, des Einakters *Ba-Ta-Clan*, verfasst. Das bekannteste Gemeinschaftswerk von Meilhac / Halévy ist das Libretto zu Georges Bizets *Carmen* (1875). Es trug erheblich zu ihrem Nachruhm bei.

Trotz dieser Verdienste wurden beide erst spät in die *Académie française* aufgenommen (Halévy 1884; Meilhac 1888), u. a. auch deswegen, weil sie nur ganz selten für die offiziellen Bühnen wie die Comédie Française, die Opéra oder die Opéra Comique arbeiteten. Für gewöhnlich waren ihre Libretti für Privattheater bestimmt.

Jules Lemaître, nach Jean-Claude Yon „l'un des meilleurs critiques de l'époque“⁶³⁰, beurteilte die Kunst der beiden Autoren 1886 folgendermaßen:

Ce qui caractérise éminemment le théâtre de Meilhac et Halévy, c'est la simplicité absolue de la conception, de la composition et du style [...]. Ajoutez à cela l'observation la plus aiguë et la moins pédante, aucune prétention [...], nulle affectation d'esprit, et pourtant de l'esprit partout [...]; le don divin de la fantaisie, de l'imagination capricieuse dans l'observation exacte; le don plus rare encore de la modernité [...], un don de sympathie humaine et de pitié.⁶³¹

Mehr als hundert Jahre später fügt Yon hinzu:

[...] c'est la réunion de leurs talents qui leur a permis de former ensemble un maillon essentiel dans l'histoire de la comédie du XIX^e siècle, et même de résumer à eux seuls un moment de la culture française et d'incarner l'état d'esprit d'une génération.⁶³²

Zusammen mit Offenbach schufen die beiden Librettisten die Offenbachiaden, „systemimmanent utopische Gesellschaftssatire[n] in der Form des Musiktheaters,“⁶³³ zu denen auch *La Périchole* gehört.

⁶²⁹ Weitere Details zum Werdegang der beiden Librettisten finden sich bei Jean-Claude Yon, "Le théâtre de Meilhac et Halevy", passim.

⁶³⁰ Ebd., S. 166.

⁶³¹ Zit. in: J.-Cl. Yon, "Le théâtre de Meilhac et Halévy", S. 166.

⁶³² Ebd., S. 162.

⁶³³ Peter Hawig, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*, Kassel 1999, S. 98.

3.2 Die Offenbachiade

Innerhalb von Offenbachs Gesamtwerk, das etwa 130 Stücke umfasst, kann man nach Peter Hawigs Kriterien dreizehn Werke als Offenbachiaden⁶³⁴ bezeichnen. Die Libretti dieser Stücke sind meist von Meilhac / Halévy verfasst, sie entstanden zwischen 1855 und 1869 und zeichnen sich durch Karikatur, Parodie und Persiflage sowie aktualitätsbezogene Satire aus.⁶³⁵

Ein weiteres Merkmal der Offenbachiade ist das Zusammenspiel von Text und Musik, ohne das die typisch Offenbachsche Gesellschaftskritik 'à la légère' nicht gelingen kann:

Melodie, Harmonie und Rhythmus wirken in der Offenbachiade zusammen, um das Gefühl entgrenzter Leichtigkeit eines modernen Paradieses hervorzurufen.⁶³⁶

Schon 1855 schrieb Offenbach⁶³⁷ unter der Mitwirkung Halévys seinen Einakter *Ba-Ta-Clan*, den er im Untertitel *Chinoiserie musicale* nannte und der bereits die für die Offenbachiade typische Gesellschaftskritik unter der Maske von Verkleidung und Verfremdung enthält. Es muss kein Zufall sein, dass die damalige Gesellschaft in Maskenbällen ein beliebtes Freizeitvergnügen sah.⁶³⁸ So urteilt Hawig:

Maske und Maskenwechsel, Verkleiden und Posieren – dies ist typischer Wesenszug des Zweiten Kaiserreichs. Die Maske ist das Gesicht einer Zeit, die an der Schwelle der Entindividualisierung und der seriellen Massenproduktion steht.⁶³⁹

Schon die erste Szene nach der Introdution der *Périchole* nimmt dieses Thema auf: Der Vizekönig erschleicht sich Anonymität durch Verkleidung. Alle erkennen ihn, aber

⁶³⁴ Offenbach selbst benutzte diesen Ausdruck nicht, er sprach von *opéra-bouffe*.

⁶³⁵ Hawig nennt neun Kriterien, die die Offenbachschen Werke erfüllen müssen, um als "Offenbachiade", eine in Musik gesetzte Gesellschaftssatire, eingestuft zu werden (vgl. Peter Hawig, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*, Köln 1999, S. 75-100). Der Begriff 'Offenbachiade', ein sehr unscharfer Terminus, den Pourvoyeur – so berichtet Hawig – auf Alphonse Daudet zurückführt und im 20. Jahrhundert u. a. von Daniel Halévy im Vorwort zur Übersetzung des Buches von Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam 1937 benutzt wurde; vgl. Hawig, ebd. S. 106.

⁶³⁶ Ebd., S. 96.

⁶³⁷ Immerhin war Offenbach seit 22 Jahren in Paris, seine Karriere als Komponist und Theaterleiter begann er also mit 36 Jahren. Cathérine Naugrette-Christophe spricht von „ses débuts difficiles d'homme de théâtre et son installation aux Champs Élysées, où il ouvre en 1855 le Théâtre des Bouffes Parisiens [...]“. Sie erinnert an Offenbachs erstes Theater, wenn sie sagt: „Offenbach retourne pour un bref passage aux Folies-Nouvelles qui sont alors le berceau de l'opérette, avec Hervé pour directeur“, in: *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville*, Paris 1998, S. 133-134.

⁶³⁸ Die Vorliebe Napoleons III. für Maskenbälle war allgemein bekannt.

⁶³⁹ Ebd., S. 211.

„aus Respekt tut jeder so, als erkenne man ihn nicht“⁶⁴⁰. So singt der Chor, der die Stimme des Volkes wiedergibt:

CHŒUR: Ah! ah! le bel incognito!
[...]
Respectons son incognito!⁶⁴¹

Die Offenbachiaden reflektieren den Zustand von Politik und Gesellschaft ihrer Zeit, sie bieten zugleich „Idylle und Parodie“,⁶⁴² sie kritisieren und verherrlichen, verlachen und preisen gleichzeitig, sind somit „Entlarvung und Stütze des Systems“⁶⁴³ zugleich. Die kritische Funktion der Offenbachiaden, der zeitgenössischen Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, wurde von adligen Förderern des Künstlers wie dem Duc de Morny unterstützt.⁶⁴⁴

Die Themen der Offenbachiade waren aktualitätsbezogen, erfuhren aber historisch und geographisch eine sorgfältige Verfremdung, die mit einer gewissen Typisierung einherging, so dass konkrete Zuordnungen der Figuren zu zeitgenössischen Personen nicht ohne Weiteres möglich waren, obschon „stets [...] das Paris des Zweiten Kaiserreichs gemeint [war].“⁶⁴⁵

In ihrem Referenzreichtum⁶⁴⁶ ist *La Périchole* eine typische Offenbachiade. Das Stück greift eine ganze Palette von für Offenbach typischen Themen auf, etwa die Rolle der Frau, die sozialen Unterschiede in der Gesellschaft und die Bedeutung des Geldes, die Rolle des Herrschers und der Höflinge, das Favoritenwesen oder die Prostitution.

Thomas Koebner konstatiert im Paris des Second Empire einen „Riß zwischen divergierenden Wertesystemen“⁶⁴⁷ und fügt hinzu:

Die Lebensformen einer zeitgenössischen uneinheitlichen Gesellschaft weisen offenbar nur zwei gemeinsame Komponenten auf: Käuflichkeit und Sinnenlust. Die Abhängigkeit des Glücks vom Geld wird in Offenbachs Werken ohne Scham eingestanden. Gröbere und feinere Varianten der Prostitution gehören

⁶⁴⁰ Ebd., S. 191.

⁶⁴¹ Meilhac / Halévy, *La Périchole* (Librettotext), S. 12-13.

⁶⁴² Pourvoyeur benutzte dieses Begriffspaar häufig; so lautet z.B. der italienische Titel seiner Offenbachbiographie *Offenbach: Idillio e parodia* (Turin 1980).

⁶⁴³ Hawig, *Facetten*, S. 194.

⁶⁴⁴ Vgl. Frederick H. Martens, "Music Mirrors of the Second Empire" in *The Musical Quarterly*, 16 (1930), Teil I, S. 415-434, hier S. 420.

⁶⁴⁵ Hawig, *Facetten*, S. 94.

⁶⁴⁶ Zu den im Libretto rezipierten Werken gehören der Reisebericht von Basil Hall, Prosper Mérimées *Le Carrosse du Saint-Sacrément*, der Vaudeville *Périchole*, Bérangers *Chanson*, Abbé Prévosts *Manon Lescaut*, Gaetano Donizettis *La Favorite* (s. u.).

⁶⁴⁷ Thomas Koebner, "Satire bei Offenbach", in: Wolfgang Kirsch / Ronny Dietrich (Hg.), *Jacques Offenbach – Komponist und Weltbürger*, Mainz 1985, S. 57-76, hier S. 59

nach dem Urteil von Augenzeugen dieses Paris unter Napoleon III. zum kulturellen Stil der Epoche.⁶⁴⁸

La Périhole wurde in ihrer zweiaktigen Erstfassung 1868 uraufgeführt, in der letzten Phase der Zusammenarbeit Offenbachs mit seinen Librettisten Meilhac und Halévy. Das Werk fällt in eine Zeit, in der sich der Glanz des Zweiten Kaiserreichs eintrübte. Es ist ein Stück des Übergangs, ein etwas empfindsameres Werk, das nicht auf ungezügelt Lachen abzielt, sondern eher auf verhaltenes Lächeln.

Literarisch gebildeten Zeitgenossen war der Name 'Périhole' nicht so geläufig wie der der Protagonisten anderer Werke Offenbachs – man denke an 'Helena' oder 'Orpheus' -, ein gewisser Bekanntheitsgrad der Figur war beim Publikum indes vorauszusetzen dank Prosper Mérimées Saynète⁶⁴⁹ *Le Carrosse du Saint-Sacrément* (veröffentlicht 1829, uraufgeführt 1850)⁶⁵⁰ und des Vaudeville *Périhole* von Théaulon / Deforges, der 1835 im *Théâtre du Palais-Royal* seine Premiere hatte. Eine weitere Popularisierung der Thematik mag auch durch ein Chanson Bérangers⁶⁵¹ herbeigeführt worden sein.

3.3 Die Quellen der *Périhole*

3.3.1 Die historische Figur 'Perichole'

Le temps des Espagnols au Pérou? C'est encore et pour beaucoup de Péruviens et d'Espagnols, le «temps de la Périhole». [...] Qui était la Périhole? [...]. [La] Périhole – de son vrai nom Micaela Villegas – était une Créole née à Lima en 1748. [...] Elle débuta très jeune sur les planches et fit la conquête du vice-roi espagnol don Manuel de Amat dont elle devint la favorite avouée et officielle. Il lui passait toutes ses fantaisies, même celle – un jour où elle l'en avait supplié – de se pavaner dans un carrosse, honneur réservé à la plus haute aristocratie. Elle mourut à Lima, confite en dévotion.⁶⁵²

Noch heute lässt sich in der *Quinta de Presa* von Lima, einem luxuriösen Palast im Stilgemisch aus französischem Rokoko und Kolonialstil, ein Périhole-Museum besichtigen, in der das Leben dieser berühmten Mätresse des Vizekönigs lebendig

⁶⁴⁸ Ebd., S. 61. Die gesellschaftliche Zerrissenheit und der Verfall von Wertesystemen im Frankreich des 19. Jahrhunderts haben auch auf anderen Gebieten zu literarischen Produktionen inspiriert. Man denke nur an Baudelaires *Fleurs du Mal*, Flauberts *Madame Bovary*, Balzacs *Thérèse Raquin* oder die Romane Zolas, allen voran *Nana*. Offenbach selbst hat mit seiner *opéra-bouffe* *La Vie parisienne* die zeitgenössische Gesellschaft noch direkter satirisch abgebildet.

⁶⁴⁹ Diese von Mérimée gewählte, aus dem Spanischen abgeleitete Genre-Bezeichnung ist synonym zu *petite comédie bouffonne* und war in Frankreich ab dem 18. Jahrhundert üblich (vgl. o. bei Hervé).

⁶⁵⁰ Die Aufführung fand auf Initiative der Schauspielerin Augustine Brohan an der Comédie-française statt; im selben Jahr war Offenbach dort Kapellmeister geworden.

⁶⁵¹ S. Anhang II.

⁶⁵² Jean Descola, *La vie quotidienne au Pérou au temps des Espagnols (1710-1820)*, Paris 1962, S. 11.

gehalten wird. Auch die vergoldete Karosse, die Mérimées Werk den Titel gibt, ist dort ausgestellt. La Périhole ist im kollektiven Bewusstsein Perus und Spaniens lebendig geblieben als „personnage historique [qui] symbolise l'apogée, le déclin et la mort de l'Empire espagnol.“⁶⁵³ Zwei Jahre vor der peruanischen Unabhängigkeit starb die „charmante petite Pompadour des Indes espagnoles.“⁶⁵⁴ Der Sohn, den sie mit dem Vizekönig hatte und der dessen Namen trug, gehörte zu denjenigen, die die Unabhängigkeitserklärung des Landes unterzeichneten.

Die im Libretto von Meilhac / Halévy häufig wiederholte Liedzeile „Il grandira, car il est Espagnol“⁶⁵⁵ scheint Teil des 'Mythos Périhole' zu sein, der durch sie eine – möglicherweise unbeabsichtigte – Bestätigung und Remotivation erfährt.

Die in der Restaurationszeit erlangte Unabhängigkeit der meisten spanischen Kolonien führte zu einem verstärkten literarischen Interesse Frankreichs an den überseeischen Besitzungen seines Nachbarlandes. Eine besondere Quelle der Inspiration war die Reisebeschreibung von Captain Basil Hall, die 1825 in französischer Übersetzung erschienen war.⁶⁵⁶ Sie enthält die anekdotenhafte Geschichte der Périhole⁶⁵⁷, die mehrfach wiedergegeben und literarisch verwendet werden sollte. Das Interesse an dieser Figur bestätigt Nana de Herrera: „Micaela Villegas, la Périhole, a captivé l'imagination des français [sic] du XIX^e siècle.“⁶⁵⁸ Sie berichtet von Mérimées Bestrebungen, die ihm vermutlich von einem Freund überbrachte Geschichte historisch zu verankern,⁶⁵⁹ was den Autor zur Erfindung einer *Histoire du Pérou* aus der Feder eines fiktiven portugiesischen Jesuiten veranlasste. Der angebliche Bericht des Jesuiten wurde nicht nur der Erstausgabe des *Théâtre de Clara Gazul* beigelegt, sondern bei Théaulon-Deforges dem Einakter *La Périhole* als Quellenangabe vorausgeschickt. Er lautet folgendermaßen:

⁶⁵³ Ebd., S. 14.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 15.

⁶⁵⁵ Librettotext, S. 20 (zweimal), S. 72 (dreimal), S. 75, S. 142 (dreimal).

⁶⁵⁶ Basil Hall, *Voyage au Chili, au Pérou et au Mexique, pendant les années 1820, 1821 et 1822*, 2 Bde., Edinburgh 1824.

⁶⁵⁷ Vgl. Anhang I, der den Originaltext von Basil Hall wiedergibt. Die französische Übersetzung ist bei Harri Meier, "Mérimée-Interpretationen. I. Le Carrosse du Saint-Sacrément" in: *Romanische Forschungen*, 54 (1940), S. 412-424, hier S. 415-416, abgedruckt. Zur Herkunft des Namens 'Périhole' finden sich ausführliche Erklärungen bei Nana de Herrera, "La Périhole, rythmes et traditions au Pérou colonial", in: *Les Annales*, 78 (1971) S.14-25, hier S. 21: Die sehr unterschiedlichen Interpretationen reichen vom Schimpfwort «perra chola» (chienne créole) bis zum katalanischen Kosewort «petrixol» (joujou, pouponnette, petite chose) .

⁶⁵⁸ Nana de Herrera, "La Périhole, rythmes et traditions", S. 20.

⁶⁵⁹ Auch George Hainsworth, "Autour du Carrosse du Saint-Sacrément", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 2 (1972) S. 141-152, hier S. 150, spricht von einem „besoin qu'éprouve Mérimée de s'appuyer à tout moment sur des autorités". Er erwähnt ebd., S. 141, „une anecdote hypothétique racontée à Mérimée par son ami Roulin (qui avait été en Colombie).“

Notice sur la Périchole.⁶⁶⁰

Voici ce qu'on lit dans l'Histoire du Pérou par don José Pineiros, jésuite portugais, traduite par François Rozet, religieux minime:

Ce jour-là (8 septembre 1761, fête de la Nativité), toute la ville de Lima fut en rumeur. Une nouvelle étrange circulait en effet dans les salons; il ne s'agissait de rien moins que de la conversion de la Périchole, fameuse comédienne du théâtre de Lima et maîtresse déclarée du vice-roi.

La Périchole était une fille de race indienne, capricieuse, insolente, parpaillotte, fantasque et ne reculant jamais devant une extravagance. Sachant que la solennité religieuse que l'on célébrait remplirait les rues d'une foule innombrable de fidèles, la fantaisie lui vint d'aller à l'église en carrosse. Il y avait alors peu de voitures à Lima et elles appartenaient toutes à des personnes de la plus haute condition. La Périchole obtint, non sans quelque peine, que le vice-roi, qui l'aimait passionnément, lui fit don d'un carrosse magnifique tout neuf, dans lequel elle se montra par la ville, au grand ébahissement des Liméniens, et au grand scandale de la noblesse.

Tout à coup elle fut saisie d'un accès de dévotion, et après avoir joui de son carrosse pendant une heure à-peu-près, elle en fit don à l'église cathédrale, voulant qu'il servît à transporter rapidement les prêtres qui allaient administrer les secours spirituels aux malades. Elle ajouta de plus une fondation pour l'entretien de cette voiture. Depuis ce tems [*sic*], le Saint-Sacrement est porté, à Lima, en carrosse, et le nom de la comédienne est en grand honneur.

Zur historischen Figur des Vizekönigs Manuel de Amat lässt sich den Annalen entnehmen, dass er aus einem katalanischen Adelsgeschlecht stammte, sich militärische Verdienste erworben hatte und mit 57 Jahren den Höhepunkt seiner Karriere erreichte. Nana de Herrera beschreibt Amats Charakterstärke und betont „son autorité qu'il exerça durant toute sa vie – sauf peut-être en amour.“ Weiter schreibt sie: „[Il] devient pour quinze ans le premier personnage de l'Empire, après le roi d'Espagne.“⁶⁶¹

Die peruanische Hauptstadt Lima war damals bekannt als Stadt des Goldes und der Lebensfreude und ähnelte laut zeitgenössischen Berichten eher Paris als dem herben Madrid. Festlich bereitete sie sich auf den Empfang des neuen Vizekönigs im Jahre 1761 vor. Ein begeisterter Augenzeuge berichtet:

Lima! L'étrange métropole d'un carnaval de chaque jour, éprise de festins et de cérémonial, férue d'aristocratie, s'apprête, dans l'opulence et le délire à accueillir son nouveau maître [...]. Manuel de Amat fait donc à Lima une entrée triomphale. Dans ce Versailles sud-américain on a eu le loisir, en deux siècles de règne colonial, de parfaire l'art de «bienaccueillir». [...] Il s'agit du trente et unième vice-roi depuis la conquête. Tous les habitants de la ville aux 4000

⁶⁶⁰ Théaulon / Deforges (eigentlich: Emmanuel Théaulon und Auguste Pittaud de Forges), *La Périchole*, Paris 1835, S. 3 f.

⁶⁶¹ De Herrera, "Rythmes et traditions", S. 22.

calèches sont dehors [...]. Lima fleurit l'encens, la vanille et l'origan. Des colombes montent au ciel dans un hosanna de cloches!⁶⁶²

Ostentative Gesten, die die Realität kaschieren (Friedenstauben täuschen über den grausamen kolonialen Alltag hinweg), Prunk und Pomp, Verkleidung und Feiern – die Parallelen zum Paris des Zweiten Kaiserreichs, zur „fête impériale“ Napoleons III., sind unverkennbar. Möglicherweise war dies ein Grund, warum Offenbach und seine Librettisten das Thema in der ihnen eigenen Weise aufgriffen.

3.3.2 Literarische Vorläufer des Librettos von Meilhac und Halévy

Der Zugriff auf den Périchole-Stoff ist bei Meilhac / Halévy ein völlig neuer und eigenständiger, er hat mit der überlieferten Périchole-Geschichte und ihrer Verarbeitung bei Mérimée und Théaulon / Deforges wenig zu tun.⁶⁶³ Abgesehen von den beiden Hauptpersonen bleibt von der Périchole-Geschichte wenig übrig.

Mérimées Theaterstück von 1829 und der Vaudeville von Théaulon / Deforges weisen allerdings zahlreiche Parallelen auf⁶⁶⁴, die hier kurz zusammengefasst werden und als Folie dienen sollen, um die Originalität des Librettotextes von Offenbachs Operette bemessen zu können:

1. Beide Stücke wahren die Einheit des Ortes; der einheitliche Schauplatz ist der Salon des Vizekönigs, durch dessen Fenster der Blick auf das bunte Treiben vor der Kathedrale bzw. (im Fall des Vaudevilles) auf den Hafen geht. Das Fenster ist in beiden Fällen Mittel zur Wahrnehmung der Außenwelt, die aber auf die Strahlkraft und dominante Präsenz der Périchole im Salon kaum Einfluss hat.
2. Beide Texte präsentieren einen kränklichen Vizekönig, der sich vor Sehnsucht nach seiner Mätresse verzehrt.
3. Ein intrigierender Hofmarschall, der dem Vaudeville zufolge vom Bischof von Lima bestochen worden ist, bezichtigt die Périchole mehrerer Liebschaften und provoziert so die Eifersucht des Vizekönigs.
4. In beiden Stücken ist die Périchole eine impertinente, clevere, gewitzte und respektlose Schauspielerin und Tänzerin, die allen männlichen Wesen (dem Vizekönig,

⁶⁶² Frézier, *Mémoires*, zit. in: De Herrera, "Rythmes et traditions", S. 22; weitere relevante Informationen zur kolonialen Herrschaft in Peru zur Hauptstadt Lima finden sich in: Luis Alberto Sanchez, *La Perricholi*, Lima 1964.

⁶⁶³ Vgl. Laurent Fraison in: "Genèse et analyse de la version primitive", in: *L'Avant-scène Opéra*, 66 (1984), S. 80-83, hier S. 80.

⁶⁶⁴ Die Librettisten nennen im Vorwort zu ihrem Stück Prosper Mérimée als Quelle ihrer Inspiration.

den Höflingen, dem Bischof) überlegen ist und mit weiblicher Raffinesse ihre Wünsche durchsetzt, auch den nach einer goldenen Karosse, um ihre Rivalinnen und Neiderinnen zu übertrumpfen (in beiden Stücken ist die Karosse ein Symbol der gesellschaftlichen Oberschicht bzw. des sozialen Aufstiegs, ein nicht nur für die koloniale Gesellschaft relevanter Aspekt, der freilich nicht vertieft wird).

5. Die ungeheure Beliebtheit der Perichole in Lima würde zu einem Aufstand der Bevölkerung führen, falls der Vizekönig eine Gefängnisstrafe für seine Mätresse erwägen sollte. Mit diesem Argument erpresst die Périchole ihren Geliebten in beiden Stücken.

Mérimées *Saynète* und der *Vaudeville* unterscheiden sich vor allem im *Dénouement*. Während Mérimées Périchole ihren Triumph, mit der Karosse zu fahren, zunächst auskostet, diese dann aber der Kirche als 'Carrosse du Saint-Sacrément' überlässt und sich so die Unterstützung des Bischofs sichert, verzichtet die Protagonistin im Text von Théaulon / Deforges auf die ihr bereits zugesagte Karosse, schwört dem Vizekönig ab und geht ins Kloster. Sie verteilt ihr Geld und ihren Schmuck an die Armen von Lima und hinterlässt einen geläuterten Liebhaber. Nicht dem Bischof, dessen Aufgabe mit der Formel „convertir le Nouveau-Monde“⁶⁶⁵ umrissen wird und der angeblich Wunder vollbringen kann, gelingt es, den Vizekönig zu bekehren, sondern dessen Favoritin: Dem Beispiel der Périchole folgend, wird Amat zum „petit saint“. Er sieht sich nicht mehr in der Lage, die Indígenas zur Zwangsarbeit in die Minen zu schicken⁶⁶⁶ oder grausame Todesurteile zu unterschreiben.

Auch Mérimées Périchole durchläuft einen Läuterungsprozess und bereut ihr lasterhaftes Leben:

J'ai pleuré sur moi-même, et la Sainte Vierge m'a inspiré, comme expiation de mes péchés, de faire hommage à Dieu de ce carrosse qui avait flatté mon orgueil, et que j'étais indigne de posséder.⁶⁶⁷

Dadurch gewinnt sie die Anerkennung des Vizekönigs und des Bischofs, der ihr durch seinen Domkapitular sagen lässt: „Mademoiselle, ce carrosse sera pour vous le chariot d'Elie; il vous mènera droit au ciel.“⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ *Vaudeville*-Text, S. 13.

⁶⁶⁶ Er amnestiert 3000 Indios. Vgl. ebd., S. 37.

⁶⁶⁷ Prosper Mérimée, "Le Carrosse du Saint-Sacrément", in: *Le théâtre de Clara Gazul*, hg. v. Patrick Berthier, Paris 1985, S. 333.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 335.

Die Verwandlung der Périchole (deren Bußfertigkeit an die biblische Maria Magdalena erinnert) vollendet sich bei Théaulon / Deforges durch ihren Rückzug ins Kloster. Damit macht sie den Weg frei für die Verlobte des Vizekönigs, die Herzogin von Leirias, die – wie man vom Salonfenster des Palastes aus beobachten kann - gerade mit dem Schiff aus Spanien im Hafen ankommt. So endet Théaulon / Deforges' Stück sehr moralisch und melodramatisch; unterstützt wird dieser Eindruck durch die sakrale Begleitmusik. Im allerletzten Moment jedoch blitzt noch ein keck-anzüglicher Unterton auf. Bevor der Vorhang fällt, sagt die Périchole, die im Begriff steht, ins Kloster zu gehen: „Je pourrais bien pécher encore.“⁶⁶⁹ Die 'Fiesta', der Sinnenrausch, könnte also von vorn beginnen...

Das weitere Schicksal des Périchole-Stoffes zeigt de Herrera in der folgenden Zusammenfassung auf:

A la Comédie-Française la pièce (i.e. *Le Carrosse du Saint-Sacrément*, d. V.) est fort mal accueillie à sa création en 1850 et devra attendre soixante-dix ans pour être ressuscitée par Jacques Copeau au Vieux-Colombier en 1920. Entre-temps, Offenbach s'en éprend, l'accommode à sa manière pour en faire la charmante opérette qui tout le monde connaît et qui s'éloigne sensiblement des quelques faits historiques qu'utilisa Mérimée.

Dans une version plus proche de celle de Mérimée et des éléments authentiques dont on dispose, un éminent musicien français contemporain, Henri Busser, a remodelé, lui aussi, le *Carrosse du Saint-Sacrément* dans une œuvre encore mal connue du grand public et qui fut créée à l'Opéra-Comique en 1945.⁶⁷⁰

Die Beantwortung der Frage, warum Offenbach und seine Librettisten sich von den „quelques faits historiques“ entfernt haben und welche Absichten sie damit verfolgten, soll Gegenstand des nächsten Abschnitts sein.

⁶⁶⁹ Der Périchole gebührt nicht nur das Verdienst, aus dem Vizekönig einen „demi-saint“ gemacht zu haben. Kurz vor ihrer 'Bekehrung' singt sie mit anzüglichem Unterton: „Nous n'allons pas le dire à Rome! En l'enflammant d'un feu nouveau / D'un demi-roi j'ai fait un homme / Le miracle est bien assez beau!“ (Vaudeville-Text, S. 13.)

⁶⁷⁰ De Herrera, "Rythmes et traditions", S. 21.

3.4 Der Librettotext

Die *Périchole*-Erzählung hat Künstler bis ins 20. Jahrhundert hinein beschäftigt. Für Jean Descola spielt die faszinierende Figur der peruanischen Kurtisane nicht nur kulturell-literarisch, sondern auch historisch eine bedeutende Rolle:

[...] les amours de la *Périchole* avec le vice-roi se placent dans la période émancipatrice. [...] Le scandale a peut-être provoqué la chute d'un régime [...] dont l'usure était évidente. Telle fut sans qu'elle en ait été consciente, la contribution à la révolution péruvienne.⁶⁷¹

Diesen Vermutungen gegenüber nimmt sich die Bemerkung Jean-Claude Yons sehr nüchtern aus: „Qu'est-ce la *Périchole* sinon une fille des rues qui se vend à un souverain, ce qui pousse son amant au suicide?“⁶⁷²

Verehrung oder Entmythifizierung der Figur *Périchole* sind nicht Offenbachs Ziele, sein Anliegen ist ein kritisches Porträt der zeitgenössischen französischen Gesellschaft. Das Paradoxon seiner Zeit ist, dass es (aus Zensurgründen) der Verkleidung bedarf, um Kritik an Verkleidung und 'Inauthentizität' zu üben. Im Falle der *Périchole* besteht diese Verkleidung in der Verarbeitung eines Stoffes, der in Lima des 18. Jahrhunderts angesiedelt ist.

Wie bei Offenbach üblich, enthält der Text nicht nur hispanistische Metaebenen, sondern steht in einer kulturellen Tradition, auf die er auf mehreren Ebenen anspielt. So identifiziert Hawig „[das Motiv] der Frau, die ihren eingekerkerten Mann befreit,“ und ergänzt:

Es gehört in den Kontext der französischen opéra-sauvetage, der Rettungsoper [...], auch wenn ihr deutscher Ableger, Beethovens *Fidelio* (1805/06), langfristig erfolgreicher war als die französische Keimzelle. Mit Aubers *Le Maçon* (1825) war die Rettungsoper auch auf die Bühne der Opéra-Comique gelangt.⁶⁷³

⁶⁷¹ Descola, *La vie quotidienne au Pérou*, S. 289.

⁶⁷² Yon, "Le théâtre de Meilhac et Halévy", S. 170.

⁶⁷³ Hawig, *Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt. Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926-1936)*, Forum Musikwissenschaft Bd. 4, Fernwald 2014, S. 218. Bezugspunkte bestehen zu Donizettis *La Favorite* (1840) durch die Titelfigur Léonore de Guzmán, die die Favoritin des Königs von Kastilien, Alfons XI., ist, deren Leben tragisch endet, während die *Périchole* ihr Favoritinnendasein zugunsten des armen Straßensängers Piquillo aufgibt. Ebenso bestehen Bezüge zu Aubers opéra-comique *Manon Lescaut* (1856), die ihrem verarmten Liebhaber Des Grieux nach Louisiana folgt, also der Liebe den Vorrang gibt vor ihrem Hang zum Luxus. Gewisse Parallelen zu der Figur des Vizekönigs in Offenbachs *Périchole* finden sich z.B. auch in *La Clemenza di Tito* (W. A. Mozart).

Der Topos „vom guten Ende durch herrscherliche Verzeihung“⁶⁷⁴, wie sie Piquillo und Périchole am Ende erfahren, war nicht zuletzt durch Hugos *Hernani* (1830) auf der romantischen Bühne wiedererstanden.

In *La Périchole* spürt Offenbach „die Bindungslosigkeit der modernen Massengesellschaft“ auf und macht „die aufgesetzte Verlogenheit ihrer offiziellen Repräsentanten lächerlich.“⁶⁷⁵ Das alles geschieht in einem Werk, das erstmals 1868 erschien, am Vorabend des deutsch-französischen Krieges und ein Jahr, nachdem Kaiser Maximilian in Mexiko hingerichtet worden war.

Diese historische Konstellation veranlasst Iwan Sollertinski, einen breit angelegten Vergleich zwischen Offenbachs Operette und Beaumarchais' *Le mariage de Figaro* anzustellen.

Am Vorabend der 'Grande Révolution' spielten die Höflinge und sogar Marie Antoinette selbst in Versailles bei einer Laienaufführung von Beaumarchais' Stück mit. Sollertinski merkt dazu an:

Beide [*sc.* Beaumarchais und Offenbach] leben mitten in einer Gesellschaft, die sich beeilt, über alles zu lachen, bevor sie zu weinen beginnt, einer Gesellschaft, die fieberhaft auf einem Vulkan tanzt. Die leichtfertigen Höflinge von Versailles übersahen seine revolutionäre Sprengkraft und nahmen das Stück nur als pikante erotische Handlung. Was Wunder, wenn auch die Aristokraten des Zweiten Kaiserreichs, die sich über Menelaus und Kalchas⁶⁷⁶ ausschütteten, hier nur „Tsing-la-la“ und Cancan sahen, ohne die satirischen Elemente wahrzunehmen [...]. Und das Second Empire jagte im atemlosen Rhythmus des Offenbachschen Cancans der Katastrophe von Sedan entgegen.⁶⁷⁷

Dies erklärt z.T., warum mit der *opéra-bouffe* *La Périchole* eine herbe Zeitsatire unbehelligt von der Zensur über die Bühne gehen konnte; eine Zeitsatire, die Machtmissbrauch und absolutistische Willkür, Favoriten- und Mätressenwesen, Missachtung der Frau und soziale Missstände anprangerte. Offenbach schafft in seinem Stück aber auch einen Gegenpol zur gesellschaftlichen Misere: Er besteht in wahrer, bedingungsloser Liebe, die trotz aller Turbulenzen und Verlockungen die Oberhand behält.

⁶⁷⁴ Hawig, *Die Offenbach-Renaissance*, S. 219.

⁶⁷⁵ Hawig, "Die Operette und ihr Erbe", in: Armin Geraths / Chr. M. Schmidt (Hg.), *Musical*, Laaber 2002, S. 31-72, hier S. 36.

⁶⁷⁶ Figuren aus Offenbachs Oper *La Belle Hélène*.

⁶⁷⁷ Sollertinski, *Von Mozart bis Schostakowitsch*, S. 140.

Die Etablierung dieses Gegenpols verlangte Modifikationen des Périchole-Stoffes, insbesondere die Einführung einer dritten Hauptfigur: Der Straßensänger Piquillo⁶⁷⁸ wird zum Rivalen des Vizekönigs, Don Andrès de Ribeira, über den er am Ende triumphiert. Der Zuschauer hat die Wahl zwischen Amüsement ob der Umkehrung der sozialen Verhältnisse oder Nachdenklichkeit angesichts der Werte, die für die Périchole zählen. Simone Monnier Clay macht es sich zu leicht, wenn sie Piquillos Funktion als „désinvolture des librettistes“ bewertet, „qui ont fait disparaître le Carrosse de Mérimée et l’ont remplacé par un mari.“⁶⁷⁹

Piquillo ist trotz seiner Naivität der Repräsentant der Authentizität von Gefühlen und Einstellungen, die durch keine Maske verfremdet sind und sich auch durch widrige Umstände nicht ändern. Nachdem er wegen beleidigender Äußerungen und Handgreiflichkeiten im Kampf für die Périchole ins Gefängnis geworfen worden ist, seziert er mit überraschender Deutlichkeit die moralischen Zustände im Vizekönigtum:

La voilà donc, la couche de l’honnête homme... de la paille!... Je vais dormir sur la paille, tandis que, si j’avais été une canaille, je dormirais sous le duvet...⁶⁸⁰

Seine Verbitterung singt er sich im anschließenden Lied von der Seele:

On me proposait d’être infâme,
Je fus honnête... et me voilà!
Cela vous met la mort dans l’âme
De voir le monde comme il va...
Ma femme, avec tout ça, ma femme,
Qu’est-c’ qu’ell’ peut fair’ pendant c’ temps-là?
[...]
Pendant que, sur la paille humide,
Je geins et pousse des hélas!
Elle est près du roi, l’infidèle!...
Le roi lui dit ceci, cela,
Et qu’elle est belle, et qu’elle est belle,
Et patati et patata...⁶⁸¹

Piquillos Klage über die Ungerechtigkeit der Welt (seine Ehrlichkeit hat ihn ins Gefängnis gebracht) macht das Publikum auf den Kern des Problems aufmerksam,

⁶⁷⁸ Laurent Fraison weist darauf hin, dass die Wahl des Namens wohl von einer *opéra-comique* mit dem Titel '*Piquillo*' inspiriert ist (Musik: Hippolyte Monpou; Text: Alexandre Dumas und Gérard Nerval), deren Uraufführung am 31.10.1837 stattfand. Vgl. Fraison, "Genèse et analyse", in: *L'Avant-scène Opéra*, S. 80.

⁶⁷⁹ Simone Monnier Clay, *Henri Meilhac–Ludovic Halévy. Des Bouffes-Parisiens à l'Opéra-Comique*, Los Angeles 1987, S. 192; vgl. ebd., S. 194.

⁶⁸⁰ Librettotext, S. 107.

⁶⁸¹ Librettotext, S. 108.

insbesondere die Heuchelei, Doppelbödigkeit und Machtwillkür, die am Hofe des Vizekönigs herrschen – ein Aspekt, der sich, wie noch zu zeigen sein wird, auch in der musikalischen Verarbeitung widerspiegelt.

Eine weitere, wichtige Veränderung in der Librettofassung des Stoffes ist der Verzicht auf die Einheit des Ortes – eine logische Konsequenz der Offenbachschen Intentionen: Eine vielschichtige Gesellschaft lässt sich schwerlich in einem einzigen Salon (wie bei Mérimée und Théaulon / Deforges) porträtieren. Dementsprechend zeichnen die Librettisten drei verschiedene Facetten der peruanischen Kolonialgesellschaft: Der erste Akt zeigt in einem bunten Kaleidoskop das einfache Volk auf der Plaza von Lima, der zweite Akt führt uns in den Palast des Vizekönigs mit all seiner Prachtentfaltung, der dritte Akt konfrontiert den Zuschauer im ersten Bild mit der Kehrseite der Prunkfassade, dem Kerker, in dem ein Mitgefangener Piquillos nur deshalb festgehalten wird, weil niemand mehr weiß, weswegen er überhaupt zur Kerkerhaft verurteilt wurde: Illustration königlicher Machtwillkür. Im zweiten Bild des dritten Aktes schließt sich der Kreis: Wir befinden uns wieder beim einfachen Volk auf Limas Plaza, Perichole und Piquillo kehren zu ihrer wahren Identität als Straßensänger zurück.

Zu Beginn des ersten Aktes tummelt sich auf der Plaza von Lima ein buntes Gemisch von Akrobaten und Straßensängern, Schankwirtinnen und Verwandlungskünstlern. Alle haben die Verpflichtung (!), sich zu amüsieren, wie der Höfling Don Pedro sagt:

C'est aujourd'hui la fête du vice-roi; il faut que la ville de Lima soit gaie. Si la ville de Lima n'est pas gaie, on pensera que la ville de Lima est malgouvernée, et moi, qui la gouverne, la ville de Lima, je perdrai ma place.⁶⁸²

Mitten in diesem Getümmel bewegt sich der Vizekönig. Er ist verkleidet, um sein Incognito zu wahren, aber alle haben ihn erkannt. Sie wagen nicht, ihm diesen Umstand bekanntzugeben, sondern setzen die Maske des loyalen Untertanen auf und stimmen in den allgemeinen Jubel „Vive le roi“ ein. Ironischerweise porträtieren die Straßensänger Périchole und Piquillo den König auf eine Weise, die überhaupt nicht zu dem gestrengen Eroberer und Schürzenjäger passt. Realität und Liedtext widersprechen sich, „Kritik und Rücknahme der Kritik“ lautet hier die Verschleierungstaktik der Parodisten Offenbach und Meilhac / Halévy:

Le conquérant dit à la jeune Indienne
«Tu vois, Fatma, que je suis ton vainqueur

⁶⁸² Librettotext, S. 7.

Mais ma vertu doit respecter la tienne,
 Et ce respect arrête mon ardeur.
 Va dire, enfant, à ta tribu sauvage,
 Que l'étranger qui foule ici son sol,
 A pour devise: *Abstinence et courage!*
 On sait aimer, quand on est Espagnol!»⁶⁸³

Mit wenigen Federstrichen wird hier das Verhalten der Kolonialherren durch die Beschreibung des Gegenteils kritisiert. Die Wirkung des Liedes holt die Perichole in die Wirklichkeit zurück: Ihr Sammelgefäß bleibt leer, und der Vizekönig, Don Andrès de Ribeira, verhält sich nach echter Kolonialherrenart:

Je puis me le dire à moi-même,
 Aussitôt que je suis lâché,
 Ce que j'aime, là, ce que j'aime...
 Mon Dieu! ... ce n'est pas un péché...
 C'est de prendre la taille aux dames,
 Et, fringant comme un diabloteau,
 D'aller chez les petites femmes
 Incognito.⁶⁸⁴

Zeigen die Frauen – wie im Fall der Périchole – eine gewisse Widerspenstigkeit, wird ihnen Alkohol eingeflößt, um sie gefügig zu machen.

Absolutistenwillkür liegt auch der absurden Logik zugrunde, mit der der Vizekönig seine Ansprüche auf die Périchole begründet: Nach den Sitten des Landes und zur Wahrung seines Rufes könne er als Witwer nur eine verheiratete Frau zu seiner Mätresse machen. Den rechtmäßigen Ehemann könne er zwingen, ihm sein Eigentum zur Verfügung zu stellen. So sagt Don Andrès in einem 'A part':

Elle est à lui, de par la loi:
 Par conséquent, elle est à moi.⁶⁸⁵

Die korrupten und eigennützigen Schmeichler, mit denen der Vizekönig sich umgibt, reagieren flink, als es um die Beschaffung eines Ehemanns für die Sängerin geht:

PANATELLAS, à part: Encourageons sa passion, pour sauver ma position.
 DON PEDRO, à part: Ah! puisse cet événement me valoir de l'avancement.⁶⁸⁶

⁶⁸³ Ebd., S. 20.

⁶⁸⁴ Librettotext, S. 13.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 68.

⁶⁸⁶ Ebd.

Die Figur des Vizekönigs mit ihren Allmachtsanwandlungen und ihrer Lüsternheit⁶⁸⁷ entspricht bis hierher den bereits bekannten Vorlagen.

Im dritten Akt (erstes Bild) jedoch zeigt sich Don Andrès buchstäblich in neuer Verkleidung. Im Gewand des Kerkermeisters macht er sich mit lautmalerischem Schlüsselgeklapper und ungeschickten Annäherungsversuchen an die Périhole lächerlich:

DON ANDRÈS

Je suis le joli p'tit géôlier
 A la belle barbe⁶⁸⁸ en broussaille:
 On me dit quelque'fois d'la tailler,
 Mais moi, jamais je ne la taille.
 (En faisant sonner ses clefs)
 Et tin tin tin, et tin tin tin!
 Sonnez, mes clefs, soir et matin!⁶⁸⁹

Piquillo und die Périhole sind sich einig: „Il est gentil, mais il est bête.“⁶⁹⁰ Mit überraschendem Scharfsinn spitzt Piquillo diese Kritik noch zu:

Roi pas plus haut qu'une botte!⁶⁹¹
 Singe! nous nous adorons;
 Marron sculpté! Vil despote!
 Entends-tu? Nous nous aimons.⁶⁹²

Deutlicher kann eine Demaskierung kaum sein. Don Andrès rächt sich an der Périhole und Piquillo, indem er sie aneinanderkettet, und verlässt das Gefängnis. Am Hof macht man sich schon über ihn lustig: „Le règne de la favorite / n'aura pas duré plus d'un jour.“⁶⁹³

Nachdem es dem Straßensängerpaar gelungen ist, aus dem Gefängnis zu fliehen, findet in Don Andrès eine 'prise de conscience' statt, die einen Prozess einleitet, der in den literarischen Vorlagen als Läuterung und Umkehr dargestellt wird. Mit drastischen Worten beschreibt er seine Situation; dabei spricht er von sich in der dritten Person, eine

⁶⁸⁷ Don Pedro, sein enger Vertrauter, berichtet, dass der Vizekönig ein Haus an der Plaza habe, in dem er die Nacht mit seinen 'Eroberungen' verbringe: „je pense que ce soir, après le feu d'artifice, il ne serait pas fâché d'y conduire quelque sémillante manola...“ (Librettotext, S. 10).

⁶⁸⁸ Möglicherweise schwingt hier ein Hinweis auf seine Virilität mit, obwohl er gerade hier als Trottel auftritt: Schein und Sein klaffen auseinander.

⁶⁸⁹ Librettotext, S. 117.

⁶⁹⁰ Ebd., S.119.

⁶⁹¹ Der Vergleich mit einer 'botte' ist besonders erheiternd und entlarvend, wenn man weiß, dass 'Botte' einer der Spitznamen Napoleons III. war.

⁶⁹² Librettotext, S. 122.

⁶⁹³ Ebd., S. 134.

Form der Dissoziation zwischen königlichem Machtgehabe und aufrichtigen Empfindungen:

[...] deux misérables auront osé poser la main sur ma personne sacrée; ils l'auront ficelée comme un saucisson, ma personne sacrée! puis ils se seront sauvés, en se moquant de moi...⁶⁹⁴

Trotz dieser Beleidigungen gibt der Vizekönig seinen Empfindungen nach und verzeiht dem Straßensängerpaar. Zum Dank singen sie ihm *La Clémence d'Auguste*.⁶⁹⁵

LA PÉRICHOLE Écoutez, peup'd'Amérique,
De l'Espagne et du Pérou,
Ecoutez... ça n'coût' qu'un sou!...
L'histoire très véridique
De deux amants malheureux,
Qui finir'nt par être heureux.

PIQUILLO Le vice-roi en colère
Les fit, pour certain' raison,
Mettre tous deux en prison;
Heureus'ment, ils s'évadèrent,
Grâce à un vieux prisonnier,
Qui du basson savait jouer.

LA PÉRICHOLE On les traque, on les repince,
On va les percer de coups...
Mais ils tombent aux genoux,
Aux genoux de leur bon prince,
Qui les accable tous deux
Sous un pardon généreux!⁶⁹⁶

Das für eine Komödie unabdingbare gute Ende ist also erreicht, religiös verbrämte Himmelreich-Romantik (siehe Théaulon / Deforges) sucht man freilich vergeblich. Die Zukunft der Périchole und ihres Piquillo liegt auf der Straße.

Périchole, die Hauptfigur, zeigt sich – im Einklang mit der Périchole-Erzählung und den literarischen Vorlagen – als kecke, gewitzte Sängerin, die den sie umgebenden Männern überlegen ist. Im Gegensatz zur Tradition befindet sich die Périchole bei Meilhac und Halévy in einer anderen Situation: Bei ihnen ist sie keine faszinierende Sängerin, die die anerkannte Mätresse des Vizekönigs i s t , sondern eine erotisch anziehende Frau, die

⁶⁹⁴ Ebd., S. 135.

⁶⁹⁵ Bewusst eingesetzte falsche Aussprache für 'Auguste' mit komischer Wirkung. Die Anklänge an Corneille sind sicher beabsichtigt: In dessen Drama *Cinna ou La Clémence d'Auguste* (1642) geht es ebenfalls um einen Herrscher, der Gnade walten lässt.

⁶⁹⁶ Librettotext, S. 139-140.

zur Favoritin des Vizekönigs werden soll; der Entscheidungsprozess bereitet ihr große Qualen, denn sie ist Piquillo in aufrichtiger Zuneigung verbunden.

Mit der Einführung der Figur des Piquillo ändert sich also der Schwerpunkt des Dramas: Péricholes Konflikt ist nicht mehr die Entscheidung zwischen privilegierter Stellung im Luxus einerseits und niedrigem sozialen Niveau andererseits, sondern die zwischen echter Liebe und einem Mätressendasein. Sie trifft die Entscheidung anfangs mit der ihr eigenen praktischen Intelligenz: Ihr Hunger, der sie nicht mehr schlafen lässt, gibt den Ausschlag. Auch ein Sack voller Piaster für Piquillo (S. 47) wird zum überzeugenden Argument.⁶⁹⁷ Dies teilt sie Piquillo in einem Brief mit, genauer: in der „Briefarie“⁶⁹⁸, die einen der emotionalen Höhepunkte des Stücks darstellt:

O mon cher amant, je te jure
 Que je t'aime de tout mon cœur;
 Mais, vrai, la misère est trop dure,
 Et nous avons trop de malheur!
 Tu dois le comprendre toi-même
 [...]
 qu'il vaut mieux nous séparer!
 Crois-tu qu'on puisse être bien tendre,
 Alors qu'on manque de pain?⁶⁹⁹

Schon am nächsten Tag bereut die Périchole ihre Entscheidung; sie hat Mitleid mit Piquillo, der ihretwegen im Gefängnis sitzt. Die Versöhnung mit ihm wird möglich, weil sie den Nachstellungen des Vizekönigs widerstanden hat:

LA PÉRICHOLE [à Piquillo]: C'est que, moi, je lui ai tout refusé...Tu ne comprends pas?⁷⁰⁰

Diese und weitere Momente von emotionaler Intensität erfahren eine Verstärkung und Hervorhebung durch die musikalische Gestaltung des Werkes (s. u.).

Insgesamt lässt sich zu *La Périchole* sagen, dass es Offenbach und seinen Librettisten gelungen ist, mit neuer Akzentsetzung und Einführung einer dritten Hauptperson eine

⁶⁹⁷ So überzeugend diese Geste durch die Situation der Périchole motiviert sein mag, sie entbehrt gleichwohl nicht der Anspielung auf den Primat des Geldes in der zeitgenössischen Pariser Gesellschaft.

⁶⁹⁸ Die Sekundärliteratur weist zu Recht auf die Verwandtschaft dieses Arientextes mit einer Passage aus Abbé Prévosts Roman *Manon Lescaut* (1731) hin. Dort steht Manon vor dem Dilemma, zwischen einem materiell sorglosen Leben mit einem ungeliebten Mann und der großen Liebe wählen zu müssen. Meilhac und Halévy haben die Textvorlage adaptiert und versifiziert.

⁶⁹⁹ Librettotext, S. 46.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 116. Tamina Groepper, in: *Aspekte der Offenbachiade. Untersuchungen zu den Libretti der großen Operetten Offenbachs*, Frankfurt 1990, S. 115, weist darauf hin, dass „ihre [i.e. Péricholes] letzte Absage an den Herrscher zugleich eine Absage an die korrupte Gesellschaftsschicht im zweiten Empire [bedeutet], die im Favoritenwesen ein Mittel des sozialen Aufstiegs erblickte.“

bewusst sozialkritische Note einzubringen; gleichzeitig ermöglichte die Integration eines Rivalen des Vizekönigs in den Stoff eine Stärkung der emotionalen Komponente. Gattungsgeschichtlich bedeutete dies eine Weiterentwicklung:

[*La Périchole* ist] ein erster offenkundiger Versuch Offenbachs, innerhalb der opéra-bouffe neue Akzente zu setzen. Das buffoneske Element wird relativiert durch sehr realistische soziale Momente mit abgebrühten Schankwirtinnen und einer hungernden Straßensängerin im Schatten der Prostitution. Die Handlung ist warmherziger gestaltet, weil am Ende die echte Liebe siegt.⁷⁰¹

3.5 Exotismus im Librettotext

Während im 19. Jahrhundert in Spanien, Österreich und den anderen Ländern Südosteuropas Italien im Zentrum des literarischen Interesses steht, „badet die Operette [in Frankreich] regelrecht im Hispanismus.“⁷⁰² Nach den *Excentricités musicales* eines Hervé findet Offenbach in *La Périchole* und in *Les Bavards* (s. u.) wieder zu einer diskreteren *couleur locale* zurück, die den Hintergrund abgibt für einen hispanisch angehauchten Plot, eine Espagnolade, um mit *Pourvoyeur* zu sprechen.

Zwar waren die spezifischen Verhältnisse in den ehemals spanischen Kolonien in Frankreich kaum bekannt, aber die Figur der *Périchole* und ihre Geschichte, die aus den verschiedensten Quellen in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangt war, bildete einen dichten 'Humus', aus dem die Librettisten schöpfen konnten, so dass man dieses Stück aus hispanistischer Sicht als besonders authentisch ansehen kann. Aufgrund des Bekanntheitsgrades der Vorgeschichte genügten dem Zuschauer einige wenige Andeutungen mit lokaler Einfärbung, um sich nach Peru versetzt zu fühlen.

Bei der Beschreibung des bunten, extrovertierten Treibens auf der Plaza reichte die Erwähnung des peruanischen Nationalgetränks „Chicha“ (S. 13), um *couleur locale* zu erzeugen. Weitere Getränke, mit denen u.a. das Hochzeitspaar gefügig gemacht wird, sind Malaga, Madeira, Alicante, Xérès und Porto: Die Höflinge bevorzugen beste spanische Produkte. Die Braut trägt – der spanisch-andalusischen Sitte gemäß – einen Orangenblütenkranz. Die Instrumente der Straßensänger sind „des guitares en sautoir“ (S. 18), das Eintreffen des Vizekönigs wird mit Tamburinspiel angekündigt (S. 10-11). Die Librettisten skizzieren die für Peru konstitutive Geschichte der Eroberung mit einigen wenigen Schlüsselwörtern wie „conquéran“, „jeune Indienne“, „vainqueur“,

⁷⁰¹ Hawig, *Die Offenbach-Renaissance*, S. 220.

⁷⁰² *Pourvoyeur, Essays zur Rehabilitierung eines Komponisten*, S. 312.

„tribu sauvage“ (S. 20). Damit sind die Machtverhältnisse geklärt und das kulturelle Niveau der Indios angedeutet.⁷⁰³ Auch der Refrain „Il grandira, car il est Espagnol“ und die Liedzeile „On sait aimer quand on est Espagnol“⁷⁰⁴ geben das Überlegenheitsbewusstsein der Kolonialisatoren und den spanischen Nationalstolz wieder.

Auch jenseits der Eigennamen der handelnden Personen, die allesamt spanisch klingen, sind die Gespräche mit spanisch-südamerikanischen Namen wie 'Velazquez', 'Perez', 'la duchesse d'Acapulco' gewürzt; Piquillo wird zum „marquis de Mançanarez, comte de Tabago“ ernannt. Die mit dieser Ernennung verbundenen Pflichten und Gepflogenheiten verunsichern ihn. Als die Höflinge ihn beim Vorstellungszereemoniell im zweiten Akt umringen, ist er ganz verwirrt:

Qu'est-ce qu'ils vont me faire? S'ils n'étaient que quatre, je croirais qu'ils veulent jouer aux... mais ils sont plus de quatre...⁷⁰⁵

Die dünn aufgetragene spanisch-peruanische Patina des Librettos, die mit dem Herzstück der Komödie wenig zu tun hat, konnte deshalb die Illusion einer hispanistischen Umgebung erzeugen, weil sie durch eine entsprechende musikalische Untermalung gestützt wird. David Rissin nennt diese Untermalung „hispanisme de pacotille,“⁷⁰⁶ ein Begriff, der im Folgenden zu erläutern sein wird.

⁷⁰³ Man vergleiche dagegen die recht konkreten Angaben aus dem Alltag der Kolonialzeit bei Théaulon / Deforges, die z.B. die Zwangsarbeit der Indios in den Silberminen erwähnen (s. o.).

⁷⁰⁴ Librettotext, S. 20. Hinter der Ironie verbirgt sich eine Anspielung auf die Kaiserin Eugénie.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 82. Man erkennt hier die diskrete Andeutung eines spanischen Gesellschaftsspiels, „el manteado“. In der Definition des Wörterbuchs von Manuel Nuñez de Taboada, *Diccionario francés-español / español-francés*, Paris 1859, heißt es: el manteado: „acción de mantear à alguno, echándole por alto (sic).“ Vier Personen fassen die vier Zipfel einer Decke und werfen die auf ihr sitzende Person in die Luft. Trotz des im Text gebrauchten Plurals (aux) ist diese Assoziation beim Zuhörer sicherlich vorhanden, da sie akustisch identisch ist mit «jouer au». Dass es sich hier um einen traditionsreichen Schabernack handelt, zeigt auch die Tatsache, dass Cervantes diesen Brauch erwähnt (*Don Quijote de la Mancha*, primera parte, cap. XVII). In der französischen Übersetzung *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche*, übers. u. hg. v. Louis Viardot, Paris 1836, S. 222, ist diese Szene in einer ganzseitigen Abbildung eines Kupferstichs illustriert: Don Quijote flieht aus der Schankwirtschaft, in der er übernachtet und gezecht hatte, als der Wirt ihm dafür die Rechnung präsentiert, die er nicht bezahlen kann. Die anwesenden Gäste zerren Sancho Panzo von seinem Esel, so dass er seinem Herrn nicht folgen kann und schreiten zur Tat. Bei Cervantes heißt es:

„[...]los cuales, casi como instigados y movidos de un mismo espíritu, se llegaron á (sic) Sancho, y apeándole del asno, uno de ellos entró por la manta de la cama del huésped, y echándole en ella, alzaron los ojos y vieron que el techo era algo más bajo de lo que habían menester para su obra, y determinaron salirse al corral que tenía por límite el cielo; y allí, puesto Sancho en mitad de la manta, comenzaron á levantarlo en alto [...].Las voces que el mísero manteado daba fueron tantas, que llegaron á los oídos de su amo [...]volviendo las riendas [...] llegó á la venta, [...] vió el mal juego que se le hacía á su escudero [...]. Vió bajar y subir por el aire con tanta gracia y presteza, que si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera.“ In: *Biblioteca Perla*, Madrid 1904, S. 104.

⁷⁰⁶ David Rissin, *Offenbach ou le rire en musique*, Paris 1980, S. 249.

3.6 Anmerkungen zur Musik Offenbachs

Musikologen und Literaturwissenschaftler der letzten Jahrzehnte haben sich vermehrt der Offenbachschen Musik angenommen. Zahlreiche Studien haben zu einer Revision der Bewertung dieser gelegentlich für trivial gehaltenen Musik geführt und damit eine Rehabilitierung des Komponisten initiiert. Dabei besteht Einmütigkeit darüber, dass Offenbachs Kunst nicht in der Erfindung und Entwicklung neuer Klangwelten besteht, sondern in der kunstvollen Reinterpretation von Altbekanntem, von schlichten musikalischen Formen wie Rondeau, Romanze, Ballade, Couplet etc. Von Unbekümmertheit zeugt der Umgang des Komponisten mit Tonarten und Intervallen, die er jeweils funktional und in Korrespondenz mit dem zu vertonenden Inhalt einsetzt. Dabei achtete er stets auf eine – gemäß der französischen Operntadition – saubere syllabische Deklamation zur besseren Verständlichkeit des Textes achtend. Modeerscheinungen seiner Zeit wie folkloristisch angehauchte Tänze (Bolero, Fandango, Tyrolienne, Ländler etc) verarbeitete Offenbach auf seine Weise, sei es zur Stützung erotischer Andeutungen, als Mittel der parodistischen Übertreibung oder auch als bloße Konzession an den Publikumsgeschmack.

Nichts an der Offenbachschen Musik war den Ohren des zeitgenössischen Publikums wirklich unbekannt oder ungewohnt, alle kompositorischen Prinzipien waren durchschaubar: Reihung und Repetition musikalischer Elemente, Vergrößerung und Verkleinerung von Themenköpfen, 'plappernde' Achtelketten – dies alles, neu kombiniert und im Einklang mit dem herrschenden Geschmack aufbereitet, führte zu einem unnachahmlichen Musikstil voller Leichtigkeit und Grazie, der nur dann als oberflächlich eingestuft werden kann, wenn man die musikalischen Zitate und damit die parodistischen Absichten nicht erkennt.

Folgende Expertenstimmen geben einen Einblick in die reiche Palette der Offenbachschen Musik:

Friedrich Nietzsche notierte:

Offenbach: Französische Musik mit einem Voltaire'schen Geist, frei, übermüthig, mit einem kleinen sardonischen Grinsen, aber hell, geistreich bis zur Banalität [...] ohne die *mignardise* krankhafter und blond-wienerischer Sinnlichkeit.⁷⁰⁷

⁷⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, hg. v. Giorgi Colli und Mazzino Montinari, München 1980, 15 Bde., Bd. 12, S. 344.

Karl Kraus empfand „in jedem Klang das berückend bitter-süße Doppelwesen“⁷⁰⁸ und pries [...] „die unnachahmliche Doppelzüngigkeit dieser Musik, alles zugleich mit dem positiven und dem negativen Vorzeichen zu sagen, das Idyll an die Parodie, den Spott an die Lyrik zu verraten [...].“⁷⁰⁹

Gottfried R. Marschall konstatierte:

[...] die willkürliche oder willkürlich anmutende Kombination verschiedener Schemata, die aufgesetzten Marsch-, Walzer- und Cancanrhythmen, die Übertreibung bestimmter Züge der wohlbekannten Musiksprache lassen die Parodie entstehen oder die Eigendynamik der musikalischen Strukturen [...] zum Selbstzweck werden.⁷¹⁰

Tamina Groepper lobte „Offenbachs geniale Mischung von Rausch, Satire und Lyrik, die sich gegenseitig durchdringen und verwandeln und das Werk zu einem schillernden, niemals eindeutigen Ganzen machen.“⁷¹¹

Robert Pourvoyeurs Urteil insistiert auf Offenbachs facettenreicher Persönlichkeit :

Offenbach fut essentiellement un homme à deux visages: d’une part le gamin, le primesautier, le potache impertinent, ne résistant jamais au plaisir de faire rire, par un bon mot ou par une farce, de l’autre, le poète sensible et romantique, l’admirateur de Mozart ou de Weber. Il n’est pas l’un ou l’autre, il est vraiment et sincèrement les deux à la fois.⁷¹²

Reynaldo Hahn äußerte bewundernd: „[...] sous sa gaieté brille toujours une étincelle divine.“⁷¹³

David Rissin schließlich stellt fest:

Offenbach [veut] peindre l’aspect risible, absurde, d’un conflit qui oppose désir individuelle et contraintes sociales.⁷¹⁴

Entsprechend der Vorliebe des zeitgenössischen Publikums und der ungebrochenen Faszination, die von allem Hispanischen ausging, nimmt Offenbach den Périchole-Stoff auf, jedoch bringt dieser „nach Peru verpflanzte Hispanismus“⁷¹⁵ keine authentische

⁷⁰⁸ Karl Kraus, "Notizen. *Die Briganten*", in: *Die Fackel*, No. 800-805 (1929), S. 60-64, hier S. 62.

⁷⁰⁹ Kraus in: "Offenbach-Renaissance", in: *Die Fackel*, No. 757-758 (1927), S. 38-48, hier S. 47.

⁷¹⁰ Gottfried R. Marschall, "Offenbach – Schöpfer oder Opfer eines Geschmacks?", in: *Offenbach – Komponist und Weltbürger*, S. 87-101, S. 100.

⁷¹¹ Groepper, *Aspekte der Offenbachiade*, S. 170.

⁷¹² Pourvoyeur, *Offenbach*, Paris 1994, S. 12.

⁷¹³ Reynaldo Hahn, "Notes sur Offenbach", in: *Musica*, Mai 1908, S. 71, zit. in: Pourvoyeur, *Offenbach*, S. 13.

⁷¹⁴ Rissin, *Le rire en musique*, S. 286.

⁷¹⁵ Hawig, *Facetten*, S. 166.

spanische Musik hervor, sondern „eine spanische Einfärbung des typisch pariserischen Idioms Offenbachs.“⁷¹⁶

Die folgenden Ausführungen legen den Schwerpunkt auf das hispanisierende Flair der Musik und beziehen eigene Höreindrücke ein.⁷¹⁷ Schon die Ouvertüre (eigentlich eher ein Vorspiel, das in den ersten Akt übergeht) empfängt den Zuhörer mit spanisch angehauchten Klängen, die u. a. zwei prominente Gesangsstücke des ersten Aktes anklingen lassen: „Il grandira...“ und die „Briefarie“. Beckenschläge und betonte Vorschläge tragen zur Schaffung einer hispanistischen Atmosphäre bei. Bei den Couplets, die die drei Cousinen vor ihrer Schenke singen⁷¹⁸, verwendet Offenbach einen „hispanisme de second main“⁷¹⁹, keine authentische Folklore, sondern ein kleines, mit leichter Hand hinzugefügtes Detail: Er benutzt einen Dreiertakt, der die zweite, eigentlich unbetonte Zählzeit durch Vorschläge hervorhebt, was der Musik einen fremdartig-exotischen Charakter verleiht. Die Aufforderung der Schankwirtinnen zum Trinken nutzt Offenbach zu schelmischen Lautmalereien, die der Chor als Repräsentant des Volkes mehrfach vorträgt:

Il n'est pas de cabaret où
L'on fasse plus gaîment g l o u g l o u
Qu'au cabaret des *Trois Cousines*.⁷²⁰

Don Andrès' aufgeblasene Selbstgefälligkeit, ein zentrales Thema des Stückes, wird musikalisch umgesetzt durch ein rhythmisches Zerhacken der Silben In-co gni-to, aber die Eindeutigkeit dieses Duktus wird durch den Chor unterminiert: „en même temps [...] le chœur contrarie l'effet, susurrant en valeurs longues ‚Respectons son incognito‘.“⁷²¹

Die beiden Hauptfiguren Périchole und Piquillo halten Einzug zur Musik einer „marche indienne“, die deswegen exotisch wirkt, weil sie durch einen 5/4-Takt eingeleitet wird; die darauf folgende Passage evoziert hispanisierende Couleur durch die Pizzicati in den Streichern zur Nachahmung der für Spanien so unentbehrlichen Gitarre, die beide Figuren am Band um den Hals tragen („en sautoir“).

⁷¹⁶ Ebenda.

⁷¹⁷ Diskographischer Hinweis: *La Périchole*, Doppel-LP (Pathé-Marconi 29077863/PM 375), Leitung: Igor Markevitch, Titelrolle: Suzanne Lafaye.

⁷¹⁸ Librettotext, S. 4-5.

⁷¹⁹ Rissin, *Le rire en musique*, S. 249.

⁷²⁰ Librettotext, S. 4 (Hervorhebung d. V.).

⁷²¹ Rissin, *Le rire en musique*, S. 251.

Das berühmte Lied der Straßensänger, *L'Espagnol et la jeune Indienne*, das mit der bekannten Zeile „Il grandira, car il est Espagnol“⁷²² endet, beginnt zunächst wie ein Fandango oder Bolero im Dreiertakt, endet aber in einem Viervierteltakt, wodurch ein buntes Gemisch entsteht, eben jener „hispanisme de pacotille“, von dem Rissin spricht. Die Schlüsselzeilen „On sait aimer quand on est Espagnol“ und „Il grandira, car il est Espagnol“ sind so in einem marschmäßigen Metrum vertont, wobei die sinntragenden Silben durch Punktierungen hervorgehoben werden, was der Musik – im Einklang mit der Textabsicht – den Charakter eines Triumphmarsches verleiht. Zwischenspiel und Nachspiel haben im Gegensatz dazu wieder den Bolerorhythmus, dessen spanisches Flair ebenfalls zum Text passt.

Das zweite Lied, das die beiden Straßensänger dem Publikum vortragen, ist eine berühmt gewordene Seguidille, *Le Muletier et la jeune Personne*⁷²³, eine Brautwerbung, die eine lustige Imitation eines Eselsgalopps enthält. Der Titel trägt den Zusatz „pour la soirée“, was Pourvoyeur als humoristisch gemeinte Information betrachtet. Er kommentiert die Seguidille mit den Worten:

[Sie] scheint mir vor allem französisch zu sein, in Text und Musik lebendig, sehr fröhlich, ganz im Gegensatz zu der tragischen Situation der beiden armen Sänger.⁷²⁴

Der emotionale Höhepunkt des ersten Aktes, die „Briefarie“, überrascht in der Vertonung mit einer großen Schlichtheit; David Rissin beschreibt das Stück als eine Musik, „dont la simplicité ne l'empêche pas de décrire toute l'ambivalence de la situation“, und ergänzt wenig später:

Il ne reste qu'une ligne droite et cursive, appuyée sur un rythme régulier et sur des harmonies simples, comme il convient à un discours absolument sincère et sans phrases [...]. Ici plus d'appoggiatures et de broderies sensuelles...⁷²⁵

Im Moment, da es um authentische Gefühle geht, bleibt die Musik frei von hispanistischen Kapriolen. Ansonsten gilt, was Hawig konstatiert: „[...] die Beschwörung des Iberischen tritt i.a. in den Augenblicken dionysischer Lebenslust auf.“⁷²⁶ Eine solch überbordende Lebensfreude findet sich im Finale des ersten Aktes:

⁷²² Librettotext, S. 20.

⁷²³ Es handelt sich um die No. 5 des bei Joubert, in Paris (o. J.) erschienenen Klavierauszuges. In der hier benutzten Ausgabe der Librairie Théâtrale ist die Nummer nicht enthalten.

⁷²⁴ In Hawig, *Essays*, S. 157.

⁷²⁵ Rissin, *Le rire en musique*, S. 259.

⁷²⁶ Hawig, *Facetten*, S. 166.

[...] toute la gaîté éclate [...]. La richesse de l'invention mélodique va faire de ce finale l'un des plus réussis d'Offenbach.⁷²⁷

Rissin, von dem dieses Urteil stammt, analysiert im Folgenden die diversifizierte Kompositionstechnik Offenbachs und weist z. B. auf die unterschiedliche musikalische Ausmalung der drei Trunkenheitsstadien in der Hochzeitszeremonie hin („les notaires: fort gais“; „La Périchole: grise“; „Piquillo: saoul“).⁷²⁸

Auch der entscheidende Moment des Ja-Wortes erfährt eine überraschende, typisch Offenbachsche Vertonung:

Une trouvaille, encore, pour le ‚oui‘ des mariés qui, au lieu d'être articulé posément et solennellement, est répété d'une façon cocasse, accompagné d'appoggiatures des bois...⁷²⁹

In diesem Finale taucht das Motiv des „Il grandira...“ in hohem Tempo wieder auf, mit vollem Blecheinsatz und Schlagwerk: „un déchaînement offenbachien [...] dans l'ivresse générale.“⁷³⁰

Offenbach füllt seinen Orchesterklang mit Kastagnetten und Tamburins auf und mischt Boleros, Fandangos und Seguidillas unter Walzer, Cancans und Märsche.⁷³¹ Die Seguidilla setzt er ein, „um dem Hofmummenschanz der vizeköniglichen Liebesbräuche einen höhnischen Resonanzboden zu bereiten.“⁷³²

Das Finale des zweiten Aktes enthält die kunstvolle Umsetzung einer grotesk-komischen Szene: Piquillo hat seine Ehefrau aus Zorn über ihre vermeintliche Untreue auf die Stufen vor Don Andrès' Thron geworfen. Die Höflinge erhalten den Befehl, Piquillo zur Strafe ins Gefängnis zu werfen:

DON ANDRÈS Conduisez-le, bons courtisans,
 Et que cet exemple serve,
 Dans le cachot qu'on réserve
 Aux maris ré..
 Aux maris cal...
 Aux maris ci...
 Aux maris trants,
 Aux maris récalcitrants!

⁷²⁷ Rissin, *Le rire en musique*, S. 261.

⁷²⁸ Ebd., S. 262.

⁷²⁹ Ebd., S. 264.

⁷³⁰ Ebd., S. 264-265.

⁷³¹ Vgl. Volker Klotz, "Offenbach: La Périchole", in: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 4, S. 544-548, hier S. 547. Siehe auch Piquillo, Librettotext; S. 80: „Que de cancans...“

⁷³² Klotz, in: "Offenbach: La Périchole", S. 547.

Die silbenweise Zerlegung des Schlüsselwortes „récalcitrant“, ein lustiges Wort- und Silbenspiel, wird musikalisch nachgeahmt: Innerhalb eines schwungvollen Walzers „[wird] die Melodie zerstückelt wie in einer Häckselmaschine. Denn sie gilt jenen Ehemännern, «die da-ge-gen sind», daß ihre Frauen dafür sind, das vizekönigliche Bett zu teilen. Das inkriminierte Attribut «ré-cal-ci-trants» kommt Silbe für Silbe unters Messer des Rhythmus.“⁷³³ So hebt Offenbachs Vertonung auch in dieser Szene den absolutistischen Machtanspruch des Herrschers hervor, parodiert ihn aber gleichzeitig durch die stotternde Musik.

Im dritten Akt wird Piquillo von den Höflingen Don Pedro und Panatellas ins Gefängnis gebracht. Der groteske Kontrast zwischen der Gefängnisrealität, in der sich der 'Übeltäter' befindet, und den Glückwünschen, die Piquillo für sein Verhalten erhält, ist Quelle der Komik und gleichzeitig der Kritik an der Absolutistenwillkür von Don Andrès. Außerdem entlarvt sie das Duckmäusertum und die Untertanenmentalität der Höflinge. Zu den Klängen eines Boleros (!) beeilen sich Panatellas und Don Pedro zu versichern: „[...] nous ne vous quitterons pas sans vous avoir dit ce que nous pensons de votre admirable conduite...“:

DON PEDRO

Les maris courbaient la tête,
C'était l'usage à Lima;
Vous seul avez, âme honnête,
Osé crier: «Halte-là!...»

LES DEUX

[...] Recevez donc, Excellence,
L'assurance
De notre admiration.

PANATELLAS

Je vous croyais l'âme vile,
Je me trompais lourdement.
Vous n'êtes qu'un imbécile,
Je vous en fais compliment.⁷³⁴

Piquillo, der einfältige Narr, hat mehr Rückgrat bewiesen als die Höflinge, die nur hinter dem Rücken des Herrschers die Wahrheit zu sagen wagen. Möglicherweise soll der schwungvolle Rhythmus des Dreiertaktes im Bolerostil Piquillos Integrität 'hispanistisch' hervorheben.

⁷³³ Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München / Zürich 1991, S. 545.

⁷³⁴ Librettotext, S. 106.

Bei ihrem Besuch im Gefängnis macht die Périhole Piquillo ein Liebesgeständnis, das inhaltlich von der Tradition solcher Geständnisse völlig abweicht. Sie bekennt, ihn trotz seiner Fehler, die sie im Detail und ohne ironische Untertöne aufzählt, zu lieben. Gerade dadurch unterstreicht sie die Echtheit ihrer Gefühle:

Tu n'es pas beau, tu n'es pas riche,
 Tu manques tout à fait d'esprit;
 Tes gestes sont ceux d'un godiche,
 D'un saltimbanque dont on rit.
 [...]
 Tu n'as presque rien, et pourtant...

Wie schon bei der Briefarie wird dieser emotionale Höhepunkt durch eine sanfte, einfache und zärtliche Musik im Rhythmus eines langsamen Walzers begleitet; ein rhythmisch pointierter, spanisch angehauchter Tanz wäre dem Text nicht angemessen gewesen. Das lautmalerische Schlüsselgerassel des als Gefängniswärter verkleideten Vizekönigs unterbricht die Idylle. Im Orchester wird es durch Triangelschläge nachgeahmt, was laut Rissin eine «gaîté charmante» und «anodine» auslöst.⁷³⁵

Der Schluss des dritten Aktes, der konventionell mit allen Figuren und dem Chor herbeigeführt wird, nimmt noch einmal alle relevanten melodischen Themen des Stückes auf („Il grandira“; „Les maris récalcitrants“, den alkoholseligen Walzer der drei Cousinen). Allerdings enthält diese Szene bei all ihrer entfesselten Heiterkeit einen Wermutstropfen: Herrscherwillkür flammt ein letztes Mal auf, als der alte Marquis de Santarém erneut und ohne ersichtlichen Grund eingekerkert wird.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in *La Périhole* die Vertonung des Librettotextes stets der Verdeutlichung der Textabsichten dient, wobei Offenbach recht häufig auf hispanistische *couleur locale* setzt. Dies bestätigt Pourvoyeur, der den Exotismus bei Offenbach mit folgenden Worten kommentiert:

Décidément, il n'y a pas de recherche systématique de l'exotisme chez Offenbach – et il n'y en a pas besoin. Pour lui, outre une tendresse spéciale pour l'hispanité, l'exotisme se justifie surtout soit pour ajouter un élément supplémentaire de bouffonnerie, soit pour camoufler la satire de son époque.⁷³⁶

Im Jahr der Uraufführung der Erstfassung von *La Périhole* (1868) war die Aufnahme beim Publikum eher verhalten. Kaum 70 Wiederholungen erlebte das Stück, bevor es vom Spielplan genommen wurde. Erst mit der zweiten, dreiaktigen Fassung aus dem

⁷³⁵ Rissin, *Le rire en musique*, S. 277.

⁷³⁶ Pourvoyeur, "De l'exotisme chez Offenbach", in: *L'Avant-scène Opéra*, 66 (1984), S. 91-94, hier S. 94.

Jahr 1874 (die hier als Grundlage der Analyse diene), setzte es sich auf den Bühnen der Welt nach und nach durch. Groepper erklärt sich die Reaktion des Publikums von 1868 so:

Die Kombination von Liebe, Treue und Not war nicht operettengemäß und vermochte das Publikum auf die Dauer nicht zu fesseln [...].⁷³⁷

Ihres Erachtens fehlten Esprit und Frivolität und der übliche Operettenunsinn, der Personen und Situationen durcheinanderwirbelt, um die „Favoritin“ zu einer ihrem Status gemäßen populären Gestalt zu machen. Zudem habe die Szene mit der Périchole als betrunkenen Braut das Publikum schockiert.⁷³⁸

Dieser letzte Gedanke ist Sarcey entlehnt, einem prominenten Kritiker des 19. Jahrhunderts, der trotz seiner Abneigung gegen das Stück nicht übersehen konnte, dass mit ihm, vor allem mit der zweiten Fassung, ein Meilenstein der Operettengeschichte gesetzt worden war. Nie zuvor war im unterhaltenden Musiktheater Frankreichs hispanistisches Kulturgut in dichter Form transportiert worden.

Durch die vermutlich große Bekanntheit der Périchole-Geschichte⁷³⁹ genügten wenige Andeutungen, um den Eindruck realistisch-authentischer Hispanizität zu vermitteln.

4. Von La Périchole zu Les Brigands (1869)⁷⁴⁰

Wie sehr einerseits Gesellschaftssatire in der Offenbachiade und politische Realität des Zweiten Kaiserreichs ineinandergreifen, wie sehr dieser Verknüpfung andererseits durch Verortung in Spanien und spanisch klingende Musik ihre Direktheit genommen wird, lässt sich – von *La Périchole* ausgehend – mit einem Blick auf *Les Brigands* untermauern.

Diese letzte große *opéra-bouffe* aus der Zeit vor Ausbruch des deutsch-französischen Kriegs widmet sich – nicht ohne Gedanken an Skandale und Eklats der französischen Politik – dem Thema einer umtriebigen Banditentruppe in einsamer Bergwelt, allerdings

⁷³⁷ Groepper, *Aspekte der Offenbachiade*, S. 116.

⁷³⁸ Vgl. Groepper, ebd.

⁷³⁹ Kaum eine peruanische Frauengestalt – abgesehen von Rosa von Lima, der einzigen kanonisierten Heiligen Perus – hatte einen solchen Bekanntheitsgrad.

⁷⁴⁰ In: *Théâtre de Meilhac et Halévy*, hg. v. Calman Levy, Paris 1900-1901, 8 Bde., Bd. 7, S. 145-267. Die Orthographie und Interpunktion des Originals wurden beibehalten.

nicht im Stil der Räuberromantik, auf die freilich ironisch Bezug genommen wird, sondern, wie in einer Offenbachiade üblich, mit gesellschaftskritischen Bezügen.

„Il grandira, car il est Espagnol“ singt die Mestizin Périchole im fernen Peru, fern der Realität der spanischstämmigen französischen Kaiserin Eugénie, von der man wusste, dass sie alles Spanische mit besonderer Gunst bedachte und in ihrer höfischen Entourage ein entsprechendes „Favoritensystem“ aufgebaut hatte. Wenn man als politisch bewusster Zeitgenosse diese Parallele ziehen konnte, erhielt die Liedzeile eine mehrschichtige Bedeutung.

Auch in *Les Brigands* wird aus dem 'Amalgam' von Text und Musik „ein unendlich weites Beziehungs- und Anspielungsfeld“⁷⁴¹ aufgebaut. Der Name des Banditenführers ist Programm: Falsacappa. Viermal schlüpfen die Banditen in andere Gewänder, um dem Herzog von Mantua die drei Millionen Goldstücke abzunehmen, die dieser dem Fürsten von Granada schuldet. Falsacappa will die spanische Delegation abfangen, um anschließend das Geld in Mantua zu erpressen. Zu den spanischen Reisenden gehört auch die Tochter des Fürsten von Granada, die künftige Ehefrau des Herzogs von Mantua.⁷⁴² Der Treffpunkt der Delegationen liegt an einer spanisch-italienischen (Phantasie)-Grenze, „aux frontières naturelles“.⁷⁴³ Das ironische Moment dieser Ortsangabe versteht man erst, wenn man an Frankreich als das dazwischen liegende Anspielungsfeld⁷⁴⁴ denkt. Das entsprechende Beziehungs- und Assoziationsgeflecht entfaltet beim Zuschauer seine Wirkung und begleitet die turbulenten Auftritte der Carabinieri, der Banditen, der spanischen und der italienischen Delegation.

Der Hauptmann der Carabinieri stellt sich und seine Mannen vor:

Nous sommes les carabiniers,
La sécurité des foyers;
Mais, par un malheureux hasard,
Au secours des particuliers
Nous arrivons toujours trop tard.⁷⁴⁵

⁷⁴¹ Hawig, *Facetten*, S. 72.

⁷⁴² Ursprünglich betrug die Schuldenlast fünf Millionen Goldstücke; durch die Mitgift der granadinischen Prinzessin verminderte sich die Schuld um zwei Millionen (dies war der Hauptgrund für die Heirat).

⁷⁴³ Libretto, S. 213.

⁷⁴⁴ Vgl. Hawig, *Facetten*, S. 72.

⁷⁴⁵ Librettotext, S. 190; vgl. die mit der Bedeutung „arriver trop tard“ in die französische Sprache eingegangene Redewendung „arriver comme les carabiniers“ (*Petit Robert*, Klett 1994, S. 303), die auf *Les Brigands* zurückgeht.

Wenn man dann erfährt, dass „la sécurité des foyers“ betrunken im Weinkeller landet, dazu den parodistisch-erheiternden „Stiefelmarsch“ hört, fällt es schwer, nicht an unfähige Beamte, Korruption und Vetternwirtschaft zu denken.

Ähnliche Parallelen zur französischen Realität drängen sich angesichts der Ratschläge auf, die Graf Gloria-Cassis der ihm anvertrauten granadinischen Prinzessin vor deren Übergabe erteilt:

Jadis vous n'aviez qu'un' patrie,
 Maintenant vous en aurez deux:
 La nouvelle, c'est l'Italie;
 L'Espagn', c'est cell' de vos aïeux.
 Vous devez aimer la seconde,
 On vous le dira, je vous l'dis,
 Mais n'oubliez, pour rien au monde,
 Que l'Espagne est vot' vrai pays...
 Y a des gens qui se dis'nt Espagnols
 Et qui n'sont pas du tout Espagnols...
 Nous, nous sommes de vrais Espagnols,
 Ça nous distingu' des faux Espagnols.

Der granadinische Chor wiederholt die letzten beiden Schlüsselzeilen, dann fährt Gloria-Cassis fort:

Et quand vous aurez la puissance,
 Usez-en, c'est moi qui vous l'dis,
 Pour faire avoir de l'influence
 Aux gens de votre ancien pays;
 Donnez-leur tout l'argent d'Mantoue
 Et tous les emplois importants...
 Si les gens d'ici font la moue,
 Les gens d'là-bas seront contents.⁷⁴⁶

Als es zur Geldübergabe kommen soll, stellt sich heraus, dass die mantuanischen Staatskassen leer sind. Der Finanzverwalter des Herzogs, der die 'nachfeudale' Bezeichnung 'caissier' trägt, bezichtigt sich selbst der Illoyalität, prangert aber ebenso in der folgenden Rede die italienische (lies: französische) Finanzwirtschaft, das Mätressenwesen und den korrupten Umgang mit Geld an. Alkoholeinfluss lässt ihn dieses Geständnis ablegen, freilich nur in einem Selbstgespräch:

Prenez garde, monseigneur, prenez garde... vous aimez trop les femmes!...[...]
 Montez dans mes bureaux... voici la clef... ouvrez ma caisse... «Quel est le mot,

⁷⁴⁶ Librettotext, S. 218.

me direz-vous, le mot formé par les cinq⁷⁴⁷ lettres?" ... « Ce mot, c'est Volupté...». Ouvrez ma caisse, et vous n'y trouverez pas grand'chose... vous y trouverez 1283 francs 23 centimes et pas un fichtre⁷⁴⁸ avec!... Voilà où en sont les finances du pays! ... « Mais le reste, me direz-vous encore, le reste, misérable, qu'est-ce tu en as fait du reste? ...» Eh bien, mais...[...] je l'ai mangé avec des femmes!...[...].

Couplets:

O mes amours!... ô mes maîtresses!...
 Pour vivre à vos genoux,
 Pour m'enivrer de vos caresses,
 De vos baisers si doux,
 Pour me faire dire: «je t'aime!»
 Par des chiens-chiens chéris,
 J'ai donné mon argent... et même
 L'argent de mon pays!
 C'est un peu vif, mais,
 Si c'était à refaire
 Je le referais...
 Voilà mon caractère!⁷⁴⁹

Die Unfähigkeit dieses Finanzministers und seine Vorliebe für amouröse Abenteuer bleiben hinter einer glänzenden Fassade verborgen: Der Aufmarsch der spanischen Gesandtschaft wird von Tamburin und Kastagnetten begleitet, und der Chor preist Granada als Stadt der Liebe – keine Spur mehr von französischer Finanzwelt und Günstlingswirtschaft, die kritischen Untertöne scheinen wie weggeblasen. Das spanische Ambiente ist Verhüllung und Verkleidung, aber mit ganz realistischen, französischen Hintergründen.⁷⁵⁰

Durch intensiven Gebrauch des komödientypischen Quiproquo verwandelt sich der Räuber in einen Edelmann, begleitet von der Umverteilung von Ehre und Moral. Die Demontierung der Staatsgewalt in Form der satirisch verhöhnten Polizei dominiert in allen drei Finali.

So erlebt der Zuschauer in *Les Brigands* eine fast zeitlose Darstellung der Unfähigkeit der Mächtigen und der Verherrlichung räuberischer Wegelagerei – mit Blick auf das Zweite Kaiserreich könnte man auch sagen: eine Verherrlichung bürgerlicher Emporkömmlinge und Favoriten, die versuchen, sich am Staat zu bereichern. Etwaige moralische Untertöne gehen im weinseligen Trinkliedjubiläum unter.

⁷⁴⁷ Die genaue Bedeutung dieses Wortes lässt sich nur erahnen, etwa 'femme' oder 'amour'.

⁷⁴⁸ Der Kontext legt Bedeutungen wie 'keinen Cent / Sou / Heller mehr' nahe.

⁷⁴⁹ Librettotext, S. 243-244.

⁷⁵⁰ Vgl. auch Hawig, *Facetten*, S. 73 und S. 166.

5. Anhang

5.1 Anhang I

Auszug aus dem Tagebuch von Basil Hall, der sich selbst in seinem Vorwort als "eye-witness" der folgenden Episode bezeichnet:

11th of July. [...]

I walked, in company of a gentleman, over a great part of the town, without meeting any one except the patrol. As we were returning through the Plaza, or great square, the deep silence was suddenly broken by the clank of a hand-bell rung in front of the cathedral. Presently there issued from the palace, which occupies another side of the square, a great lumbering old-fashioned gilt coach; which drove to the entrance of the cathedral, and having received a priest charged with the Host, or consecrated wafer, moved slowly away to the house of some dying person. The Host is usually carried in procession on foot; but a carriage has been appropriated to this duty in Lima, in consequence of a curious circumstance, the details of which were related to me by a person who delighted in anything tending to make the past time look ridiculous.

It seems that a certain Viceroy, some years ago, had become deeply enamoured of a celebrated actress, named La Pericholé; and as vice-monarchs, like real monarchs, seldom sigh in vain, La Senora Pericholé soon became mistress of the palace, where, besides spending large sums of the public money, she succeeded in making her vice-regal admirer even more contemptible than he had been before.

Every request she chose to make was immediately granted to her, except in one trifling case: she therefore, of course, resolutely set her heart upon attaining this object. Her whim was not of any consequence, it might be thought, since it was merely allowed, for once, to drive in a carriage of her own through the streets of Lima. Now this, which to us seems the simplest thing in nature, is looked upon in quite a different light in the capital of Peru; for, although any one might ride about as he pleased in a gig, or a calesh, or in a balancin, no one ever presumed to dream of entering a coach but a grandee of the highest class.

The Viceroy tried every argument to free La Pericholé's head of this most unreasonable fancy, but all in vain: at length he was obliged to set public opinion at defiance, and, at the risk of a rebellion, to order a coach to be made for the lady, whose folly was destined to render them both ridiculous. How to traverse the streets without being mobbed, was now the grand difficulty; for the Viceroy was pretty sure that he should never behold the fair Pericholé again if she went alone: to go in the same carriage, however, was too scandalous an abomination to be thought of, - besides, it was not what the lady wanted, who must needs go in her own carriage.

In the end, it was arranged that the Viceroy should lead in his coach of state, and that La Pericholé should follow, while the usual train of carriages brought up the rear, with the body-guard surrounding all. It is even said that the Viceroy had a window cut in the back part of his carriage, for the express purpose of keeping an eye on his lady: be that as it may, it so happened that the mob were amused with the ridiculous nature of the procession, and followed with huzzas the delighted Pericholé, while she crossed and recrossed the city. On returning towards the palace, she drew up before the cathedral, and stepping out, declared that, her ambition once satisfied, she had no further occasion for the coach, and would therefore, in gratitude to Heaven, devote it to the service of the church; and desired that henceforward it might always carry the Host, whenever the sacrament of extreme unction was to be administered.

5.2 Anhang II

Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), ein mittelmäßiger, aber sehr beliebter Volksdichter,⁷⁵¹ greift im Volkslied Themen auf, die die romantische Volksseele bewegten.

Charles Aristide Perrotin, Bérangers Freund und Verleger, hob in einem Nachruf auf den Dichter dessen patriotische Gesinnung hervor und erinnerte an dessen Popularität. Perrotin zitiert den Polizeipräfekten, der nach Bérangers Tod im offiziellen Auftrag verkündete:

La France vient de perdre son poète national! Le gouvernement de l'Empereur a voulu que des honneurs publics fussent rendus à la mémoire de Béranger. Ce pieux hommage était dû au poète dont les chants, consacrés au culte de la patrie, ont aidé à perpétuer dans le cœur du peuple le souvenir des gloires impériales.⁷⁵²

Anschließend berichtet Perrotin:

[...] tout un peuple accourait. La douleur publique, surprise par la rapidité de la cérémonie, n'en fut que plus profonde. La multitude inconnue, la nation toute entière avait compris qu'elle perdait son ami le plus cher et sa gloire la plus pure. [...] Aucun pinceau ne reproduira les scènes touchantes de ces funérailles [...].⁷⁵³

Die so trauernde Nation bewahrte Bérangers Andenken kaum über das 19. Jahrhundert hinaus.

Sein Patriotismus hinderte den Autor nicht daran, in seiner nachstehend abgedruckten Version der Périchole-Legende systemkritische Töne durchscheinen zu lassen:

La Maîtresse du Roi.

LA FILLE Mère, dans sa riche voiture
 Par six chevaux conduite au pas
 Quelle divine créature!
 C'est notre reine; oui, n'est-ce pas?

⁷⁵¹ In der von Stéphanie Dord-Crouslé kommentierten Ausgabe von Flauberts *Éducation sentimentale* (Paris: Garnier Flammarion, 2013), S. 78, sagt die Herausgeberin: „Chansonnier et poète, Béranger (1780-1857) connut un extraordinaire succès et fut comparé aux plus grandes gloires littéraires. Il critiqua la Restauration et refusa la Légion d'honneur sous la monarchie de Juillet.“ Flaubert lässt in seinem o. a. Roman die Pariser Bevölkerung zu vertonten Béranger-Texten greifen als Ersatz für die Marseillaise, die seit dem Ersten Kaiserreich nicht mehr die offizielle Hymne war (vgl. auch *Éducation sentimentale*, o.a. Ausgabe, S. 389).

⁷⁵² Perrotin in: *Dernières chansons de Pierre-Jean de Béranger – 1834 à 1851*, Appendice, Paris 1859, S. 262.

⁷⁵³ Ebd., S. 264-265.

- LA MÈRE Jamais la reine, qu'on délaisse,
N'eut, ma fille, un luxe effronté.
Honte à cette folle beauté!
Du roi ce n'est que la maîtresse.
- Refrain:
- Ah! je voudrais, dit la fille à part soi,
Devenir la maîtresse d'un roi.
- LA FILLE Mère, vois briller sur sa tête,
L'or, les perles, diamants,
A-t-elle donc, aux jours de fête,
De plus splendides vêtements?
- LA MÈRE Malgré dentelles et panaches,
Ses traits chez nous sont bien connus.
Elle a fui d'ici les pieds nus,
Où, pauvre, elle gardait nos vaches.
- LA FILLE Qui survient? Dame belle et fière.
Son carrosse, au galop conduit,
Jette à l'autre un flot de poussière,
Et, l'accrochant, fait rire et fuit.
- LA MÈRE Rivale qu'un grand nom abrite,
Cette dame, osant tout tenter,
Jusqu'au lit du roi veut monter
Pour écraser la favorite.
- LA FILLE Le roi défend celle qu'il aime.
A cheval un jeune seigneur
Veille sur elle, et, beau lui-même,
D'un doux regard quête l'honneur.
- LA MÈRE Fils d'une race renommée,
Il sait complaire, et va, dans peu,
Obtenir ou le cordon bleu,
Ou le plus haut rang dans l'armée.
- LA FILLE On arrête; elle veut descendre.
S'avance un prêtre au noble aspect.
La main qu'elle daigne lui tendre
Mère, il la baise avec respect.
- LA MÈRE Pour être évêque à cette ouaille
Par lui que d'encens est offert;
Par lui qui va parler d'enfer
Au pécheur mourant sur la paille!
- LA FILLE Voilà que passe devant elle
Une noce de villageois.

L'épousée en paraît moins belle;
L'époux va rougir de son choix.

LA MÈRE Non; ne crains rien. Dans leur cabane
La misère a trop bien compté
Les sueurs qu'au peuple ont coûté
Les vices de la courtisane.

— Ah! je voudrais, dit la fille à part soi,
Devenir maîtresse d'un roi. (bis)⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ Pierre-Jean de Béranger, *Dernières Chansons*, S. 234-237. In anderen Ausgaben werden die beiden Schlusszeilen als Refrain nach jeder Antwort der Mutter abgedruckt.

E Hispanismus als Gesamtkunstwerk: Carmen

1. Einleitung

Carmen

Carmen est maigre, – un trait de bistre
 Cerne son œil de gitana.
 Ses cheveux sont d'un noir sinistre,
 Sa peau, le diable la tanna.

So beschrieb Théophile Gautier⁷⁵⁵ im Jahre 1852 die Titelheldin des Werkes, das im Zentrum der nun folgenden Untersuchung stehen soll.

Bei keinem der bisher besprochenen Stücke ist die Zuordnung zu Spanien und die Identifikation mit diesem Land so unmittelbar wie im Falle von *Carmen*, obwohl der Blick auf das Bezugsland Spanien hauptsächlich von Nicht-Spaniern gestaltet wurde – Gustav Siebenmann spricht von einer Fremdprojektion.⁷⁵⁶ Dies hat die Begeisterung für den Stoff aber nicht geschmälert. Seit der Uraufführung im Jahre 1875 bis heute hat *Carmen* die Literaten zu Kommentaren verschiedenster Art inspiriert:

Le nombre et la diversité extrêmes des analyses que *Carmen* a suscitées prouvent d'une façon tout à fait honorable l'immense richesse de l'œuvre.⁷⁵⁷

Vor dieser Einschätzung von Steven Huebner hatte Henry Malherbe bereits geschrieben:

Aucun théâtre lyrique au monde ne peut se dispenser d'afficher, chaque saison, le chef-d'œuvre de Georges Bizet. À la date où j'écris *Carmen* est en route à l'Opéra-Comique seulement, pour atteindre sa 2.700^e représentation [...].⁷⁵⁸ Cette musique a été divulguée par tous les moyens de transmission connus: orgues mécaniques, boîtes à musique, disques, film, radio. [...] Quel est le secret de

⁷⁵⁵ Théophile Gautier, "Emaux et Camées", in: *Œuvres Complètes*, hg. v. Michel Brix, Paris 2004, S. 532. Vgl. auch Gautiers Beschreibung einer Zigeunerin in seinem Reisebericht *Voyage en Espagne*, Paris: Charpentier, 1845, S. 355.

⁷⁵⁶ Vgl. Gustav Siebenmann, "Carmen – Von Mérimée über Bizet zu Saura und Gades. Ein Spanienbild im Spiel der Medien", in: *Akten des deutschen Hispanistentages in Passau*, hg. v. Christoph Strosetzki und Manfred Tietz, Hamburg 1989, S. 169-200, hier S. 169.

⁷⁵⁷ Steven Huebner, "Carmen de Georges Bizet: Una corrida de toros" in: Paul Prévost (Hg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995, S. 181-218, hier S. 181.

⁷⁵⁸ Eine aktuelle Beobachtung: In der Spielzeit 2014 / 2015 stand *Carmen* auf dem Spielplan des Theaters in Münster/Westf., im Mai 2015 hatte die Oper im Osnabrücker Theater Premiere. Die Zeitschrift *L'Opérette* 127 (2014), S. 25-26, berichtet von einer bemerkenswerten *Carmen*-Aufführung am 19. Juli 2014 in der Arena von Vauvert unter der musikalischen Leitung von Bruno Membrey und der Regie von Frédéric l'Huillier.

cette puissance d'attraction sur tant d'auditeurs venus de tous bords et issus de générations successives?⁷⁵⁹

Das Geheimnis der Wirkung und Anziehungskraft dieses Stücks zu ergründen – diesen Versuch haben ungezählte Experten unternommen und dabei alle erdenklichen Aspekte berücksichtigt, die im Zusammenhang mit dem Werk relevant sind oder sein könnten: gattungsgeschichtliche, motivgeschichtliche, moralische, archetypische, ethnische, tiefenpsychologische, mythologische, emanzipatorische, psychoanalytische... Zu all diesen Ansätzen lassen sich in *Carmen* Belege finden, sie zeugen von der enormen Vielfalt und Vielschichtigkeit der Oper bzw. *opéra-comique*.⁷⁶⁰

Inhaltlich gelangen die Interpreten zu den unterschiedlichsten Gesamturteilen: Das Spektrum reicht von lapidaren Zusammenfassungen wie „Dreiecksgeschichte zwischen drei Ethnien“ oder „Carmen hat sich in der Wahl des Mannes geirrt“ bis hin zu bewundernden Superlativen wie „le miracle de Carmen“.⁷⁶¹

Mit Blick auf das Spanienbild im Libretto der Oper / *opéra-comique* lässt sich feststellen, dass mit *Carmen* die Vollendung einer Entwicklung erreicht ist: Text und Musik, Schauplatz und Handlung sind eng miteinander verwoben, durchdringen und verstärken sich gegenseitig und bilden zusammen mit Bizets Musik ein stimmiges Gesamtkunstwerk.

Der in der *opéra-comique* dargestellte Exotismus und die zahlreichen Beispiele von *couleur locale* sind weit entfernt von dekorativem Beiwerk. Hier ist der Exotismus konstitutives Element. Wie der Musik kommt ihm eine handlungstragende Funktion zu. Vor dem Hintergrund einer ungewöhnlich realistischen Darstellung der Stadt Sevilla und ihrer lokalen Gegebenheiten und Bevölkerungsgruppen entsteht vor den Augen des Zuschauers ein drastisch geschilderter Konflikt, dessen emotionale Intensität durch Text und Musik zu einem in sich stimmigen Kunstwerk verwoben ist und dessen integrale Bestandteile und deren Interdependenzen im Zentrum der folgenden Analyse stehen werden.

⁷⁵⁹ Henry Malherbe, *Carmen*, Paris 1951, S. 16-17.

⁷⁶⁰ Vgl. die Aufsatzsammlungen *Métamorphoses de Carmen*, Eidolon, 25, (1984), und Attila Csampai / Dietmar Holland (Hg.), *'Carmen'. Texte, Materialien, Kommentare*, Hamburg 1984.

⁷⁶¹ Jean-Michel Brèque, "Opéra-comique, mais aussi tragédie", in: *Carmen. L'Avant-scène Opéra* 26 (1993), S. 9-11, hier S. 11.

Carmen, die wahrscheinlich meistgespielte Oper der Welt⁷⁶², löste nach ihrer Uraufführung an der Opéra Comique am 3. März 1875 heftige Kontroversen aus. Die Rezensionen schwankten zwischen völliger Ablehnung und großer Anerkennung für den zukunftsweisenden Realismus des Werkes und den innovativen Einsatz der Musik. Beide Positionen waren zeitbedingt, sie sind, wie die folgende Analyse zeigen wird, aus den Wertmaßstäben der bürgerlichen Gesellschaft und der musikgeschichtlichen Entwicklung der Epoche um 1870 heraus zu erklären.

2. *La Mule de Pedro* als Vorläufer zu *Carmen*

Nach der Veröffentlichung von Mérimées Novelle *Carmen* (1845) lag das Thema für eine *opéra-comique* 'in der Luft': Man müsste „ein wahres und ergreifendes Spanien“ darstellen, sagte Victor Massé, als er Victorien Sardou 1864 um ein entsprechendes Libretto bat – ein Wunsch, der nicht verwirklicht wurde.⁷⁶³ Massé hatte schon ein Jahr zuvor zusammen mit dem Librettisten Dumanoir ein hispanistisches Thema aufgegriffen, *La Mule de Pedro*.⁷⁶⁴ Fast auf den Tag genau zwölf Jahre vor der Uraufführung von Bizets *Carmen* (3. März 1875) wurde jene zweiaktige Oper an der Grand Opéra aufgeführt. Sie nimmt einige Elemente von Bizets Werk vorweg, lässt aber auch an zahlreichen Merkmalen erkennen, welche bedeutende Weiterentwicklung des dramatischen Stoffes und seiner musikalischen Verarbeitung in Bizets Werk stattgefunden hat.

Wie später in *Carmen* sind die Schauplätze ein öffentlicher Platz, eine Schänke und die Stierkampfarena. Wir befinden uns allerdings nicht in Andalusien, sondern in Villanova, unweit des Duero in Kastilien. Spanische Atmosphäre entsteht durch das Dorffest und das Défilée von Picadores, Banderilleros und dem Espada José, das von typischer Trompetenmusik begleitet wird. Die Personenkonstellation zeigt deutliche Parallelen zu *Carmen*: Eine Frau steht zwischen zwei sehr unterschiedlichen Männern.

⁷⁶² Jahrzehntlang wurde fast ausschließlich die Rezitativfassung von Ernest Guiraud, einem Freund Bizets, gespielt, die dieser nach Bizets Tod für die Wiener Erstaufführung im Oktober 1875 komponiert hatte. Diese Fassung enthält keine gesprochenen Texte mehr und erfüllt damit nicht die Kriterien einer *opéra-comique*. Die dieser Arbeit zugrundeliegende Fassung ist die ursprüngliche Version mit den gesprochenen Texten: *Carmen*, livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy, Paris: Librairie théâtrale, 1981.

⁷⁶³ Vergl. Michel Cardoze, "Das *Carmen*-Libretto", in: Attila Csampai / Dietmar Holland (Hg.), *Carmen*, S. 179-185, hier S. 179.

⁷⁶⁴ Librettist: Dumanoir (i.e. Philippe François Pinel [1806-1865], Komponist: M. Victor Massé [1802-1884]). Die Textquelle ist eine Kopie des in der Bibliothèque Nationale vorhandenen Textheftes, erschienen bei Michel Lévy Frères, Paris 1863 (Bibliothèque impériale No. 12452). Das Werk wird in den meisten Nachschlagewerken zu Massé nicht erwähnt.

Gilda muss sich zwischen José und Tebaldo entscheiden, so wie Carmen zwischen Escamillo und José wählen muss. Die Entscheidung der beiden Frauen steht jeweils am Ende der Stücke, wird aber vorausskizziert durch eine bewusste Farbgebung in ihren Gewändern: Carmen, deren roter Rock auch bei Mérimée erwähnt wird, verkörpert die ungestüme Liebe („l'amour-passion“). Gilda dagegen, im blauen Gewand,⁷⁶⁵ ist in romantischer Liebe dem Soldaten Tebaldo zugetan, der Werte wie Vaterlandsliebe, Liebe zur Familie und Treue zur Heimat verkörpert, ganz im bürgerlichen Sinn. In einem Rezitativ singt er:

C'est ici!...c'est ici!...De ma course lointaine
 prix si cher m'est donc enfin donné!
 Qu'importe la fatigue et qu'importe la peine,
 Pour revoir un instant les lieux où je suis né!

Hameau natal, terre chérie,
 Où notre enfance a fait ses premiers pas,
 De nos cœurs étroite patrie,
 Le monde entier ne vous remplace pas!

La voici, la maison où j'eus l'adieu suprême
 De ma mère qui m'a béni!...
 La voici, cette église où l'ondu du baptême
 Coula sur mon front assaini!⁷⁶⁶

Inhaltlich und semantisch sind die Bezüge zu Don José (im ersten Akt) und Micaëla unverkennbar, ebenso hat Tebaldos spontane Entscheidung, seinem privaten Glück die Priorität zu geben und den Zapfenstreich vorübergehen zu lassen, ohne zur Armee zurückzukehren, eine Parallele zu Don Josés Entschluss, der Liebe zu Carmen den Vorrang vor seinen soldatischen Pflichten und der Rückkehr in die Kaserne einzuräumen.

Pedro, Tebaldos Gegenspieler, dem sehr an dessen Rückkehr zur Armee liegt, erinnert ihn an seine vaterländische Pflicht und führt ihm, für den Fall, dass er ihr nicht genügt, den Verlust seiner Ehre vor Augen. So lässt sich Tebaldo überreden, mit Hilfe von Pedros Esel, der ihm als Transportmittel dienen soll, zur Truppe zurückzukehren.

⁷⁶⁵ Die kontrastive Verwendung der Farben 'Rot' und 'Blau' ist Teil einer Symbolsprache, die vermutlich aus der Malerei übernommen wurde. Die blaue Farbe spielt auf die Reinheit und Tugendhaftigkeit der Gottesmutter an. So vermutet der Zuschauer hinter Gildas blauem Gewand ein glückliches Ende im Sinne einer unverletzt gebliebenen Werteordnung. Auch Meilhac und Halévy bedienten sich dieser Farbsymbolik, indem sie der bürgerlich-tugendsamen Micaëla ein blaues Gewand zuordneten.

⁷⁶⁶ Librettotext, S. 13-14.

Pedro erweist sich als scheinheiliger, eigene Interessen verfolgender Wohltäter. Er ist sich sicher, mit Hilfe seines Vermögens, auf dessen Strahlkraft er vertraut, die Hand seiner Auserwählten zu gewinnen.⁷⁶⁷

Einige Einzelheiten muten erstaunlich modern an: Gildas Vater zeigt sich nicht als spanisch-strenger Patriarch, sondern überlässt seiner Tochter die Entscheidung zwischen den beiden Männern. Gilda lässt sich nicht von Pedros Reichtum beeindrucken, sondern gibt ihren Gefühlen den Vorrang.⁷⁶⁸

Als Pedro zu einer List greift und Gilda mit Hilfe von Schmugglern⁷⁶⁹ auf seinen Bauernhof entführt, ist sie nicht das hilflose, naive Dummchen, das dem Erwartungshorizont des Publikums vielleicht entsprochen hätte. Sie befreit sich aus ihrer misslichen Lage, indem sie den liebestollen und bereits angetrunkenen Pedro in den Keller seines Hauses sperrt. Pedro hatte Gilda zweifelsohne unterschätzt: In einem komischen Versteckspiel im Dunkeln nennt er sie „démon plein de malice“⁷⁷⁰ – eine Bezeichnung, die dereinst dazu dienen sollte, Carmen zu charakterisieren. Pedro hält dieses Spiel immer noch für eine Art Liebesneckerei. In einem 'A part' singt er:

Voilà bien les femmes!
Préférant toujours
De nouvelles flammes
Aux premiers amours.
Toujours, je l'atteste,
La femme oublierai,
Pour l'amant qui reste
L'amant qui s'en va!⁷⁷¹

Die hier besungene Unstetigkeit in der Liebe würde wohl zu Carmen passen, gilt aber nicht für die treue, romantisch liebende Gilda. Wieder einmal hat Pedro sich verrechnet, ebenso in Bezug auf seinen Esel, der schlauer ist als sein Herr: Er bringt Tebaldo zurück auf den heimatlichen Hof, wo Gilda ihn empfängt.

Die bürgerliche Ordnung wird wiederhergestellt und Pedros Ehre gerettet, indem dieser sich dem Glück der beiden nicht länger in den Weg stellt, sondern als fairer Verlierer Tebaldo mit seinen Dukaten aus der Armee freikaufte.

⁷⁶⁷ In diesem Argument lassen sich deutliche aktuelle Bezüge zum Materialismus im Zweiten Kaiserreich zwischen den beiden Weltausstellungen erkennen.

⁷⁶⁸ Dieser romantische Zug im Librettotext entspricht möglicherweise einer Sehnsucht des Publikums in einer Zeit, in der die nüchterne Welt der Börse und der äußere Schein das Leben beherrschten.

⁷⁶⁹ Auch hier handelt es sich um ein romantisches Element, das bei zahlreichen Autoren des 19. Jahrhunderts beliebt war; vgl. *Carmen*, vgl. Offenbachs *Les Brigands* aus der Tradition der Räuberoper.

⁷⁷⁰ Librettotext, S. 44.

⁷⁷¹ Ebd., S. 31-32.

In dieser bürgerlichen Liebesgeschichte fehlen noch einige spanische 'Zutaten', die der Zuschauer zweifelsohne erwarten durfte. Während des Abendessens, das Pedro, in Unkenntnis der weiteren Entwicklung und der Schläue seines Esels, für ein Vorspiel zu einer Liebesnacht mit Gilda hält, bittet er sie, eine Séguidille zu tanzen, was diese verweigert. Statt dessen bietet sie einen Boléro an, den sie in ihrer heimatlichen Schänke oft gehört hat:

Si vous voulez, on vous dira
 La chanson que la zingara,
 La fille de Bohème errante et sans patrie
 Vient chanter quelquefois dans notre hôtellerie:

BOLÉRO

Je suis la gitana,
 La fille vagabonde,
 A qui Dieu ne donna
 Que sa place dans le monde.
 Mais j'ai mon gai tambour
 Qui retentit sans cesse,
 Le printemps, la jeunesse,
 Le soleil et l'amour!

Sans parents, sans compagnes,
 Heureuse à ma façon,
 Je parcours les Espagnes
 En chantant ma chanson.
 En tous lieux où je passe,
 Promenant ma gaîté,
 Mon pays, c'est l'espace,
 Mon bien, la liberté!

Ähnlich wie Carmens Seguidilla in der Schänke von Lillas Pastia hat dieses Lied eine aphrodisierende Wirkung auf Pedro – Bizets Carmen ist hier in groben Zügen deutlich zu erkennen. Auch sie wird ihre Freiheit lieben und dafür tragische Konsequenzen auf sich nehmen. Doch Gildas Schicksal nimmt ein glückliches Ende.

Massé und Dumanoir schrieben im Jahre 1863 mit *La Mule de Pedro* eine Oper mit althergebrachten Spanien-Klischees, die nur sehr oberflächlich mit der Bühnenhandlung verknüpft waren. Neu war die Idee, den titelgebenden Esel zum Hauptakteur des Dénouements zu machen. Mit der glücklichen Wende am Schluss und dem Esel⁷⁷² als Glücksbringer entfernt sich das Libretto von der Carmen-Geschichte. Der Plot von *La*

⁷⁷² Die mit dem Esel verbundenen Assoziationen wurden bereits in der Analyse von *Le Muletier* erwähnt. Die korrekte Übersetzung ('Maultier') hat hier keine Relevanz.

Mule de Pedro ist eine durchschnittliche bürgerliche Liebesgeschichte mit romantischem Einschlag, in der dank der Einsicht des Übeltäters Pedro die heile Welt wiederhergestellt wird. Doch nicht Pedro gebührt das Verdienst, das 'happy end' herbeigeführt zu haben, sondern dem spanischen Nationaltier, dem Esel, dessen Lob Gilda im Finale besingt:

Dans chaque ferme, et d'âge en âge,
 Sur les deux rives du Duoro,
 On parlera du mariage
 Fait par la mule de Pedro.⁷⁷³

Zehn Jahre später werden Meilhac/Halévy und Bizet manche Elemente dieser Oper aufgreifen (z.B. die Soldaten- und Zigeunerromantik, das Stierkampfgetümmel, den Konflikt zwischen Liebe und Pflichterfüllung, die Farbsymbolik) und eine meisterliche, in andalusischem Ambiente situierte Verarbeitung des Mérimée-Stoffes vorlegen. Der Esel wird dabei wieder das Transporttier der Schmuggler sein.

La Mule de Pedro geriet nach vermutlich mäßigem Bühnenerfolg zu Recht in Vergessenheit.⁷⁷⁴ Was Massés Musik betrifft, bleibt jedoch die Frage, ob die hier durch eine Reihe von Belegen unterstützte Vermutung, dass Mérimées Novelle nicht die einzige Quelle für das Libretto zu *Carmen* war, durch musikologische Untersuchungen bestätigt werden kann.

3. Georges Bizets *Carmen*

3.1 Der Komponist

Es gibt feinere und es gibt größere Opern als diese, aber keine, die nur dies eine so allein hätte: das Gefühl für Musik, diese himmlische Kunst, die in der Kombination von ein paar Tönen und Takten das letzte, was uns schmerzt und was uns freut, zu einem Naturgebilde zurückformt.

Wie er es erreicht, ich weiß es nicht. Ich lasse den ganzen Text von diesem wilden Weibe, dem Muttersöhnchen und dem Stierdandy beiseite, er macht es nicht [...]. [...] die Zigarettenarbeiterinnen wiegen sich auf den kultiviertesten Harmonien, die Habanera stürzt sich chromatisch herunter, [...] das Liebmutterduett zwischen José und Micaëla wird ein Rausch in lyrischer Melodik. [...] Die nationalfarbige Seguidilla, das Tempo der exotischen

⁷⁷³ Librettotext, S. 49.

⁷⁷⁴ Weder die neue Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* noch *Pipers Enzyklopädie* erwähnen dieses Werk. In der Werkliste von Massé bei Wikipedia ist es ebenfalls nicht enthalten. In der alten Ausgabe des *New Grove Dictionary* heißt es: „*La Mule de Pedro* was produced there (gemeint ist die Grand Opéra) in 1863, though still with little success. In 1864 the idea of a setting of Mérimées *Carmen* came to nothing.“ Diskographische Spuren der Musik Massés existieren nicht.

Zigeunereien, der aufregende Boleromarsch Escamillos [...], Carmens Tanz mit den eingesetzten Appelltrompeten [...]. Es ist der ungeheure Fall, dass die Fülle und der Reichtum einer Musik, die die Instinkte des Lebens wachruft und zum Rausche führt, sich ihr Drama schaffen [...]. *Carmen* wurde das Buch des Lebens im höchsten Sinne des Tanzes. Das ist das dionysische Wunder.⁷⁷⁵

Dieses mehr als hundert Jahre alte Urteil des Opernkritikers Oskar Bie, das auch heute noch von vielen geteilt wird, erweist dem Komponisten Georges Bizet (1838-1875) höchste Reverenz, einem musikalischen Ausnahmetalent,⁷⁷⁶ das bereits mit neun Jahren das Pariser Konservatorium besuchte und dort von Marmontel und Fromental Halévy, seinem späteren Schwiegervater⁷⁷⁷, unterrichtet wurde. Mit 19 Jahren gewann er den *Prix de Rome* (1857)⁷⁷⁸ und kehrte nach einem dreijährigen Aufenthalt in Rom⁷⁷⁹ 1860 nach Paris zurück. Er zählte bekannte Künstler wie Massenet, Gounod, Offenbach und Meyerbeer zu seinen Freunden bzw. musikalischen Vorbildern. Bizets erste Klavierkompositionen enthalten bereits Bezüge zu Spanien, dem Geburtsland seiner Mutter. In der Klaviersuite *Chants du Rhin* trägt das vierte Stück den Titel *La Bohémienne*.⁷⁸⁰ Als Opernkomponist feierte Bizet 1863 mit *Les Pêcheurs de Perles* und 1866 mit *La Jolie Fille de Perth* beachtliche Erfolge. Zu seinen bekanntesten Werken für Orchester gehört die *Arlésienne-Suite* nach einer Schauspielmusik für Alphonse Daudet.

Die berühmt-berüchtigte Cancan-Tänzerin Céleste Mogador machte ihn mit spanischem Liedgut bekannt, u. a. auch mit dem spanischen Komponisten Yradier, in dessen Melodienschatz Bizet die Anregung für seine berühmte *Habanera* finden sollte.⁷⁸¹ Im Jahre 1869 heiratete Bizet die Tochter seines Lehrers, Geneviève Halévy. Die Familie lebte zeitweise in finanziell schwierigen Verhältnissen, was sich mit dem Erfolg der *Carmen* hätte ändern können, aber der Komponist überlebte die Premiere nur um drei Monate. So konnte er den eigentlichen Siegeszug der Oper, der mit der Wiener

⁷⁷⁵ Oscar Bie, *Die Oper*, München 1988 (1. Aufl. Berlin 1913), S. 353-354.

⁷⁷⁶ Vgl. Frédéric Robert, *Georges Bizet. L'homme et son œuvre*, Paris/Genf 1981; ferner Mina Curtiss, *Bizet and his World*, New York / London 1958.

⁷⁷⁷ Allerdings war Fromental Halévy zum Zeitpunkt der Heirat schon tot.

⁷⁷⁸ Ebenso gewann er den Operettenwettbewerb Jacques Offenbachs (*ex aequo* mit Charles Lecocq).

⁷⁷⁹ Während des Romaufenthalts und der Anschlussreisen begleitete ihn meistens sein Freund Guiraud, der später die *Carmen*-Rezitative vertonte.

⁷⁸⁰ Während seines Rom-Aufenthaltes hatte Bizet sich diesem Thema schon genähert, wie Bailbé anmerkt: „Le thème de la bohémienne s'impose de bonne heure à Bizet, et durant son séjour à la Villa Médicis (1858-1861) il pense à *La Esméralda* de V. Hugo [...]. L'image fugitive et gracieuse de la jeune bohémienne, ses danses, ravissaient déjà un musicien ivre de couleur, de lumière et de rythme.“ Daraufhin komponierte Bizet sein Klavierstück. Vgl. Joseph-Marc Bailbé, "Forme littéraire et intuition lyrique dans *Carmen* de Bizet", in: René Pomeau (Hg.), *Histoire et littérature. Les écrivains français et la politique*, Paris 1977, S. 401-413, hier S. 403.

⁷⁸¹ Vgl. Robert, *Georges Bizet*, S. 143.

Erstaufführung begann (in der kanonischen Fassung mit den Rezitativen von Guiraud), nicht mehr miterleben.

Am Morgen der Uraufführung der *Carmen* an der Opéra-comique, am 3. März 1875, wurde Bizet, ein begeisterter Anhänger der Republik, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

3.2 Die Quellen des Librettotextes

Seit dem Beginn der Romantik erfasste die französischen Literaten eine diffuse Sehnsucht nach Alterität, die sie jenseits der Pyrenäen zu stillen suchten. In der spätromantischen Generation waren die Abenteuerreisen auf die iberische Halbinsel mit dem Bedürfnis nach exakter Dokumentation verbunden: Sitten und Gebräuche des Landes, Eigenarten und Physiognomie seiner Bewohner wurden genau recherchiert,⁷⁸² die entsprechenden Berichte erschienen im Feuilleton der Tagespresse oder in Buchform. Zu den bekanntesten Aufzeichnungen gehören Mérimées *Lettres d'Espagne* (1830), Gautiers *Voyage en Espagne* (1845) und A. Dumas' Reisebericht von 1846.

Eine besonders detailgetreue Dokumentation ist die von Charles Davillier, *Voyage en Espagne* mit ca. 300 Zeichnungen bzw. Lithografien von Gustave Doré. Beides wurde im Feuilleton der Zeitschrift *Tour du Monde*⁷⁸³ publiziert. Diese Informationsquelle benutzten sowohl Mérimée für seine Novelle als auch die Librettisten Meilhac und Halévy, um ein realistisches Bild von Land und Leuten entwerfen zu können. Martinoty bewertet es im Zusammenhang mit dem Librettotext wie folgt:

[...] tous les détails de l'œuvre, mais absolument tous, font référence à une authentique vision de l'Espagne [...] Même là où la musique semble [...] sacrifier aux traditions légères de l'Opéra-comique (le second acte), elle repose sur des réalités sociologiques pour lesquelles l'ouvrage de Mérimée sert de guide. Mais ces réalités ne sont accessibles qu'à la version originale avec dialogues, et non pas la version postérieure [...] avec les récitatifs écrits par Guiraud.⁷⁸⁴

Die Librettisten Meilhac und Halévy, die Spanien selbst nicht aus persönlicher Anschauung kannten, hielten sich eng an den Text des dritten Kapitels von Mérimées Novelle *Carmen*, die am 1. Oktober 1845 in der *Revue des Deux Mondes* erschienen

⁷⁸² Jean-Louis Martinoty spricht von „exotisme scientifique“ in: "De la réalité au réalisme", in: *L'Avant-scène Opéra*, 26 (1993), S. 94-99, hier S. 95.

⁷⁸³ Laut Martinoty entstand das Werk im Jahre 1832. Die Ausgabe des *Tour du Monde Illustré* mit Zeichnungen von Gustave Doré von 1874 befindet sich in der BNF; vergl. *L'Avant-scène Opéra*, 26 (1993), S. 94-95.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 94.

und im Jahre 1847 um ein weiteres Kapitel erweitert worden war. Bei diesem Kapitel handelt es sich um eine ethnische Studie zu den Zigeunern, für die Mérimée nicht nur aus seinen persönlichen Erfahrungen geschöpft, sondern auch den bedeutendsten Zinganologen seiner Zeit, George Borrow,⁷⁸⁵ konsultiert hatte.⁷⁸⁶

Die Librettisten nahmen gleichwohl einige bedeutende Veränderungen an Mérimées Text vor, die sie aus bühnentechnischer Sicht für erforderlich hielten. Auch war es mit Rücksicht auf das Publikum notwendig, Mérimées drastischen Bericht, der durch die 'doppelte Berichterstattung' (in der Rahmenerzählung und in Don Josés Lebensbeichte) eine gewisse, im Musiktheater freilich nicht nachahmbare Nüchternheit und Distanziertheit erhält, für die Bühne zu entschärfen: Die dort geschilderten grausamen Ereignisse unmittelbar auf die Bühne zu bringen, hätte das zeitgenössische Publikum zu sehr aufgewühlt.⁷⁸⁷

Was die Elemente betrifft, die in Mérimées Novelle nicht enthalten sind, orientierten sich Bizet und seine Librettisten wiederum am Reisebericht von Davillier und Doré. Martinoty führt dazu aus:

Bizet est allé directement chercher l'idée du Récit du Toréador au second acte (qui n'existe nulle part, même en suggestion, chez Mérimée), dans une remarque du livre de Davillier rapportant l'habitude des toréros de faire le tour des auberges, et illustré par Doré [...]. En vrais professionnels, Meilhac et Halévy prennent leur bien là où ils le trouvent, par exemple une phrase de Gautier sur les cigarières («il y en a de jeunes et belles») qui viendra dans la bouche de Zuniga.⁷⁸⁸

Weitere Textvergleiche bezeugen ebenfalls die detailgetreue Abbildung des spanischen Lebens bei Doré und in Bizets *opéra-comique*, so dass Martinoty zu dem Schluss kommt:

Ainsi, à la première de *Carmen*, dans le texte, dans la musique, dans les décors mêmes, eux aussi inspirés des gravures du *Voyage en Espagne*, les spectateurs avaient-ils l'impression de retrouver une «réalité» de la vie espagnole, même si affaiblie par rapport au «scandaleux» livre de Mérimée.⁷⁸⁹

⁷⁸⁵ Er schrieb u.a. *The Zingali*, 1841, *The Bible in Spain*, 1842.

⁷⁸⁶ Entstehungsgeschichte und Quellen der Mériméeschen Novelle werden sehr ausführlich erörtert in: Siebenmann, "Carmen".

⁷⁸⁷ Für Einzelheiten zu den vorgenommenen Veränderungen vgl. unten den Abschnitt 'Librettotext'.

⁷⁸⁸ Martinoty, "De la réalité au réalisme", S. 95. Eine besonders beeindruckende Illustration von Doré ist das Bild *Contrebandier de Ronda et sa maja*, das im Libretto seine Entsprechung im Satz „sur ton cheval tu me prendras“ findet. Vgl. Martinoty, ebd.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 96.

Die hier evozierten, oben bereits angedeuteten 'Abschwächungen' der im Originaltext von Mérimée enthaltenen Grausamkeiten sollen im Folgenden näher erläutert werden.

3.3 Der Librettotext

Nie wieder, nicht vorher und nicht nachher, ist Meilhac und Halévy ein so großartiges, ja in manchem Punkt genial zu nennendes Libretto gelungen wie mit 'Carmen' [...].

So zitiert Siebenmann Kurt Pahlen⁷⁹⁰, um dann selbst zu konstatieren, dass „die Konzessionen an den Publikumsgeschmack, die Bizet auf Kosten Mérimées und auf Drängen der Librettisten und Sänger gemacht hat, beträchtlich [sind].“⁷⁹¹ Diese Adaptationen haben zum einen ganz praktische Gründe: Neben dem Mezzosopran Carmen war eine Rolle für eine Sopranstimme erforderlich (Micaëla), der Tenorrolle Don José wurde eine Bassrolle (Escamillo) gegenübergestellt; auch der Chor trug zur Unterstützung des Lokalkolorits bei (z.B. als Chor der Gassenjungen oder als Schmugglerchor). Zum anderen verlangte die Erwartungshaltung des bürgerlichen Publikums der Opéra Comique eine 'Entschärfung' der drastischen Grausamkeiten, die die jenseits der bürgerlichen Moral stehende Heldin bei Mérimée begeht und deren amoralisches Handeln dort letztlich eine Wiederherstellung der Ordnung verhindert. Dubois hält es für unangemessen, diese Entschärfung mit dem Begriff „édulcoration“ zu bezeichnen. Er spricht stattdessen von „épuration“ oder „schématisation“ und ergänzt:

[...] cette réduction à l'essentiel a pour effet de conduire à l'universel [...]. L'action se concentre sur une histoire d'amour et de la mort, de joie et de passion, qui s'abattent sur leurs victimes et les enchaînent comme sous l'effet d'un philtre.⁷⁹²

Ironischerweise wurde durch diese Adaptationen das gewünschte Ziel, die Beruhigung der Zuschauererfühle, nicht erreicht:

[Sie, i.e. die Librettisten] werden eine andere Carmen⁷⁹³ schaffen, weniger schockierend für die Kleinbürger in der Loge, doch letztendlich sehr viel gefährlicher für die etablierte Ordnung [...]. Was den Tod betrifft, wird man ihn an das Ende eines sehr lebhaften, brillanten Aktes verlegen, unter eine herrliche Sonne, auf einen Festtag mit Umzügen, Tänzen, fröhlichen Blechmusikern. «Ent-

⁷⁹⁰ Kurt Pahlen, *Bizet*, 1986, S. 276, zit. in: Siebenmann, "Carmen", S. 185.

⁷⁹¹ Ebenda.

⁷⁹² Claude-Gilbert Dubois, "Métamorphoses de Carmen: un cas de réalisme mythophorique", in: *Eidôlon* 25 (1984), S. 11-62, hier S. 29.

⁷⁹³ Hervorhebung im Original.

zi-geunert», «ent-hurt» wurde Carmen noch schrecklicher, weil eine normale Frau.⁷⁹⁴

Diese 'normale' Frau ist nicht mehr – wie bei Mérimée - eine Prostituierte, die mit einem Schmuggler verheiratet ist; sie ist frei und ungebunden und immer noch Zigeunerin genug, um ihre Lebensauffassung auszuleben, die mit der bürgerlichen Gegenwelt kollidieren muss.

Die Vielschichtigkeit des Librettos und damit das Faszinosum von *Carmen* beruht nicht zuletzt auf dem Entwurf einer Kontrastwelt, die große Möglichkeiten dramaturgischer und musikalischer Art in sich birgt. Auch der Gegensatz zwischen der Tragik des Stoffes und den Traditionen der *opéra-comique* lässt sich damit überbrücken.

So entsteht die bürgerliche Welt, repräsentiert von Micaëla und geprägt von Vaterlandsliebe, Heimmattreue, Familiensinn, Frömmigkeit, Keuschheit und Treue. Bereits optisch (schwarze Haare, dunkle Augen, feuerroter, kurzer Rock vs. blonde Zöpfe, blauer Rock, helle Haut) bildet Carmen den Gegenpol dazu. Sie ist nicht nur Mitglied einer anderen ethnischen Gruppe, sondern geht heimlich einer illegalen Tätigkeit nach.⁷⁹⁵

Don José scheitert mit seinem Traum vom bürgerlichen Glück an Carmen und ihrem Freiheitswillen. Als Baske mit Pflichtbewusstsein ist er das Gegenbild zum machohaften Genießertyp Escamillo, der sich die Frauen nimmt, wie es sich ergibt, und von keinerlei Selbstzweifeln geplagt ist.

Die Zerrissenheit Don Josés zwischen den gegensätzlichen Welten, in denen Carmen bzw. Micaëla leben, macht die Dramatik des Textes aus und erhält durch die musikalische Gestaltung ein ganz besonderes Profil (s. u.). Das Drama spielt sich vor dem Hintergrund einer typisch spanischen Kulisse ab, die in ihrer Beschreibung zahlreiche realistische Details enthält, so dass der Zuschauer den Eindruck gewinnt, in ein authentisches Spanien entführt zu werden.⁷⁹⁶

Wir befinden uns in Sevilla, das bereits durch *Le Nozze di Figaro* und *Il Barbiere di Siviglia* einen Ruf als Stadt der Verführer erhalten hatte; die Schauplätze sind ein

⁷⁹⁴ Michel Cardoze, "Das Carmenlibretto", in: Csampai / Holland (Hg.), *Carmen*, S. 179-185, hier S. 180.

⁷⁹⁵ Den Zeitgenossen waren diese klischeehaften Merkmale einer Zigeunerin sehr wohl bekannt. Außer aus bekannten literarischen Zeugnissen (Cervantes, *La Gitanilla* oder Mérimées *Novelle Carmen*, bes. das 4. Kapitel), ließen sich Einzelheiten zur Herkunft der Zigeuner, ihrer schicksalsbestimmten Existenz, ihren Gewohnheiten und ihrer Physiognomie z.B. dem Artikel von Sebastian Herreras, "La Gitana", in: Gaspar y Roig (Hg.), *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid 1851, S. 117-121, entnehmen.

⁷⁹⁶ Der Realismus in der Darstellung kündigt den kurze Zeit später beginnenden "Verismo" an.

öffentlicher Platz vor der Zigarettenfabrik (Akt I), die noch bis Mitte des 20. Jahrhunderts im Betrieb war und heute als Universitätsgebäude fungiert.⁷⁹⁷

Der zweite Akt entführt die Zuschauer in die Taverne von Lillas Pastia, einen beliebten Schmugglertreffpunkt in einem etwas anrühigen Viertel von Sevilla, das an Mérimées Candilejo-Straße erinnert.⁷⁹⁸

Der dritte Akt ist in den Bergen bei Sevilla situiert. Auch hier ist der Realitätsbezug unverkennbar: Die Bergpfade dienten den Schmugglern als geheime Transportwege für Waren, z.B. indische Seide, die sie aus dem Ausland, d.h. aus Gibraltar oder Portugal, herüberbrachten.

Einen speziellen Ausschnitt aus der spanischen Wirklichkeit zeigt der vierte Akt, die Stierkampfarena, in der anlässlich der Feria ein Stierkampf stattfindet.⁷⁹⁹

Der offenkundige Realismus in der Auswahl der Schauplätze ist nicht nur Teil eines intrinsisch motivierten Exotismus, er kann durch seine Wirklichkeitsnähe auch schockierende Wirkung haben:

On ne se rend plus compte aujourd'hui du caractère subversif et agressif que pouvait représenter la mise en scène d'un chœur de femmes, la cigarette aux lèvres, devant un auditoire de classes moyennes.⁸⁰⁰

Gleichzeitig ist dieser authentische Exotismus Teil jener bereits 'neuen' Verschmelzung von *couleur locale* mit dramatischen bzw. inhaltlichen Funktionen, ein Höhepunkt in der Darstellung des Spanienbildes im Libretto. Diese Neuentwicklung bestätigt Frédéric Robert:

Bizet situe géographiquement sa partition, sans chercher la couleur locale à tout prix [...]. S'il use d'un coloris espagnol, c'est pour mieux cerner le personnage

⁷⁹⁷ Laut Mehnert in: *Georges Bizet. Carmen*, Librettotext von H. Meilhac und L. Halévy, übers. u. hg. v. Henning Mehnert, Stuttgart 1997, S. 232, besuchte Théophile Gautier diese Zigarettenfabrik, in der bis zu 500 Frauen, offenherzig gekleidet, zu schlechten frühindustriellen Arbeitsbedingungen den „polvo sevillano“ produzierten. Doré hat die Fassade dieser Fabrik in einer seiner Lithografien festgehalten. Auch das Wachbataillon, das vor dem Fabrikeingang postiert war, die Dragones de Almanza in ihren gelben Uniformen, ist historisch belegt. Wegen der gelben Uniform nennt Carmen Don José „canaris“ (Librettotext, S. 51).

⁷⁹⁸ Möglicherweise ist das Viertel *La Triana* gemeint, von dem Gautier berichtet: „[...] le faubourg de Triana est fréquent en rencontres de ce genre (i.e. des mendiants, des gaillards, d.V.), [...] les hommes s'adonnent à la contrebande, à la tonte des mulets [...], quand ils ne font pas pis.“ Vgl. Gautier, *Voyage en Espagne*, S. 356.

⁷⁹⁹ Der Librettotext erwähnt die Feria nicht ausdrücklich, spricht jedoch im ersten Akt (I, 1) von einer ungewöhnlichen Menschenmenge, die sich vor der Fabrik tummelt: „chacun vient, chacun va; / drôles de gens que ces gens-là.“

⁸⁰⁰ Dubois, "Métamorphoses de Carmen: un cas de réalisme mythoporique", S. 12.

central, pour traduire son caractère avec plus de netteté, de profondeur aussi [...].⁸⁰¹

Zwar ist die Mériméesche Novelle in bedeutenden Aspekten modifiziert worden, doch geriet dies nicht unbedingt zum Nachteil der *opéra-comique*:

So machen Bizet und die Librettisten aus einer bösen und gewalttätigen Novelle, die von einer doch lustvollen Schwärze und vor allem völlig ohne Emotionen ist, ein ganz erschütterndes Drama [...]. Aus einem wilden, barbarischen, zugleich arabischen und westgotischen Land ist das vorgeschichtliche Spanien Mérimées [...] zu einer ganz nahen Menschlichkeit geworden, insgesamt derjenigen der Wünsche und Träume der Zuschauer des Jahres 1875.⁸⁰²

Der letzte Teil dieses Zitats ist nicht unumstritten. Die zeitgenössische Presse kommentierte Bizets Werk z.T. mit sehr kritischen Tönen, z.B. die *Annales du théâtre lyrique*: „Quelle vérité, mais quelle scandale!“⁸⁰³ Robert hebt die Innovationen des Bizetschen Werks mit den Worten hervor: „Un fait est certain, l'Espagne de *Carmen* ne ressemblait guère, par sa sensualité, son ardeur, à celle des opéras-comiques d'antan.“⁸⁰⁴ Ein Zeitgenosse, Paul de Saint-Victor, wird mit folgenden Worten zitiert:

Quel contraste fait à l'Espagne anodine de M. Saint-Georges, avec ses alcades débonnaires, ses contrebandiers galants et ses amoureux bien élevés, [...] cette Andalousie âpre et fauve, peuplée de gitanes et de trabucaires, où l'amour donne des coups de soleil, où la jalousie donne des coups de couteau!⁸⁰⁵

Nach der Uraufführung schrieb Léon Escudier in *L'Art Musical*:

...cette bohémienne de mauvais lieu qui promène son cœur et le donne à qui veut le prendre est une créature abjecte qui fait mal à voir [...].⁸⁰⁶

Um *Carmen*, die Zigeunerin, kreisen die kritischen Kommentare, obwohl eine Zigeunerin als Figur weder in der Literatur noch im Musiktheater eine mit anarchischem Freiheitsdrang⁸⁰⁷, das vom „inneren Dämon gegen die Gesellschaft und

⁸⁰¹ Robert, *Georges Bizet*, S. 143.

⁸⁰² Cardoze, "Das Carmenlibretto", S. 182.

⁸⁰³ Rezension von Noël und Stoullig, geschrieben Ende 1875, zit. in Robert, *Georges Bizet*, S. 59.

⁸⁰⁴ Zit. ebenda.

⁸⁰⁵ Zit. ebenda.

⁸⁰⁶ Zit. ebd., S. 60.

⁸⁰⁷ Csampai / Holland, *Carmen*. Einleitung zu Mérimées drittem Kapitel der Novelle, S. 167-168, hier S.168.

Ausnahmeerscheinung ist.⁸⁰⁸ Als spanische Zigeunerin ist dieses „asoziale Wildwesen ihre Zwänge gestellt wird“,⁸⁰⁹ besonders geeignet, den Unterschied zwischen einer freizügigen Lebensauffassung und der Micaëlas deutlich zu machen.

Die Figur der Carmen, die mit ihrem 'amour-passion' die bürgerliche Werteskala erschüttert, hat ein Spanienbild geschaffen, das sich überall in Europa etablierte – außer in Spanien selbst:

Carmen [es] el arquetipo de una España que, siendo efectiva desde el Romanticismo, no respondía al de la auténtica España genuina. Carmen: o la única figura universal de la mujer española, más que la Celestina o Dulcinea. Y, sin embargo, «la menos española» de las mujeres salidas de la imaginación literaria⁸¹⁰.

Wieder stehen wir vor einem Gegensatz: Carmen, die Frau aus der Wirklichkeit vs. Carmen, eine unspanische literarische Fiktion. Tatsächlich hat die Figur Züge von beidem und weist damit eine charakterliche Tiefgründigkeit und Vielschichtigkeit auf, die den Reiz des Werks ausmacht. So kommt Michel Cardoze zu dem Schluss: „Die Gemeinsamkeit von Libretto und Musik [schaffen] [sic] jene andere Carmen, die Mérimée nichts weiter verdankt als ihren Namen.“⁸¹¹

Jener anderen Carmen soll das nächste Kapitel gewidmet sein.

3.4 Das tragische Gesamtkunstwerk *Carmen*

„Das Phänomen 'Carmen', diese einzigartige Mischung von tragischem Pathos, veristischer Realistik und ausgelassenem Humor“⁸¹², bei der Librettisten und Komponist einen „Stoff aus der Gegenwart und aus einem Milieu, das als anstößig galt“,⁸¹³ auf die Bühne brachten, entzieht sich jeder Klassifizierung, sowohl inhaltlich als auch musikalisch.

⁸⁰⁸ Die diesbezügliche Tradition beginnt bei Cervantes' *Gitanilla* (1613) und wurde besonders im 19. Jahrhundert kultiviert, z.B. in Donizettis *La Zingara* (1822), in Verdis Opern *Il Trovatore* (1853) und *La Traviata* (1853) und natürlich auch in Hugos *Notre Dame de Paris* (1831), um nur einige Werke zu nennen. Detaillierte Informationen zum Thema 'Zigeuner' gibt Rudolph Angermüller: "Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts", in Heinz Becker (Hg.), *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 131-156.

⁸⁰⁹ Ebenda.

⁸¹⁰ Ernesto Giménez Caballero, "Carmen o la libertad", in: *Revista de la Universidad Complutense*, 26 (1977), S. 119-127, hier S. 120.

⁸¹¹ Cardoze, "Das Carmenlibretto", S. 182.

⁸¹² Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin / Leipzig 1913, zit. in C. Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, München 1982, S. 113.

⁸¹³ Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 112.

Obwohl als *opéra-comique* bezeichnet, enthält das Werk tragische Züge, z.B. die „Vergeblichkeit, mit der Micaëla sich an José klammert oder José an Carmen.“⁸¹⁴

Musikalisch begegnen uns affektgeladene, sentimentale Melodien der *grand-opéra* ebenso wie die locker-heitere Musik einer volkstümlicheren *opéra-comique*.

Nicht Bizets musikalischer Eklektizismus soll hier jedoch Gegenstand der Untersuchung sein, sondern vielmehr die Frage, wie es dem Komponisten und den Librettisten gelingt, im Zusammenspiel von 'spanischen' Inhalten und spanisch klingender Musik⁸¹⁵ eine überzeugende Verschmelzung beider Elemente zu bewirken, sozusagen eine Verschmelzung von Bühnenkunst und menschlichem, realem Schicksal. Obwohl die Künstler sich gängiger Klischees und spanisch klingender musikalischer Versatzstücke bedienen, gelang es ihnen, eine Illusion zu schaffen, die beim Zuschauer eine intensive Identifikation mit dem Bühnengeschehen auslöste, so sehr, dass das 'spanische' Drama ihn im Innersten berührte, wie den folgenden Worten eines Augenzeugen der Premiere zu entnehmen ist:

Quand une œuvre s'empare de vous, quand elle vous domine avec cette puissance, ne vous défendez, ne discutez pas: elle est d'un maître. Elle a atteint le but suprême de l'Art qui est de nous faire évader de nous-même et nous reposer de notre propre existence en nous faisant vivre une autre vie plus intense et plus belle.⁸¹⁶

Librettisten und Komponist erzielten die hier geschilderte Wirkung durch zwei künstlerische Verfahren, die sich gegenseitig ergänzen und verstärken: die kontrastive Verarbeitung inhaltlicher Motive und die Verwendung musikalischer Erinnerungsmotive, die – häufig expliziter als der Text – Situationen vorbereiten, durch ein musikalisches Motiv anklingen lassen und ausdeuten:

[La musique] prépare, prolonge les situations d'un livret [...]. Il semble que Bizet nous aide à mieux comprendre la nouvelle de Mérimée.⁸¹⁷

⁸¹⁴ Ebd., S. 113.

⁸¹⁵ Egon Voss, "Ist Carmen, was wir von ihr glauben?" in A. Csampai / D. Holland (Hg.), *Carmen*, S. 9-30, hier S. 17, sagt dazu: „Die Musik der *Carmen*, die so ungemein spanisch wirkt und den Eindruck macht, als habe sie Spanien musikalisch auf den Begriff gebracht, hat doch mit original spanischer Musik nichts zu tun. Bizet hat ein Phantasie-Spanien entworfen, indem er aufgriff, was im 19. Jahrhundert in Paris und anderen Orten bürgerlicher Musikkultur für spanisch galt.“

⁸¹⁶ Pierre Berton, *Souvenirs de la vie de théâtre*, Paris, o. J., S. 244.

⁸¹⁷ Bailbé, "Opéra-comique, mais aussi tragédie", in: *L'Avant-scène Opéra*, 26 (1993), S. 9-11, hier S. 10. Bizet folgt hier einer Zeitströmung, die bei Wagner, Verdi und Offenbach zum Programm erhoben wurde und schon bei Grétry wie auch in der deutschen Oper (Weber) vorbereitet worden war.

Ähnlich sagt Jean-Michel Brèque von den musikalischen Nummern in *Carmen*: „[Ils] contribuent à la progression de l'action“⁸¹⁸, die Arien besingen also nicht statuarisch einen Gemütszustand, wie in der Oper häufig üblich, sondern tragen dynamisch zum Fortgang der Handlung und zur Ausgestaltung der Charakterentwicklung bei.

Schon das Vorspiel, das Prélude, führt uns in den Kosmos spanischen Lebens und das Drama menschlicher Leidenschaften ein. Es präsentiert kontrastiv die beiden Hauptthemen des Werkes, die ausgelassene Fiesta-Stimmung mit dem Toreador als Helden, und – nach einer signifikanten Pause – das Schicksalsthema, das zum 'Leitmotiv' für die Titelheldin wird.

Das Prélude beginnt im Fortissimo mit vollem Orchesterklang, der von Piccoloflöte und Schlagwerk dominiert wird: Festtagsfreude à l'espagnole. Über diverse modulatorische Kunstgriffe kommt der Komponist von A-Dur zu F-Dur, der Tonart von Escamillos Triumphgesang, einem Marsch mit martialischem Charakter, der zwar eine angemessene Wiedergabe des Arenagetümmels darstellt, dessen Qualität jedoch unter Musikologen umstritten ist.⁸¹⁹

Für Jean de Sollier entfaltet der Toreromarsch einen überraschenden kompositorischen Effekt: „[...] le contraste entre *legato* des cordes et *staccato* des cuivres, avec leurs timbres respectifs qui ne se mélange pas!“⁸²⁰ Dieser Kontrast zwischen Streicherklang und Blechbläser-Staccato wird im Verlauf des Werkes mehrfach musikalisch moduliert, stets in Korrespondenz zur dramatischen Entwicklung der Bühnenhandlung.

Nach einem bedeutungsvoll ausgedehnten Tacet in allen Stimmen des Orchesters steigt vor dem Untergrund eines dichten Streichertremolos im Fortissimo die Schicksalsmelodie auf, die fortan als Erinnerungsmotiv für Carmen dient. Sie überrascht mit ihrem sehnsüchtig-wehklagenden Moll-Charakter und der einer Zigeunertonleiter entlehnten übermäßigen Sekunde – ein deutlicher Gegensatz zu der vorhergehenden fröhlichen Marschmusik. Ihre orientalisches gefärbte, eindringliche, fast bedrohliche Linienführung wird unterstützt durch eine außergewöhnliche Instrumentierung: Klarinette, Fagott, Trompete und Celli stehen als Melodieträger im Vordergrund, düster und unheilsschwanger. Im Verlauf des Dramas wird diese Melodie

⁸¹⁸ Jean-Michel Brèque, "Forme littéraire et intuition lyrique dans *Carmen* de Bizet", in: René Pomeau (Hg.), *Histoire et littérature. Les écrivains et la politique*, Paris 1977, S. 401-413, hier S. 409.

⁸¹⁹ Bizet selbst bezeichnete diese Musik als 'cochonnerie', als publikumswirksames Gefälligkeitsstück. Die Wirkung in der Öffentlichkeit war allerdings erstaunlich: Man assoziierte später den Toreromarsch derartig mit Frankreich, dass eine offizielle Regierungsdelegation 1931 auf dem Moskauer Flughafen von der russischen Militärkapelle statt mit der Marseillaise mit dem Toreromarsch begrüßt wurde. Vgl. Malherbe, *Bizet*, S. 271.

⁸²⁰ De Sollier, "Introduction," in: *L'Avant-scène Opéra*, S. 23.

immer wieder im Orchester (nie in der Gesangsstimme) erklingen, um dramatische Höhepunkte vorzubereiten. Auch die finale Katastrophe wird sie untermalen. Der Themenkopf besteht aus vier Noten⁸²¹, die Edith Deyris folgendermaßen einstuft:

[Elles] évoquent à la fois la bohémienne, le fatum et la mort. L'aspect lugubre du thème est accentué par la ponctuation de deux coups sourds et graves sur les temps faibles de la mesure.⁸²²

Steven Huebner weist darauf hin, dass das Thema nach dem Vorspiel noch fünfmal wieder aufgenommen werde. So entstehe „tout un réseau de relations musicales [qui] permettent par la suite de compléter une lecture qui fait du motif de Carmen une annonce de sa mort.“⁸²³ Eben dieses Schicksalsmotiv bildet auch den Abschluss des Prélude als Vorbote der Katastrophe:

[Le thème du Destin] monte avec un chromatisme fiévreux jusqu'à ce qu'il vienne buter et même s'écraser contre une septième diminuée suivi d'un long silence, comme si le destin restait en suspens.⁸²⁴

In kontrastiver Weise, ohne musikalische Verbindung untereinander, werden also im Prélude Stierkampfmusik und das von der Zigeunermusik inspirierte Schicksalsthema präsentiert. Beide dienen der Vorbereitung auf ein Drama, das sich zwischen diesen beiden, über Josés Schicksal entscheidenden Polen abspielt.

Der Zuhörer wird nach dieser Einführung mit Vorahnungen in den ersten Akt entlassen, das Drama nimmt seinen Lauf, die Eckpunkte sind gesetzt:

[le Prélude] précise le cadre de l'action, crée l'atmosphère de fête mêlée d'angoisse et présente la silhouette de l'héroïne à côté de son "double", le toréador.⁸²⁵

Zu Beginn des ersten Aktes sind die unheilvollen Vorahnungen und die bedrohlichen Untertöne völlig in Vergessenheit geraten. Der Akt beginnt konventionell mit einem Chor, der das muntere Treiben auf dem Platz vor der Zigarettenfabrik schildert und eben jene heitere Atmosphäre verbreitet, die man von einer *opéra-comique* erwartet.

⁸²¹ Auch der Themenkopf in Beethovens fünfter Sinfonie, der 'Schicksalssinfonie', besteht aus vier Noten. Möglicherweise hat diese Komposition Bizet als Anregung gedient.

⁸²² Edith Deyris, "La Carmen de Bizet. Une géniale mésalliance", in: *Eidolon*, 25 (1984), S. 63-89, hier S. 72.

⁸²³ Steven Huebner, "Carmen die Georges Bizet: una corrida de toros", in: Paul Prévost, *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995, S. 181-218, hier S. 184.

⁸²⁴ De Sollier, "Introduction", S. 23.

⁸²⁵ Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 74.

Micaëla tritt auf, begleitet von harmonischen Achteltriolen in den Streichern. Aus der Ferne kündigt sich im Piano, dann zunehmend lauter die Ablösung der Wache an, eine militärisch exakte, von Piccoloflöten und Trommeln dominierte Marschmusik. Zum Vergnügen des Zuhörers parodiert der Chor der Gassenjungen den Einmarsch des Wachbataillons und dessen Musik, wobei der betont exakt ausgeführte Zweivierteltakt die Schrittfolge der Soldaten imitiert.

Auch der Chor der Arbeiterinnen verbreitet die Atmosphäre eines ungetrübten *opéra-comique*-Vergnügens. Flöten, Klarinetten, Violen und – gedämpfter – die übrigen Streicher begleiten den Chor, dessen Melodie sich langsam tonleiteraufwärts bewegt, 'parallel' zur Aufwärtsbewegung des Zigarettenrauchs der Arbeiterinnen. In ihrem Lied lassen sie die bevorstehende Fiesta, aber auch das kommende Liebesdrama anklingen:

LES CIGARIÈRES: Dans l'air nous suivons des yeux
 La fumée [...]
 La fumée [...]
 Cela monte doucement à la fête
 Cela vous met gentiment l'âme en fête
 Le doux parler des amants c'est fumée;
 Leurs transports et leurs serments c'est fumée.⁸²⁶

Dann erfolgt der mit Spannung erwartete Auftritt Carmens: „La voilà“ ist der elliptische Kommentar der Umstehenden. Ihr Auftritt wird begleitet von der modulierten Schicksalsmelodie. Mit verführerisch-laszivem Timbre⁸²⁷ erklärt sie den anwesenden jungen Leuten und den Soldaten des Almanza-Bataillons das Wesen der Liebe in der berühmten Habanera, einem Stück spanischer Salonmusik, dessen Melodie Bizet von Sebastián Yradier entlehnt⁸²⁸ und dessen Worte er selbst geschrieben hatte.

Wieder bedient sich Bizet der Technik der Vorausdeutung, denn das Lied zeichnet ein Carmen-Porträt, das düstere Andeutungen enthält, „un autoportrait désinvolte et moqueur de Carmen [...], mais on y entend sous sa forme plaisante l'annonce de tout le drame!“⁸²⁹

Unkonventionell, freiheitsliebend und unstet – so beschreibt sich Carmen:

L'amour est un oiseau rebelle
 Que nul ne peut apprivoiser

⁸²⁶ Librettotext S. 13-14; KA, S. 37.

⁸²⁷ Bizet weicht hier von der üblichen Stimmenbesetzung ab: Anstatt die weibliche Hauptrolle mit einer Sopranstimme zu besetzen, wählt der Komponist bewusst die Mezzosopranlage, möglicherweise, um die verführerische Wirkung Carmens zu unterstützen.

⁸²⁸ Aus einer Liedersammlung mit dem Titel *L'Arreglito*.

⁸²⁹ Brèque, "Opéra-comique, mais aussi tragédie", in: *L'Avant-scène Opéra*, 26 (1993), S. 10.

Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
 S'il lui convient de refuser.
 [...]
 L'amour est enfant de Bohème,
 Il n'a jamais connu de loi;
 Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
 Si je t'aime prends garde à toi!...⁸³⁰

Flatterhaft wie ein Vogel, lässt sich diese Zigeunerin nicht festlegen und zieht den, der sie liebt, in ihre unbürgerlich-gesetzlosen Kreise hinein; diese Lebensphilosophie kann für den anderen zum Verhängnis werden, wie dem nicht zu überhörenden Wort „prends garde à toi“ zu entnehmen ist. Wieder wird das Netz der Vorwarnungen, der 'foreshadowing elements', fester geknüpft. Als Don José sich von Carmens Auftritt nicht beeindrucken lässt, wirft sie ihm eine Blume hin. Er kann der Versuchung nicht widerstehen, hebt die Blume sorgsam auf und akzeptiert so gleichsam den 'Fehdehandschuh'. Seine Auseinandersetzung mit Carmens völlig gegensätzlichen Moralvorstellungen hat begonnen.

Die musikalische Umsetzung der Erstbegegnung zwischen Carmen und José findet im gemäßigten Rhythmus eines kubanischen Tanzes statt („le rythme lascif de la habanera“),⁸³¹ die Melodie schreitet chromatisch abwärts über einer ostinaten Bassfigur⁸³² und schlägt Don José sowie die Zuhörer in ihren Bann – ein erster Verführungsversuch, den Deyris als „première danse du matador autour du taureau, étape initiale d'un rite qui conduira à la mort“⁸³³ bezeichnet. Schon an dieser Stelle, zu Beginn des ersten Aktes, sind die Würfel gefallen:

Carmen est une séductrice dangereuse qui sème la sédition et bouleverse l'ordre établi. Source de querelle à l'usine et dans la rue, elle porte atteinte à la structure sociale. Elle déstabilise la vie de Don José et compromet sa carrière militaire. [...]. Elle met elle-même en garde celui qu'elle convoite: "mais si je t'aime, prends garde à toi."⁸³⁴

Friedrich Nietzsche, der nach eigenem Bekunden mehr als zwanzig *Carmen*-Aufführungen sah, schien das fatale Verhängnis dieser Liebe ebenso empfunden zu haben. Er bezeichnete sie

⁸³⁰ Librettotext S. 15; KA, S. 47.

⁸³¹ Jacqueline Ollier, "Carmen – hier et aujourd'hui" in *Corps écrit*, 20 (1986), S. 113-122, hier S. 117.

⁸³² Maurice Ravel sollte in seinem Boléro eine ähnliche, eine Art Obsession erzeugende Technik verwenden.

⁸³³ Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 77.

⁸³⁴ Ebd.; Steven Huebner, "Carmen de Georges Bizet", S. 192, weist darauf hin, dass die Gefährlichkeit dieser Zigeunerin zu den zeitgenössischen, allgemein verbreiteten Vorurteilen passt, die die damalige Gesellschaft gegen ethnische Randgruppen hegte.

als Fatum, als *Fatalität*, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin *Natur!* Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der *Todhaß* der Geschlechter ist!“⁸³⁵

An anderer Stelle nennt Nietzsche die Liebe in diesem Drama „verführerisch boshaft dämonisch unbezwinglich [*sic*]“. ⁸³⁶

Die Habanera lässt Don José in einem hypnotischen Zustand zurück, aus dem ihn Micaëla, die Vertreterin der bürgerlichen Ordnung, herausreißt. In melodramatischer Weise erinnert sie ihn an die festgefügte Werteordnung, die seinem Leben bisher Orientierung gegeben habe („votre mère“, „la chapelle“). José zeigt sich bewegt: „Ma mère, je la vois... Je revois mon village. Souvenirs d'autrefois, souvenirs du pays!“⁸³⁷

Die Gedanken an sein Heimatdorf, seine religiös geprägte Kindheit und die Liebe zu seiner Mutter bewegen ihn tief, doch mit Blick auf die Fabrik sagt er vorausschauend: „Qui sait de quel démon j'allais être la proie!“⁸³⁸

Bizet lässt zum Ende der Habanera das Schicksalsthema noch einmal anklingen, ein Hinweis auf den Ausgang des Gewissenskonfliktes, den José durchlebt.

Das Duett zwischen den beiden ist melodiose *opéra-comique*-Musik, die idyllischen Kindheitserinnerungen, z.T. im Dreivierteltakt, erinnern an Gounodsche Wohllaute, die abrupt von den aufgeregten Rufen („au secours“) der Fabrikarbeiterinnen unterbrochen werden. Die Ursache für diese Unterbrechung ist ein Streit zwischen Manuelita und Carmen, bei dem es um zweideutige Behauptungen bezüglich eines Esels geht, von dem es heißt, man solle ihn besser durch einen Besenstiel ersetzen⁸³⁹. Vor dem Hintergrund des Werkes von Dumanoir / Massé und dem generellen Symbolverständnis, das mit dem Esel verknüpft ist, handelt es sich also um ein pikantes Streitthema.

Bevor Don José mit der Suche nach der Schuldigen in diesem Streit beauftragt wird, trifft er eine Entscheidung: „Oui, ma mère, oui, je ferai ce que tu désires... j'épouserai Micaëla [...]“. ⁸⁴⁰

Frech trällert Carmen, die die Urheberin des Streits ist, dem Leutnant Zuniga ins Gesicht, der daraufhin José den Befehl erteilt, sie ins Gefängnis zu bringen, doch dieser

⁸³⁵ Nietzsche, "Der Fall Wagner", in: *Werke*, Bd. II, hg. v. Karl Schlechta, Frankfurt/M. / Berlin / Wien 1976, S. 907f.; vgl. auch Malherbe, *Bizet*, S. 243.

⁸³⁶ Nietzsche, in: Martin Lorenz, *Die Metaphysik in Nietzsches 'Carmen'-Rezeption*, Würzburg 2005, S. 46.

⁸³⁷ Librettotext S. 18; KA, S. 63f.

⁸³⁸ Librettotext S. 19.

⁸³⁹ Der Chor berichtet: La Manuelita disait [...] / qu'elle achèterait [...] / un âne qui lui plaisait. Alors la Carmencita / dit [...] / un balai te suffira... (Librettotext, S. 22, KA, S. 85).

⁸⁴⁰ Librettotext, S. 21, KA, S. 81.

lässt sich von ihrer Lüge, sie sei eine Landsmännin aus Navarra, beeinflussen und löst dem gefangenen 'Vogel' die Fesseln – ein symbolischer Akt.

Nach dem Vorspiel einer Solovioline singt Carmen eine *Séguidilla*,⁸⁴¹ die dem Flamenco und *canto jondo* abgelauscht ist, der „sorcellerie musicale des gitanos.“⁸⁴² Die verführerischen Zigeunerrhythmen und die chromatischen Tonmodulationen verfehlen nicht ihre Wirkung, zumal Carmen unverblümt ihr Interesse an José verkündet:

Les vrais plaisirs sont à deux...[...]
 Mon amoureux!... il est au diable...
 Je l'ai mis à la porte hier...
 Mon pauvre cœur très consolable,
 Mon cœur est libre comme l'air...
 J'ai des galants à la douzaine,
 Mais ils ne sont pas à mon gré;
 Voici la fin de la semaine,
 Qui veut m'aimer, je l'aimerai.
 Qui veut mon âme... elle est à prendre...
 Vous arrivez au bon moment,
 Je n'ai guère le temps d'attendre,
 Car avec mon nouvel amant
 [...]
 J'irai danser la séguedille...⁸⁴³

Die letzte Wiederholung des Refrains, im fröhlichen Dreiachteltakt, enthält eine kleine, aber bedeutungsschwere Modifikation, die auf den zweiten Akt vorbereitet: Statt „J'irai danser la séguedille“ heißt es dort: „nous danserons la séguedille“.⁸⁴⁴

José wird schwankend in seiner Entscheidung, er ist in einen Zustand versetzt, der es ihm unmöglich macht, einen klaren Gedanken zu fassen:

Ivre de désir, comme hypnotisé, il semble pris au piège de la forme ascendante du dessin chromatique de Carmen [...]. La Bohémienne harcèle son amant dans une mélodie de quatre mesures en *la* majeur et poursuit avec le thème principal de la Séguidille [*sic*] en *si* mineur.⁸⁴⁵

Der Akt schließt mit dem wiederholten Vortrag der Strophe „L'amour est enfant de Bohème“ und der schicksalhaften Zeile „Si je t'aime, prends garde à toi“ und wird durch

⁸⁴¹ Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 79, führt aus, dass es sich hierbei ursprünglich um einen schnellen Tanz aus Kastilien handelt, der in Andalusien unter dem Namen 'siguriya' existierte, und fügt hinzu: „Dès la fin du XVIII^e siècle il était courant de terminer par une séguedille les *tonadillas*, ces sortes d'intermèdes scéniques chantés en un acte.“ Sie vermutet, dass Bizet das 1852 erschienene Buch seines Freundes Serafín Estébanez Calderón über andalusische Folklore konsultiert haben könnte.

⁸⁴² Vgl. Malherbe, *Bizet*, S. 247.

⁸⁴³ Librettotext S. 29; KA, 112f.

⁸⁴⁴ Librettotext, S. 30.

⁸⁴⁵ Huebner in: "Carmen de Georges Bizet", in: Prévost, *Le théâtre lyrique*, S. 205.

Trommelwirbel, Blechbläser im Fortissimo und erregte Moll-Akkorde zum Abschluss gebracht. Wieder ist die spannungsgeladene Atmosphäre mit musikalischen Mitteln eingefangen. Dazu sagt Malherbe:

[L'orchestre] nous dépeindra ainsi l'ordre troublé et les gardiens bafoués par la bohémienne. Quand, pour s'évader, Carmen a rompu ses liens [...], l'agitation et la confusion sont extrêmes, sur la scène comme à l'orchestre.⁸⁴⁶

Die Präsentation zweier gegensätzlicher Welten, Don José's Zerrissenheit zwischen einem Leben in bürgerlicher Beschaulichkeit und aufregender, schrankenloser Freiheit, die Zeichen der Vorausdeutung, Ankündigung und Vorwarnung – all diese Merkmale sind im zweiten Akt wiederzufinden und erfahren dort im Zuge der dramatischen Zuspitzung der Handlung eine Intensivierung mit textlichen und musikalischen Mitteln.

Der zweite Akt beginnt mit einer *Chanson bohème*, die alle Ingredienzen enthält, um die Illusion einer hispanistischen, zigeunertypischen Atmosphäre zu schaffen. In der Schänke von Lillas Pastia tanzt Carmen zur Melodie von Flöte und Piccoloflöte, die vom Pizzicato der Streicher (in Imitation der Gitarren) begleitet und von Schellentamburin und Triangel ergänzt wird. Zum Schluss, als alle Anwesenden den Flamenco tanzen, wird das Orchester durch Oboen, Klarinetten und Streichern (im Arco) verstärkt. Das Tempo der Musik steigert sich bis zur Ekstase.

Der Text ist Auslöser für die Musik bzw. die Musik verstärkt unüberhörbar die Worte des Librettotextes:

Les tringles des sistres tintaient
 Avec un éclat métallique,
 Et sur cette étrange musique
 Les zingarellas se levaient,
 Tambours de basque allaient leur train,
 Et les guitares forcenées
 Grinçaient sous des mains obstinées
 [...]
 Les anneaux de cuivre et d'argent
 Reluisaient sur des peaux bistrées;⁸⁴⁷

⁸⁴⁶ Malherbe, *Bizet*, S. 249.

⁸⁴⁷ Vgl. Gautiers Gedicht *Carmen*, aus *Émaux et Camées*, in: Th. Gautier, *Œuvres Poétiques Complètes*, hg. v. Michel Brix, Paris 2004, S. 532-33.

D'orange ou de rouge zébrées⁸⁴⁸
 Les étoffes flottaient au vent;
 La danse au chant se mariait
 D'abord indécise et timide,
 Plus vite ensuite et plus rapide
 Cela montait, montait, montait!

[...]

Les Bohémiens à tour de bras
 De leurs instruments faisaient rage,
 Et cet éblouissant tapage
 Ensorcelait les zingaras!
 Sous le rythme de la chanson,
 Ardentes, folles enfiévrées
 Elles se laissaient, enivrées
 Emporter par le tourbillon!⁸⁴⁹

In diesem Schauspiel deutet sich bereits an, welchen Sinnesreizen Don José ausgesetzt sein wird, wenn Carmen nur für ihn allein tanzt.

Die aus der Ferne sich nähernde Quadrilla bringt das Publikum unvermittelt zurück in die Stierkampf- und Fiesta-Stimmung. Ein Marsch zu Ehren des Toreros im reinsten *opéra-comique*-Stil leitet die Szene ein. Bevor Escamillo sein berühmtes Torero-Lied singt, beschreibt er seine Tätigkeit und die Atmosphäre in der Arena, wobei er sich selbst in vorausdeutender Weise vor der Zukunft warnt:

Toréador en garde
 Et songe en combattant
 Qu'un œil noir te regarde
 Et que l'amour t'attend.⁸⁵⁰

In diesen Worten liegt ein deutlicher Hinweis auf den Fortgang des Dramas und auf Carmens fatale Entscheidung für Escamillo. Dieser, selbstbewusst und gelassen, hat zwar Interesse an Carmen, kann aber warten, bis er zum Zuge kommt: „J'attendrai alors et je me contenterai d'espérer.“⁸⁵¹

⁸⁴⁸ Die Vorliebe der Zigeuner für grelle Farben wird in der Literatur immer wieder erwähnt, z. B. bei Rudolph Angermüller, "Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts", in: Heinz Becker (Hg.), *Die 'couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 131-159, hier S. 148: „Zigeuner lieben grellfarbene Kleidung aus leuchtenden, groben Stoffen [...] Die Farben rot, grün, blau und schwarz werden besonders bevorzugt.“

⁸⁴⁹ Librettotext, S. 32-33; KA, S. 130f.

⁸⁵⁰ Librettotext, S. 38, KA, S. 156f. Bemerkenswert ist, dass die Augen hier als "pars pro toto" für Carmen stehen. Allein im dritten Kapitel seiner Novelle erwähnt Mérimée die feurigen Augen der Zigeunerin Carmen sieben Mal.

⁸⁵¹ Librettotext, S. 40, KA, S. 166.

Carmen gibt zu, in José verliebt zu sein. Sie bezeichnet sich als „amoureuse à perdre l'esprit.“⁸⁵² Als José aus dem Gefängnis zurückkommt, macht sie ihn eifersüchtig, indem sie ihm von Zunigas Zuneigung berichtet („ton lieutenant s'est permis de me dire qu'il m'adorait“),⁸⁵³ gleichzeitig mokiert sie sich über seine Eifersucht und drückt ihre Verachtung aus, wenn sie ihn als „vrai canari d'habit et de caractère“⁸⁵⁴ bezeichnet. Trotzdem nimmt sie ihre Kastagnetten und tanzt für ihn. José lässt sich einfangen: „Ah que je t'aime, Carmen, que je t'aime.“⁸⁵⁵ Carmens Vorführung wird durch die Fanfaren des Zapfenstreichs unterbrochen, ein Signal, auf das José als pflichtbewusster Soldat sofort reagieren will. Carmen lanciert eine zweite Attacke auf seine Männlichkeit: „va-t-en, mon garçon, retourne à la caserne.“⁸⁵⁶ Sie versteht den Gewissenskonflikt nicht, in dem er sich befindet:

JOSÉ: Jamais femme avant toi
 Aussi profondément n'avait troublé mon âme.
CARMEN: Il court, il perd la tête.
 Et voilà son amour.⁸⁵⁷

Don José versucht ihr zu erklären, dass er zur Kaserne zurückkehren muss, nicht in der triumphierenden, selbstverliebten Art eines Escamillo, sondern, seinem unsicheren, zögernden Wesen entsprechend, in lyrisch-nostalgischer Weise, wobei er fast unterwürfig um ihre Zuneigung bittet. Dass er sich dabei an die bereits verwelkte Blume⁸⁵⁸ klammert, wirft einen Schatten auf das Ergebnis seiner Werbung voraus:

La fleur que tu m'avais jetée,
Dans ma prison m'était restée
Flétrie et sèche, mais gardant
Son parfum terrible enivrant.
[...]
Ce parfum, je le respirais
Et dans la nuit je te voyais

⁸⁵² Ebd, S. 45, KA, S. 191.

⁸⁵³ Ebd, S. 51, KA, S. 208.

⁸⁵⁴ Ebenda.

⁸⁵⁵ Librettotext, S. 52, KA, S. 208.

⁸⁵⁶ Ebd, S. 54, KA, S. 217 (Hervorhebung d.V.)

⁸⁵⁷ Ebenda.

⁸⁵⁸ Fritz Reckow, "Cette musique est méchante, rusée, fataliste: un défi lancé à l'exégèse de la *Carmen* de Bizet", in: Jean-Paul Capdevielle / Peter-Eckhard Knabe (Hg.), *Les Ecrivains Français et l'Opéra*, Köln 1986, S. 197-214, hier S. 205, widmet ein Kapitel seiner Carmen-Analyse den Parallelen zwischen Carmen und Dumas' *La Dame aux Camélias* bzw. der Titelheldin in Verdis Oper *La Traviata* (1853). Die Parallelen beziehen sich auf das Libretto, die symbolische Bedeutung der Blume und auch auf die musikalische Gestaltung, zu der Reckow abschließend sagt: „[Bizet] donna, dans ce passage (i.e. die Blumenarie) [...], au mode d'expression musical de Don José un tel pathos d'opéra qu'il est presque impossible encore aujourd'hui de ne pas l'associer au monde de *La Traviata*.“

[...]
 Et je ne sentais en moi-même
 Qu'un seul désir, un seul espoir,
 Te revoir, Carmen, te revoir!...
 Car tu n'avais eu qu'à paraître,
 Qu'à jeter un regard sur moi
 Pour t'emparer de tout mon être,
 Et j'étais une chose à toi.⁸⁵⁹

Diese sogenannte 'Blumenarie' ist keine Bravourarie, kein traditionelles Paradestück, das für einen Heldentenor geschrieben wurde, sondern ein ergreifendes Liebesgeständnis.⁸⁶⁰ Malherbe benennt die Funktion der Arie so: „[...] c'était de dépeindre, dans ses nuances les plus intimes et les plus fuyantes, les ravages de la fascination exercée par Carmen sur don José.“⁸⁶¹

Entsprechend ist die Instrumentierung sehr zurückhaltend: Eine Solo-Oboe in wehklagender Melodieführung und mit dezenter Orchesterbegleitung unterstützt den Gesang und bringt so dem Publikum den Seelenzustand des Helden nahe. José's Geständnis führt zu einem Höhepunkt des Werkes. Deyris spricht von „un paroxysme d'expression amoureuse et de désir“,⁸⁶² der den inneren Ausnahmezustand des Helden widerspiegelte. Fritz Reckow konstatiert „une montée progressive de la crise [qui] conduit inexorablement vers l'issue décisive.“⁸⁶³

José's Gemütsausbruch löst bei Carmen nur eine kühle Reaktion aus. Sie konstatiert: „Non, tu ne m'aimes pas.“⁸⁶⁴ In abruptem Wechsel von Des-Dur nach C-Dur, vom Viervierteltakt zum wiegenden Sechachteltakt, entwirft sie rezitativartig, auf der Tonhöhe von g' bleibend, ihr Gegenbild, ihr freizügiges, freiheitliches Paradies in den Bergen, das durch die zehnmalige Wiederholung von „là-bas“ evoziert wird. Wenn José sie liebte, ergänzt Carmen, würde er sie nach Roma-Art auf den Rücken seines Pferdes setzen und mit ihr in die Berge reiten („Là-bas, dans la montagne, tu me prendrais [...] en croupe, tu m'emporterais.“)⁸⁶⁵ Dem ungebundenen Leben, das die Formel „là-bas“ aufruft, stehen José's Pflichtgefühl und seine Bindungen an traditionelle Werte wie Familie und Heimatliebe diametral gegenüber.

⁸⁵⁹ Librettotext, S. 54-55; KA, S. 222f.

⁸⁶⁰ Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 81, weist darauf hin, dass Bizet dieses Stück für seine Oper *Griséïdis* als Baritonarie komponiert hatte. Hier erscheint es transponiert und mit einer Coda von 16 Takten versehen.

⁸⁶¹ Malherbe, *Bizet*, S. 257.

⁸⁶² Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 82.

⁸⁶³ Reckow, "Cette musique est méchante", S. 200.

⁸⁶⁴ Librettotext, S. 55, KA, S. 225.

⁸⁶⁵ Ebenda.

Carmen beendet den Wortwechsel mit der definitiven Aussage: „Je ne t'aime plus, je te hais“,⁸⁶⁶ und leitet so den dramatischen Umschwung ein. Zwei Forte-Schläge im Orchester kündigen das vorläufige Ende ihrer Beziehung an: „Adieu pour jamais“, sagt Carmen, und José antwortet: „Eh bien soit!...adieu pour jamais.“⁸⁶⁷

Fast hätte also José's Pflichtbewusstsein obsiegt, wenn nicht – in 'Coup-de-théâtre-Manier' – José's Vorgesetzter, Leutnant Zuniga, wieder auftaucht und einen erneuten Umschwung herbeiführt. José fühlt sich von ihm so gedemütigt,⁸⁶⁸ dass er ihn tötlich angreift – ein Grund für ihn, in die Berge zu fliehen, um einer unehrenhaften Entlassung aus der Armee zu entgehen.⁸⁶⁹

Der zweite Akt schließt also mit einem gemeinsamen Aufbruch in die Berge, wo die Zigeunertruppe ihre Beutezüge durchführt. José und Carmen reiten Seite an Seite oder sitzen gemeinsam auf einem Pferderücken: Nach den zahlreichen 'prémonitions' ein trügerisches Bild!

Abwechslung und Spielfreude finden sich auch zu Beginn des dritten Aktes, wo eine Soloflöte und zwei Harfen zu einer Zwischenaktmusik einladen. Dieses melodische Stück hatte Bizet ursprünglich für *L'Arlésienne* komponiert. In einer durch eine Klarinette und eine Solo-Violine erweiterten Instrumentierung führt es hier in die bukolische Landschaft der Berge bei Sevilla ein.⁸⁷⁰

Die rhythmischen Schrittimitationen in der Musik entsprechen den vorsichtigen Vorwärtsbewegungen der Schmuggler auf ihren geheimnisvollen Pfaden. Hornsignale evozieren die Bergwelt und leiten einen Marsch ein, der sich zu einem Gesangssextett der Schmuggler entwickelt.

Der Akt ist geprägt von zwei schicksalhaften Begegnungen und Szenen, die gegensätzlicher nicht sein könnten: Micaëla erscheint, um José auf die Seite des bürgerlichen Glücks zu ziehen; ihrem Auftritt steht das schicksalhafte Kartentrio gegenüber, das mit musikalischen Mitteln Carmens Zukunft vorausdeutet.

⁸⁶⁶ Librettotext, S. 56, KA, S. 233.

⁸⁶⁷ Ebenda.

⁸⁶⁸ Zuniga ist ein Vertreter der Ordnung, für den Karriere, Rang und Namen an oberster Stelle stehen: „Ce choix n'est pas heureux; c'est se mésallier / De prendre le soldat quand on a l'officier“ (Librettotext, S. 57).

⁸⁶⁹ Dass zwischen den hochdramatischen Konfliktszenen auch Entspannung und Amüsement im Stile der *opéra-comique* ihren Platz haben, z.B. in Form des meisterlich-locker komponierten Schmugglerquintetts (KA, S. 155), kann hier nur am Rande erwähnt werden, ist aber wiederum ein Beispiel für die kontrastive Anlage des Werkes.

⁸⁷⁰ Vgl. Malherbe, *Bizet*, S. 261, der am Beispiel weiterer Komponisten aufzeigt, dass solche Selbstzitate üblich waren.

In der Szene zwischen Micaëla und José⁸⁷¹ greift Bizet auf eine Melodie aus einem früheren, fragmentarisch gebliebenen Werk zurück, der Oper *Grisélidis*. Dazu bemerkt Malherbe:

S'il a utilisé cette cantilène dans la partition de *Carmen*, c'est parce qu'elle convenait tout à fait au rôle de la petite paysanne rosâtre que les librettistes avaient introduite dans le drame rouge et or conçu par Mérimée.⁸⁷²

Der Autor zitiert an dieser Stelle Nietzsches Urteil, die Musik in dieser Szene sei „d'une trop grande sentimentalité“, was die melodischen Hörnerklänge, die die Szene beschließen, zu bestätigen scheinen.⁸⁷³ Im Gegensatz dazu steht das makabre, dramatische Lied Carmens, die in den Karten ihren Tod voraussieht:

Carreau, pique... la mort!
J'ai bien lu... moi d'abord.
Ensuite lui... pour tous les deux la mort.⁸⁷⁴

Absteigende Tonleiterketten, düstere Mollakkorde, eine wehklagende Melodie, angsteinflößende Hornstöße und tiefes Blech begleiten diese schicksalsgeladenen Worte. Huebner merkt dazu an:

Cet air constitue le cœur, tant du point de vue vocal qu'idéologique, de son rôle, [...] son destin suivra la ligne qui a été tracée pour lui.⁸⁷⁵

Carmen nimmt die Botschaft der Karten mit Gelassenheit auf. Sie zeigt hier wahre Größe und demonstriert gleichzeitig die Lebensphilosophie der Zigeuner, denen die Unausweichlichkeit des Fatums Lebensgesetz ist. So sagt sie wenig später: „[...] c'est écrit, cela doit être: / [...] Le destin est le maître.“⁸⁷⁶

Die schicksalsgeladene, bedrückende Atmosphäre entspannt sich, wenn das Orchester unmittelbar nach dem „air des cartes“ einen locker-unbeschwerten Marsch der Schmuggler intoniert, die sich darauf freuen, die Zöllner düpiieren zu können.

⁸⁷¹ Librettotext, S. 79f.

⁸⁷² Malherbe, *Bizet*, S. 264.

⁸⁷³ Vgl. KA, S. 322f.

⁸⁷⁴ Librettotext, S. 65, KA, S. 296.

⁸⁷⁵ Huebner in "Carmen de Georges Bizet", S. 189.

⁸⁷⁶ Librettotext, S. 77. Schicksalsgläubigkeit, Fatalismus, Wahrsagerei und Aberglaube der Zigeuner werden im IV. Kapitel von Mérimées *Novelle* beschrieben. Dort heißt es u.a.: „[...] la plupart des Bohémiennes se mêlaient de dire la bonne aventure [...]“ oder „Les superstitions qui, chez des peuples grossiers (sc. les gitanes), remplacent les sentiments religieux [...]“. Vgl. Mérimée, *Carmen et autres nouvelles*, Paris 1983, S. 244. Im II. Kapitel der *Novelle* sagt Carmen zu José: „[...] je suis bohémienne; voulez-vous que je vous dise *la baji?*“, ebd., S. 196.

Das Zusammentreffen zwischen Don José und Escamillo zeigt einen vor Eifersucht rasenden José, der seinen Rivalen erdolchen will. Doch die Andeutung des Toreromarsches im Orchester lässt bereits erahnen, dass er aus diesem Duell nicht als Sieger hervorgehen wird.

Der Akt schließt mit zwei weiteren unheilvollen Vorwarnungen: Zu düsteren Akkorden der tiefen Blechbläser klingt das Schicksalsmotiv an, als José, der mit Micaëla zu seiner sterbenden Mutter eilen will, Carmen drohend die Bemerkung entgegenwirft:

Sois contente, je pars,
Mais nous nous reverrons.⁸⁷⁷

Escamillo beschließt den Akt: Carmen hat ihm das Leben gerettet, indem sie dem vor Eifersucht rasenden José Einhalt geboten hat, nun ist er als Hauptattraktion des Stierkampfes auf dem Weg in die Arena. Sein leise beginnender Toreromarsch passt sich in der Lautstärke der wachsenden Entfernung Escamillos an und endet mit einem im Pianissimo gespielten Pizzicato der Streicher. So kann das Publikum auch akustisch den Ortswechsel nachvollziehen.

Der dritte Akt lässt das Publikum mit gemischten Gefühlen zurück: Mordgedanken und Siegesgewissheit liegen eng beieinander, nicht zuletzt dank ihrer kontrastiven Gestaltung auf der Ebene der Musik.

Vor dem vierten Akt, dem dramatischen Höhepunkt des Werkes, werden die Zuhörer von einer Zwischenaktmusik umschmeichelt, von der Malherbe sagt:

Le dernier Entr'acte est tout entier parcouru par la sève exubérante du chant *flamenco*. D'un bout à l'autre vibre la couleur locale. Nietzsche déclare que ce passage «fait bondir le cœur» et ajoute: «c'est la fièvre de la passion proche de la mort.»⁸⁷⁸

Doch noch zeigen sich die Arena von Sevilla und ihr Publikum in Festtagsstimmung: Der Höhepunkt der Fiesta, der Stierkampf, steht bevor. Der Chor zaubert eine realistische Atmosphäre mit ambulanten Verkäufern, die ihre Ware anpreisen und Preise aushandeln. Auch die Auswahl der Waren erscheint wirklichkeitsgetreu: Wein, Zigaretten, Orangen zur Erfrischung, Fächer gegen die Hitze, Programme, Ferngläser... Wohl kaum eine Szenerie aus dem Alltagsleben vertritt Spanien in den Augen des französischen (und europäischen) Publikums in so herausragender Weise wie der

⁸⁷⁷ Librettotext, S. 78; KA, S. 356.

⁸⁷⁸ Malherbe, *Bizet*, S. 267 (ohne Quellenangabe).

Stierkampf. Daher haben sich die Librettisten und der Komponist in besonderer Weise bemüht, mit textlichen und musikalischen Mitteln das Opernpublikum an der Atmosphäre der 'Plaza de toros' teilnehmen zu lassen. Der Chor wiederholt immer wieder die typischen Bravo-Rufe auf den Torero und zeichnet das farbige Bild nach, das sich den Augen bietet (in der Sonne blitzende Speere, fliegende Hüte als Willkommensgruß). Als die Hauptakteure sich nähern, glaubt sich der Zuschauer an den Ort des Geschehens versetzt:

Les voici! Les voici!
 Voici la quadrille!
 La quadrille des toreros,
 Sur les lances le soleil brille
 En l'air toques et sombreros!
 (...)
 Bravo! Viva! Gloire au courage!
 [...]
 Voyez les picadors! Comme ils sont beaux!
 [...]
 L'Espada! L'Espada!
 Vive Escamillo!...⁸⁷⁹

Unter den Klängen des Toreromarsches, der mehrfach moduliert wird, verbreitet sich eine heitere, gelöste Stimmung. Nach einem Forte-Schlussakkord im Orchester beginnt eine lyrische Passage, die die Fäden des Dramas wieder aufnimmt: Escamillo und Carmen gestehen sich gegenseitig ihre Liebe:

ESCAMILLO: Si tu m'aimes, Carmen,
 Tu pourras tout à l'heure
 Être fier de moi.
 Si tu m'aimes, si tu m'aimes!

CARMEN: Ah! Je t'aime, Escamillo,
 Je t'aime et que je meure
 Si j'ai jamais aimé quelqu'un
 Autant que toi.⁸⁸⁰

Frasquita und Mercédès, die beiden Gefährtinnen aus dem Kartentrio, warnen Carmen unter den Klängen eines Flötenduetts vor José: „Prends garde!“ bevor der Toreromarsch wieder einsetzt. Er bricht abrupt ab, als Carmen und José sich plötzlich gegenüberstehen und José mehrere verzweifelte Anläufe unternimmt, um Carmen zurückzugewinnen.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Librettotext S. 87; KA, S. 371.

⁸⁸⁰ Ebd., S. 82; KA, S. 389 (Andantino in A-Dur).

⁸⁸¹ Vgl. ebd., S. 84; KA, S. 396.

Deyris gliedert das Finale des Aktes in vier Etappen, da Don José viermal versucht, Carmen zu überreden, mit ihm ein neues Leben zu beginnen. Die letzte Etappe beschreibt die Musikwissenschaftlerin als „face à face impitoyable du matador et du taureau“, als „rencontre du jeu et de la mort.“⁸⁸²

In einer einzigartigen 'Engführung' der Themen des Toreromarsches und des Schicksalsmotivs verzahnen sich das Drama auf der Bühne und das Stierkampfgetümmel inhaltlich und musikalisch und führen gleichsam zu einer „osmose thématique“,⁸⁸³ die als besonders glücklicher Schachzug des Komponisten bewertet werden darf.

Die verschiedenen Versuche Josés, Carmen zurückzugewinnen, finden in zeitlicher Koinzidenz mit den verschiedenen „Pases de capa y muleta“ statt: Der Stierkampf und der Kampf um Leben und Tod zwischen Carmen und José werden parallelisiert. José bittet Carmen verzweifelt um Gehör:

Carmen, il en est temps encore.
O ma Carmen, laisse-moi
Te sauver, toi que j'adore,
Et me sauver avec toi.⁸⁸⁴

Carmen jedoch reagiert mit nüchterner Entschiedenheit:

Non, je sais bien que c'est l'heure.
Je sais bien que tu me tueras.
Mais que je vive ou que je meure
Non! Non! Non! Je ne céderai pas.

Carmens Reaktion wird von düsteren Akkorden begleitet, ihre dreifache Negation erhält durch drei Forte-Schläge besonderen Nachdruck.⁸⁸⁵

José beginnt erneut, Carmen reagiert noch entschiedener: „Tu n'obtiendras rien de moi.“⁸⁸⁶

Eine unheilvolle Stille geht der entscheidenden Phase voraus:

- Tu ne m'aimes donc plus?
- Non, je ne t'aime plus.

⁸⁸² Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 83.

⁸⁸³ Ebenda.

⁸⁸⁴ Librettotext, S. 84; KA, S. 396f.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 85; KA, S. 399.

⁸⁸⁶ Ebenda.

José ereifert sich immer mehr, seine Bitten und Versprechungen überstürzen sich,⁸⁸⁷ das Orchester führt mit Fortissimo-Schlägen, Tremolo in den Streichern und einer Temposteigerung auf einen musikalischen Höhepunkt hin, José intensiviert seine Bitten, doch er entreißt Carmen nur ein erneutes Geständnis ihrer Lebensphilosophie, „un cri de défi et de liberté“.⁸⁸⁸

Jamais Carmen ne cédera.
Libre elle est née
Et libre elle mourra.⁸⁸⁹

Das letzte Wort ist gesprochen, die Arenamusik setzt ein, Bravo- und Siegesrufe übertönen das Drama auf der Bühne. José, den der Lobgesang auf seinen Rivalen schmerzt, geht zum physischen Angriff über, er will Carmen festhalten. Dunkle, unheilvolle Klänge und harte Schläge im Orchester begleiten seine Attacke, die indes nichts weiter zeitigt als ein neuerliches Bekenntnis Carmens zu Escamillo:

Je l'aime,
Je l'aime, et devant la mort même,
Je répéterai que je l'aime.⁸⁹⁰

Die menschliche Tragik des Dramas auf der Bühne wird von Bizet musikalisch intensiv ausgestaltet: Durch zwei verminderte Septimakkorde, deren Dissonanz unangenehme, angsteinflößende Wirkung hat, gerät das Tongebäude ins Wanken. Bruchstücke des Toreromarsches und des Schicksalsmotivs werden 'enggeführt' und miteinander verwoben. Akklamationen aus der Arena und Schmerzenslaute Josés gehen ineinander über.

Zwei harte Orchesterschläge begleiten Carmens letzte Geste, bevor sie stirbt, den Wurf des Rings, den sie einst von José erhalten hatte, in die Arena.

Die letzte Konfrontation zwischen Carmen und José und der eigentliche Todesstoß werden von chromatischen Abwärtsläufen der Celli begleitet, während gleichzeitig die Siegerproklamation in der Arena stattfindet. Deyris spricht in diesem Zusammenhang von einer „mésalliance de la fête et de la mort dans un contrepoint qui nous choque, nous bouleverse et nous fascine.“⁸⁹¹ Erläuternd merkt sie an:

.

⁸⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸⁸ Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 86.

⁸⁸⁹ Ebenda.

⁸⁹⁰ Ebenda.

⁸⁹¹ Deyris, "La Carmen de Bizet", S. 88.

Le dernier mot musical est laissé au thème de la fatalité qui éclate deux fois, fortissimo, tandis que s'exhale une suprême plainte d'amour de Don José, sur les trémolos des cordes et des timbales. [...] Bizet a conçu la fin de son opéra à la façon d'une strette de corrida. Carmen, victime de la victime presumée, y joue le rôle du matador tué par le taureau.⁸⁹²

Die Einwürfe des Orchesters lassen die Arena immer näher rücken. Huebner weist ebenfalls auf den Stretta-ähnlichen Effekt des Finales hin: Die abnehmende Länge der Versatzstücke aus der Toreromelodie (erst 21, dann 12 und schließlich 2 Takte)⁸⁹³, trügen entscheidend zur Amalgamierung von Schicksalsmotiv und Toreromarsch bei. Weiterhin führt er aus:

L'écho de la cadence de l'air de la Fleur se fait entendre juste au moment où il [sc. José] tire son poignard. [...] José n'est pas de ces personnages qui suscitent un sentiment cathartique de pitié et de peur devant sa chute. Il sombre dans l'obsession, poussé par la volonté de la posséder à tout prix, de façon à établir sa propre virilité [...]. Le meurtre est en fin de compte futile, profondément marqué par l'ironie du destin.⁸⁹⁴

'Virilité' und 'destin' - Machismus und Fatalismus – sollten dies die Fronten sein, zwischen denen sich die *Carmen* prägende menschliche Tragödie abspielt?

Ein typisch spanisches Thema, eine geschickte Auswahl charakteristischer spanischer Schauplätze, die Einbeziehung soziologischer und ethnischer Faktoren (wie typischer Sitten und Gebräuche) und eine Musik, die uns mit Erinnerungsmotiven immer wieder den hispanischen Kontext nahebringt (besonders im Toreromarsch⁸⁹⁵ und im Schicksalsmotiv mit seiner für unsere Ohren so ungewohnten Zigeunertonleiter) – die Synthese aus dieser Mischung macht aus *Carmen* ein Gesamtkunstwerk, das als künstlerischer Höhepunkt der im 19. Jahrhundert so verbreiteten Spanienmode gelten muss. Zwei allgemein menschliche Gefühle, Liebe und Leid, werden dem Zuschauer in einem in sich stimmigen Bühnenwerk vorgeführt und gewähren ihm Einblicke in das, was dem Klischee entsprechend die spanische Volksseele ausmachte.

Einige Kritiker äußern sich negativ zu den hispanistischen Qualitäten der Oper. Raoul Laparra, der dies mit besonderer Verve getan hat, behauptet: „[...] l'œuvre contient, en contrastes, plus de dépressions mystérieuses et profondes – comme la mer entre deux

⁸⁹² Ebenda.

⁸⁹³ Vgl. Huebner, "Carmen de Georges Bizet", S. 215.

⁸⁹⁴ Ebd., S. 217-218.

⁸⁹⁵ Dass der Toreromarsch keine 'echte' spanische Musik ist, haben Musikwissenschaftler immer wieder betont. Immerhin scheint der Charakter einer spanischen Arenamusik gut getroffen, sonst wäre dieser Marsch nicht zum Identifikationsfaktor ersten Ranges geworden (s. o.).

vagues immenses, comme la passion en Espagne.“⁸⁹⁶ Die dramatische Entwicklung im vierten Akt bezeichnet Laparra ironisch als „tout le cache-cache tragique“,⁸⁹⁷ während er bei der Beschreibung Josés in der letzten Szene des Finales zu religiösen Vergleichen greift: „Il [sc. José] a la grandeur d'une croix, [...] d'une croix érigée sur le calvaire de la Douleur“, Josés letzter Aufschrei wird zu „l'ultime cri d'un crucifié.“⁸⁹⁸

Der Musikwissenschaftler Winton Dean ordnet Laparras Kritik ein und entgegnet:

Es ist viel unnötige Tinte verschrieben worden, von einem Kritiker, Raoul Laparra, [...] inwieweit *Carmen* tatsächlich spanisch sei [...]. Laparra kam zu dem Schluss, dass *Carmen* eine noch bessere Oper gewesen wäre, wenn Bizet eine Zeitlang unter spanischen Zigeunern gelebt hätte [...].

Ein Komponist, der seine Musik in einer bestimmten Gegend spielen lässt, muss ja nicht auch gleich die Musik dieses Landes nachahmen; bei einem Landfremden kann das Ergebnis nur Stückwerk sein. Es genügt, dass Bizet für französisches Publikum eine spanisch erscheinende Atmosphäre schuf...⁸⁹⁹

Dies – nicht mehr und nicht weniger – ist Bizet perfekt gelungen: „L'Espagne de Bizet n'est pas qu'un décor: c'est un climat spirituel.“⁹⁰⁰

Die Figur der Carmen ist zum Mythos einer freiheitsliebenden, glutäugigen Schönheit geworden. Sie hat zahlreiche Autoren inspiriert und z.B. auf die *Navarraise* von Jules Massenet oder die Figur der Lulu in Alban Bergs gleichnamiger Oper (1935) abgefärbt.⁹⁰¹ Claude-Gilbert Dubois findet Carmens absoluten Freiheitsdrang sogar in Sartres Drama *Les Mouches* (1943) wieder, aus dem er folgenden Schlüsselsatz zitiert: „nous sommes condamnés à être libres.“⁹⁰²

Im Programmheft zur Münsteraner Aufführung von *Carmen* in der Spielzeit 2014 / 2015 fasst Andrés Batta zusammen:

[...] es ist Bizet gelungen, eine archetypische Gestalt zu schaffen, die in ihrer Wirkung mit *Don Giovanni*, *Hamlet* oder *Faust* verglichen werden kann.

⁸⁹⁶ Raoul Laparra, *Bizet et l'Espagne*, Paris 1935, S. 28.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 82.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 83. Laparras Ausdrucksweise ist – sofern man sie nicht als negativ und ironisch versteht – ungewohnt emotional.

⁸⁹⁹ Winton Dean, *George Bizet. His Life and Work*, London 1965, übers. v. K. Küster, Berlin 1993, S. 305-306.

⁹⁰⁰ Jean Roy, *Bizet*, Paris 1983, S. 144.

⁹⁰¹ Berglar in: "Don Juan und Carmen", in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Köln 1973, LV 55 (1973), S. 166-189, hier S. 178, sieht hier eine Verfremdung des Carmen-Stoffes; in der Oper *Lulu* sei die Hauptfigur „eine Carmen, verkommen zu Boudoir-Laszivität, halb Midinette, halb derangierte Salome [...]“

⁹⁰² Dubois, "Métamorphoses de Carmen", S. 48.

Carmen erhielt als die Verkörperung einer frei über sich bestimmenden Frau im 20. Jahrhundert eine besondere Bedeutung.⁹⁰³

Der Carmen-Stoff ist im 20. Jahrhundert vielfach bearbeitet und weiterentwickelt worden. Peter Berglar erinnert daran, dass man „bis 1970 [...] allein zweiundzwanzig Carmen-Filme [zählte], darunter 1918 der berühmte deutsche Stummfilm mit Pola Negri und 1962 die amerikanische, in den Südstaaten spielende Version *Carmen Jones*.“⁹⁰⁴ Besonders zahlreiche Veröffentlichungen zum Carmen-Stoff erschienen im Jahr 1983, das sieben Neuproduktionen (Filme, Ballet, Musiktheater) hervorbrachte.⁹⁰⁵ In seinem Vergleich zwischen Don Juan und Carmen kommt Berglar zu folgendem Urteil:

Die Schlußszenen der Opern *Don Giovanni* und *Carmen*, im Abstand von fast hundert Jahren geschaffen, gehören zum Größten des Musiktheaters – Kernverschmelzung von Kunst und Schicksal. [José und der Komtur stehen] im Dienste einer Weltordnung, der Carmen und Don Juan erliegen, weil sie zu durchbrechen zwar auf Zeit möglich, sie aufzuheben aber auf Dauer unmöglich ist.⁹⁰⁶

So gesehen ist diese Weltordnung, ist Carmen und damit Spanien auch hier bei uns. Als „tragédie de l'amour et de la mort“⁹⁰⁷ von universaler Tragweite überschreitet Bizets Oper kulturelle und nationale Grenzen.

Die Rezeption der Oper in Paris war zunächst sehr verhalten. Erst mit der Vertonung der gesprochenen Passagen für die Wiener Erstaufführung durch Ernest Guiraud wurde sie populär.⁹⁰⁸ Bizet, der die traditionelle Beschränkung des Theaters der Opéra-Comique auf unterhaltende Stoffe im Komödienstil kannte, hatte mit *Carmen* gleichwohl eine Weiterentwicklung und Kurskorrektur gewagt. Hervé Lacombe schreibt dazu:

[...] l'Opéra-comique peut difficilement accueillir sur sa scène, sans provoquer un mouvement d'indignation, une femme renversant l'ordre établi, déjouant la domination masculine et affirmant comme unique loi la toute-puissance de son désir. Et pourtant, même dans un ouvrage comme *Carmen* [...], dont l'intrigue

⁹⁰³ Andrés Batta: "Carmen: "Nach der Uraufführung – Jugendverbot!", in: *Programmheft des Münsteraner Theaters* anlässlich der Neuaufnahme von *Carmen*, Spielzeit 2014 / 2015, S. 31.

⁹⁰⁴ Berglar, "Don Juan und Carmen", S. 177.

⁹⁰⁵ Näheres bei Ollier, "Carmen - hier et aujourd'hui", S. 115.

⁹⁰⁶ Berglar, "Don Juan und Carmen", S. 189.

⁹⁰⁷ Jean Sentaurens, "Carmen et les Espagnols. Aspects de la réception en Espagne de l'opéra de Georges Bizet", in: *Eidolon*, 25 (1984), S. 91-108, hier S. 95.

⁹⁰⁸ Die Neufassung durch Guiraud ist nicht unumstritten. Die modernen Aufführungen bevorzugen z.T. wieder die Originalfassung, so z.B. das Theater Osnabrück (Premiere: 2. Mai 2015).

finit par basculer dans le tragique, [...] Bizet accepte les codes en cherchant à les faire évoluer. Tout l'acte I est pensé en termes de divertissement [...]. Le génie de Bizet tient à l'intensification des caractères, au trouble qu'il sait introduire par le personnage sulfureux de son héroïne...⁹⁰⁹

Enge Verzahnung von Libretto und Musik, Universalität in der Wahl des Themas, Stimmigkeit im Dekor und dramaturgische Kunstfertigkeit des Plots geben diesem Werk eine herausragende Position unter den Werken hispanistischer Couleur.

Nach 1875 kam es, u. a. durch das Aufkommen des Wagnerismus, zum "écroulement"⁹¹⁰ der Gattung *opéra-comique*. *Carmen* ebnete den Weg für neue Entwicklungen: "Le vérisme et le naturalisme lyriques trouvent ici leurs racines."⁹¹¹

F Der epigonale Hispanismus in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

1. Hispanismus in der Nachfolge der *opéra-comique*:

1.1 *Les Bavards* (Nuitter / Offenbach, 1863)

1.1.1 Einleitung

Nach fast 20 Jahren 'bienséance' im Scribeschen Stil, nach den überdrehten *Excentricités* eines Hervé, der in den 1850er Jahren die zum Klischee erstarrten Hispanismen mit seinen Lachnummern parodierte, und noch vor den Erfolgen der *Périchole*, die – wie oben aufgezeigt – Zeitsatire im spanisch-peruanischen Gewand übte, liegt die Entstehung der Operette *Les Bavards* (1862/63). Sie belegt, dass der traditionelle Hispanismus, der einem musikalischen Lustspiel eine besondere regionale Einfärbung gibt, mit den Burlesken Hervés und der Zeitsatire der Offenbachiaden nicht ausstarb, sondern sich bei Librettisten, Komponisten und beim Publikum weiterhin großer Beliebtheit erfreute, zumindest wenn eine melodienreiche, rhythmisch packende, dramaturgisch perfekt zugeschnittene Musik wie die eines Jacques Offenbach sich seiner bediente.

⁹⁰⁹ Hervé Lacombe, "Les métamorphoses d'un genre", in: *De Carmen à Mélisande: Dramas à l'Opéra-Comique*, Paris 2015 (Ausstellungskatalog zu der gleichnamigen Ausstellung anlässlich des 300jährigen Bestehens der Opéra-Comique), S. 31-35, hier S. 32.

⁹¹⁰ Ebd., S. 33.

⁹¹¹ Ebd., S. 34.

Schöpften in *La Périchole* die Librettisten aus der zur Legende gewordenen Périchole-Geschichte, um ihre satirischen Absichten im hispanistischen Gewande zu verbergen, so ist es in *Les Bavards* eine Quelle aus der spanischen Literatur, der Entremés *Los dos habladores*,⁹¹², der mit Anklängen an die Commedia dell'arte zu einem vergnüglichen Stück verarbeitet wird, in der man als Zuschauer über menschliche Schwächen der spanischen Nachbarn 'gut lachen hat'.

Eine Frühfassung von *Les Bavards*, die den Titel *Bavard et Bavarde* trug, wurde als *opéra-comique* 1862 in Bad Ems uraufgeführt. Im Februar 1863 kam sie in den *Bouffes-Parisiens* in erweiterter Form als *opéra-bouffe* unter dem Titel *Les Bavards* auf die Bühne. Im Vorwort der hier zitierten Ausgabe sagt Antonio de Almeida:

C'est l'une des meilleures œuvres courtes d'Offenbach, le compositeur la dédia à Friedrich Uhl, journaliste viennois et ami de Wagner, et il fallut peu de temps pour qu'elle soit jouée partout en Europe, puis à New York et Moscou en 1867.⁹¹³

1.1.2 Der Librettist

Charles Nutter (1828-1899), ein Pariser Advokat, war einer der engsten Mitarbeiter Offenbachs. Er schrieb – allein oder als Ko-Autor – etwa 60 Libretti und arbeitete mit Offenbach häufiger zusammen als Meilhac und Halévy.

Nutter (ein Anagramm für Truinet) entstammte einer theaterbegeisterten Künstlerfamilie (seine italienische Mutter war Bildhauerin), die auch enge Kontakte zur Familie von Ferdinand Hérold pflegte. Im Jahre 1849 wurde er zusammen mit seinem Freund Hérold zum Rechtsanwalt promoviert. Aber die Juristerei fesselte ihn auf Dauer nicht so sehr wie das Theater und die Literatur. Am 10. Februar 1853 schrieb er an Hérold:

⁹¹² Der Entremés wird Cervantes zugeschrieben, jedoch ist seine Autorenschaft nicht unumstritten; in einigen Gesamtausgaben ist dieses Stück enthalten, in anderen nicht (hier zitiert nach D. Manuel de Foronda (Hg.), Madrid 1881. Das Stück ist enthalten in der *Historia de la literatura española*, Antonio Prieto (Hg.), Barcelona 1982; ebenso in Moritz Rapp (Hg.), *Die Anfänge des spanischen Theaters*, Leipzig 1905. Auch *Pipers Enzyklopädie* bezeichnet Miguel de Cervantes' Entremés *Los dos habladores* (erschienen 1624) als die Textquelle (Bd. 4, S. 518). Die französische Übersetzung dieser Fassung von Alphonse Royer ist die Grundlage des Librettos.

⁹¹³ Klavierauszug mit Volltext zu: Jacques Offenbach, *Les Bavards*, Opéra-bouffe en 2 actes, livret de Charles Nutter, hg. v. Antonio de Almeida, New York o.J.(Reprint), S. iii.

Et puis, ce n'est pour moi qu'un côté encore peu exploité, mais le théâtre m'occupe un peu. Les quelques vers que je fabrique tant bien que mal sont aussi une distraction qui a souvent beaucoup de charme.⁹¹⁴

Von der Mitte der 1850er Jahre bis 1898 widmete sich Nutter fast ausschließlich dem Theater und arbeitete mit bekannten Literaten wie Alexandre Beaumont, Henri Meilhac, Camille du Locle, Louis Gallet, Victorien Sardou sowie mit Komponisten wie Jacques Offenbach, Léo Delibes, Edouard Lalo und Charles Lecocq zusammen.

Selbstkritisch und gewissenhaft reflektierte er seine eigenen Arbeiten, die er immer wieder korrigierte und überarbeitete, häufig nicht in einem für Offenbach zufriedenstellenden Tempo, wie aus der umfangreichen Korrespondenz der beiden hervorgeht. Der Librettist maß dem Inspirationsprozess eine eminente Rolle in seiner Arbeit bei:

Pour réussir, il ne suffit pas d'avoir beaucoup d'esprit, de talent et beaucoup d'habitude du théâtre [...]. Il faut avant tout l'inspiration qui seule distingue l'art du métier.⁹¹⁵

Häufig bearbeitete Nutter bekannte Texte, indem er ihnen einen neuen Schwerpunkt verlieh, z.B. das Komische eines Werkes neu akzentuierte. Valerie Gressel gibt dafür ein Beispiel: „Il a par exemple imaginé *Don Quichotte* aussi bien sous la forme d'un drame lyrique que sous celle d'un opéra-bouffe féerie.“⁹¹⁶

Nutters besondere Vorliebe galt dem Musiktheater. Sein Libretto zu *Les Bavards* lehnt sich eng an die damals Miguel de Cervantes zugeschriebene Vorlage an, er versah sie allerdings mit einigen zeitkritischen Akzenten.⁹¹⁷ Die zeitgenössische Presse urteilte wohlwollend über seine Stücke: „Tout cela est plein d'une excellente gaîté.“⁹¹⁸ An anderer Stelle heißt es zum hier zu besprechenden Werk: „Les Bouffes-Parisiens ont repris une de leurs meilleures bouffonneries, *Les Bavards*.“⁹¹⁹

Ein weiteres Betätigungsfeld Nutters war die Übersetzung fremdsprachiger Werke. So übertrug er die Libretti der Wagner-Opern *Rienzi*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* ins

⁹¹⁴ Valérie Gressel, *Charles Nutter: Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*, Hildesheim 2002, S. 23.

⁹¹⁵ So äußerte sich Nutter in: *La Propriété industrielle*, 14 janv. 1858, zit. in: Gressel, *Charles Nutter*, S. 42.

⁹¹⁶ Gressel, *Charles Nutter*, S. 47-48.

⁹¹⁷ Vgl. ebd., S. 48: „Chez Nutter, les critiques sur la société du moment sont présentes mais discrètes.“

⁹¹⁸ *Revue et Gazette des Théâtres*, 10 juillet 1856 (anlässlich des Stücks *Une mèche éventée*), zit. in Gressel, S. 58.

⁹¹⁹ *Le Temps*, 9 février 1864, zit. in: Gressel, *Charles Nutter*, S. 59. An diesem Lob hat sicher auch der Librettist seinen Anteil.

Französische. Mehr als 250 Briefe zeugen von einer harmonischen und fruchtbaren Zusammenarbeit Nitters mit dem deutschen Komponisten.⁹²⁰

Schließlich sei noch erwähnt, dass der Librettist seine großen Fähigkeiten als Verwaltungsfachmann in der Direktion der Opéra Comique und ganz besonders zum Wohle der Bibliothèque de l'Opéra einsetzte.⁹²¹

1.1.3 Der Librettotext

In enger Anlehnung an die literarische Vorlage präsentiert der Librettotext eine «friponerie» erstaunlichen Ausmaßes, die aber am Ende alle Beteiligten zufrieden zurücklässt: Sarmiento, den vom Geschwätz seiner Frau Béatrix geplagten Ehemann, weil seine Frau nun gelernt hat zu schweigen; Béatrix, weil sie den lästigen Schwätzer Roland, dem ihr Ehemann für sieben Jahre Obdach in ihrem Hause versprochen hatte, nun nicht über einen so langen Zeitraum hin ertragen muss; Roland, den gewitzten und eloquenten Liebhaber, weil er Inès heiraten darf und seine Schulden von Sarmiento bezahlt worden sind; Inès, Sarmientos Nichte und Mündel, weil sie ihren Liebhaber Roland heiraten darf; Cristobal, den Vollzugsbeamten, weil er alle Probleme gelöst hat, denn Sarmiento hat die Geldstrafe von 200 Dukaten für Rolands Säbelhieb bezahlt; die Gläubiger, weil Roland sich gestellt und seine Schulden hat bezahlen lassen.

Das 'Wundermittel', das diese Veränderungen bewirkt hat, ist die Gewitztheit des Schurken Roldán / Roland, der mit Bauernschläue und großer Eloquenz vom „picador hablador“⁹²² zum gefeierten Helden aufsteigt. Mit flinker Zunge und mit Hilfe grotesker Assoziationsketten gelingt es ihm, seine Gesprächspartner buchstäblich sprachlos zu machen:

⁹²⁰Vgl. Peter Gast, Romain Feist et Philippe Reynal (Hg.), *Richard et Cosima Wagner - Charles Nutter: Correspondance*, Sprimont 2002.

⁹²¹ Vgl. Gressel, *Charles Nutter*, Kap. III, S. 93-199.

⁹²² Miguel de Cervantes, *Los Habladores*, Szene VI. Mit diesem in der spanischen Literatur des 16. Jahrhunderts verankerten Begriff sind Anspielungsebenen verbunden, die weit über die relativ oberflächlich gezeichnete Figur des Roland hinausgehen, jedoch gibt es Gemeinsamkeiten zwischen Roland und dem Helden der *Novela picaresca*: Er ist durch Schicksalsschläge in Not geraten und versucht, sein Leben auf mehr oder weniger ehrenwerte Weise zu führen. Seine Persönlichkeit lässt sich beschreiben als ein Mittelding zwischen Narr und Schurke, der durch seine Schlaueit überlebt. Seine Stärke ist die Kenntnis menschlicher Schwächen, die er für seine Zwecke nutzt. Im 19. Jh. ist das 'Pícaro-Motiv' nur noch vereinzelt anzutreffen, z.T. mit „motivfremden Einmischungen.“ Vgl. E. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, 6. Aufl., Stuttgart 2008, S. 619f.

Im spanischen Originaltext benutzt Roldán das Wort „cuchillada“, um das Vergehen zu beschreiben, für das er 200 Dukaten Strafe zahlen soll. Im Nu führt uns Roldán von diesem Stichwort über biblische Texte in die römische Geschichte:

¿Cuchillada dijo usted? está bien dicho: cuchillada fue la que dio Caín a su hermano Abel, aunque entonces no había cuchillos; cuchillada fue la que dio Alejandro Magno a la reina Pentasilea, sobre quitalle a Zamora la bien cercada, y asimismo Julio César al conde don Pedro Anzures, sobre el jugar a las tablas con don Gaiferos, entre Cabañas y Olías; pero advierta usted que las heridas se dan de dos maneras, porque hay traición y alevosía: la traición se comete al Rey; la alevosía, contra los iguales; por las armas lo han de ser; y si porque dice Carranza, en si yo riñere con ventaja, su *Filosofía de la espada*, y Terencio en la *Conjuración de Catilina...*⁹²³

Im Librettotext verzichtet der Autor auf die Komik der absurden Textverweise der Vorlage: Roland kommt in wenigen Sätzen von der „blessure“ zur Sozialgeschichte im Allgemeinen:

SARMIENTO: Croyez vous qu'on fasse une telle blessure à quelqu'un, sans qu'il le mérite?

ROLAND: Et qui le mérite plus que la pauvreté? Quel sujet est plus digne d'exiter la haine et la colère? N'est-ce pas la pauvreté qui est cause des délits et des crimes, larcins, filouteries, abus de confiance, escroqueries, vols, meurtres, assassinats?... N'est-ce pas la pauvreté qui est cause du travail, cette plaie de la vie humaine... N'est-ce pas elle qui force les hommes à être douaniers, menuisiers, voituriers, charpentiers, chaudronniers, meuniers...⁹²⁴

In beiden Texten ist die Geschwätzigkeit der Ehefrau, über die sich Sarmiento so sehr beklagt, weniger ausgeprägt als Rolands eloquenter 'Un-Sinn'.

Nutter hat in seiner Librettfassung die Hauptfiguren beibehalten, aber zwei publikumswirksame und dramaturgisch effektvolle Veränderungen vorgenommen:

1. Im Librettotext ist Inès durch eine tragi-komische Liebesgeschichte mit Roland verbunden, während sie im pseudo-cervantinischen Text nur eine Nebenrolle als 'criada' spielt.

2. Nutter weitet das Personenspektrum auf Rolands Gläubiger aus. In seiner Version des Stoffes gibt Roland vor, als verarmter Hidalgo nicht die materiellen Voraussetzungen zu besitzen, einen Schuster, Barbier, Maultiertreiber oder Tabakhändler für ihre Dienste zu bezahlen. Die Gruppe dieser Geprellten tritt zu Anfang und am Ende des Stücks lautstark in Erscheinung.

⁹²³ *Los Habladores*, Szene II. Die wirren und teilweise unverständlichen Angaben sind beabsichtigt.

⁹²⁴ Librettotext, S. 181.

In beiden Textvorlagen ist die Stadtgerichtsbarkeit in Form einer 'Doppelspitze' vertreten: Cristobal, Friedensrichter und eitler Angeber, sowie dessen Assistent und serviler Befehlsempfänger Torribio.⁹²⁵ Die ihnen zugewiesenen Rollen prädestinieren sie in besonderer Weise, zur Zielscheibe von Autoritätssatire und Obrigkeitskritik zu werden. Dabei ist die Kritik bei Nutter durch hispanistisch verfremdete Elemente getarnt. Es handelt sich um bekannte und für typisch spanisch gehaltene Merkmale, die für die französischen Zuschauer einen gewissen Unterhaltungswert hatten:

1. Inès wird von Onkel und Tante sittenstreng erzogen und bewacht.⁹²⁶
2. Einer der um sie werbenden Männer Bewerber findet sich unter dem unentbehrlichen Balkon ein.
3. Die Eheschließung zwischen Inès und dem verarmten Roland wirkt zunächst nicht standesgemäß, es scheint mithin ein ernstes Ehehindernis vorzuliegen.
4. Der eifersüchtige Pantalone-Typ Sarmiento glaubt, sein Hauswesen unter Kontrolle zu haben, wird aber von einem Gewitzteren düpiert.⁹²⁷
5. Der spanische Mann ist stolz und ehrempfindlich..
6. Die spanische Frau ist sittsam und unterwürfig, sie hält sich bescheiden im Hintergrund und fürchtet sich vor ihrem handgreiflichen, sich allmächtig dünkenden Ehemann.⁹²⁸
7. Amtsträger wie Cristobal und Torribio sind sittenstreng, eitel und von ihren Fähigkeiten durch und durch überzeugt, in der Ausübung ihrer Ämter aber ausgesprochen dilettantisch.⁹²⁹

Insgesamt werden hier einmal mehr die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der *opéra-comique* gängigen Spanien-Klischees bemüht. Den Pomp, die Trotteligkeit und die Heuchelei in der Darstellung der beiden Beamten könnte man möglicherweise als Anspielung auf Zeitgenossen in Frankreich bewerten.

⁹²⁵ Bei dem Cervantes zugeschriebenen Text vertreten „*un Procurador*“ und „*un Alguazil*“ die Exekutive.

⁹²⁶ Vgl. die häufig erwähnte Klostererziehung für spanische Mädchen bei Scribe.

⁹²⁷ In der *Commedia dell'arte* häufig der Diener; vgl. Cervantes, *El Viejo celoso*.

⁹²⁸ Beatrix, der es mit List gelingt, dem Allmachtsgehabe ihres Ehemanns zu entkommen, gibt dennoch Inès den 'klassischen' Ratschlag: „Apprenez, petite fille, que la retenue est la principale qualité de notre sexe [...]. Qu'une femme doit savoir écouter avec modestie ce qu'on lui dit [...]. Quand un mari ne trouve pas le couvert mis à l'heure du souper, cela est cause qu'il s'impatiente [...], cela est cause qu'il gronde sa femme d'abord, et sa nièce ensuite. (Librettotext, S. 183-184).

⁹²⁹ So stellen die beiden Vollzugsbeamten ihre Unfähigkeit nachhaltig unter Beweis, als sie sich mit dem gesuchten Betrüger Roland gleichzeitig in Sarmientos Haus aufhalten, ihn aber nicht erkennen, weil sie vom äußeren Schein der vornehmen Kleidung, die der gewitzte Roland dem Onkel seiner Braut, Sarmiento, abgerungen hat, geblendet sind.

Die Quellen der Komik in diesem Librettotext entsprechen den Gepflogenheiten der *opéra-comique*. Missverständnisse, Übertreibungen in Sprache und Benehmen, groteske Fehleinschätzungen der Realität und der eigenen Person sind Auslöser großer Heiterkeit, die der Komponist Offenbach mit der ihm eigenen Leichtigkeit in Musik umsetzt.

1.1.4 Anmerkungen zu Offenbachs Musik⁹³⁰

Jacques Offenbach gelingt es, alle zentralen Aussagen des Textes, die die Gefühlswelt der Hauptfiguren oder die Hauptaktionen des Plots betreffen, musikalisch einzukleiden. So dient die Musik der Ausdeutung des Librettotextes sowie der Hervorhebung zentraler Elemente.

Nach der Ouvertüre mit einem hispanistischem Einschlag⁹³¹, der durch Synkopierungen und Betonungsverschiebungen im Stil eines Bolero hervorgerufen wird, beginnt das Stück mit einer wilden Jagd nach dem Betrüger Roland, der seinen Verfolgern mit raschen Schritten, die in gleichmäßigen Intervallen (Quarten und Quinten) nachgeahmt werden, entkommt. Die Jagd der Verfolger gleicht einem musikalischen Versteckspiel, das durch insistente Ton- und Wortwiederholungen suggeriert wird („Cherchons – courons – non, non, non, non, non, par ici“⁹³²).

Gleich darauf und in bewusstem Kontrast dazu besingt Roland seine Emotionen in einem Liebeslied (im 6/8-Takt), in dem zahlreiche Seufzer den Gemütszustand des Helden wiedergeben. Das Orchester füllt die Pausen zwischen den verschiedenen Okkurrenzen des Ausrufs „Hélas“ mit Seufzermotiven in Form von aufsteigenden Tonleitern.

Rolands Konflikt zwischen Liebe und Hunger gleicht dem der Péricole:

Sans aimer, ah, peut-on vivre
 Peut-on vivre sans manger?
 [...]
 Ah! vraiment, c'est grand dommage
 Je ne sais dans mon malheur
 Si je souffre davantage
 De l'estomac ou du cœur!

⁹³⁰ Grundlage der Ausführungen ist Jacques Offenbach / Charles Nutter, *Les Bavards*, Klavierauszug, éd. Joubert, New York 1982 (Reprint der Ausgabe von 1863).

⁹³¹ Pourvoyeur beschreibt die Passage der Ouvertüre im 6/8-Takt als "hyperhispanisierend"; vgl. Robert Pourvoyeur, *Jacques Offenbach. Essays zur Rehabilitierung eines Komponisten*, hg. u. übers. v. Peter Hawig, Fernwald 2009, S. 49.

⁹³² Vgl. z.B. KA, S. 20-21.

Hélas!... Hélas!...⁹³³

Pikanterweise wird Rolands Lied von Geldgeklimper begleitet, das aus Sarmientos Kammer tönt. Inès' Vormund ist gerade dabei, sein Geld zu zählen, ein glücklicher Umstand für die Liebenden, denn nur solange Sarmiento abwesend ist, können sich Inès und Roland treffen. Inès' bemerkt dazu:

Écoutez ce bruit argentin! (Pause)
Je connais ce bruit argentin! – (Pause)⁹³⁴

In den Pausen zwischen diesen Zeilen spielt das Orchester schnelle, trillerähnliche Sechzehntelläufe, um die Münzgeräusche zu imitieren.

Das Liebesduett endet in harmonischem Gleichklang. Beide Stimmen vereinen sich, indem sie (im Presto) rhythmisch parallel platzierte Synkopen in der Taktmitte (der 4/8 Takt ist aufgeteilt in Achtel-Viertel-Achtel) singen. Zum Schluss steigert sich die Spannung durch aufgeregte Sechzehntelnoten im Orchester, denn Gefahr in Gestalt Sarmientos naht.

Wann immer Sarmientos Frau Béatrix auftritt, z.B. um ihre Rolle in der Ehe zu beschreiben, überschüttet sie ihren Ehemann und auch die Zuhörer mit endlosen Wortkaskaden und sinnlosem Geplappere, über das sich Sarmiento sehr beklagt. Offenbach imitiert diesen Wortschwall mit kurzen Achtelnoten und langgezogenen Tiraden, die als gebundene Achtelketten notiert sind und wie italienischer 'Parlando'-Gesang klingen.⁹³⁵

Die narzistische Selbstverliebtheit und Wichtigtuerei des Alcaden spiegeln sich in seinem ersten Lied (No. 5): In gemäßigtem Tempo singt er mit Stentorstimme, ohne je die Tonhöhe zu variieren:

Quel magistrat surprenant
Quel Alcade [*sic*] étonnant! Ah!⁹³⁶

Eine ähnliche Technik (identische Notenwerte, identische Tonhöhe) zeigt sich bei Rolands endloser Aufzählung seiner finanziellen Verpflichtungen. Es schließen sich die für ihn typischen Nonsens-Plappereien an, die Sarmiento nur mit gelegentlichen

⁹³³ KA, S. 23ff.

⁹³⁴ KA, S. 32ff.

⁹³⁵ Vgl. KA, No. 4, S. 39f.

⁹³⁶ Ka, S. 53.

Einwürfen („Ciel!“) unterbrechen kann.⁹³⁷ In einem Walzerrhythmus, „bei dem er die erste Zählzeit verschluckt“,⁹³⁸ erklärt Roland Sarmiento, dass er eine Möglichkeit sehe, dessen Frau zum Schweigen zu bringen, was ihm den Zutritt zu Sarmientos Haus verschafft.

Das Finale des ersten Aktes vereint die Stimmen der Gläubiger, Sarmientos und der Gesetzeshüter, die sich in großer Einmütigkeit gegenseitig schwören, alles daran zu setzen, den Betrüger Roland zu fassen. Zur Unterstreichung ihrer Geschlossenheit verdichtet sich die Musik immer wieder zu homophonen Passagen („Que le drôle n'échappe pas“⁹³⁹). Phasenweise hat die Musik einen Dreierhythmus mit grotesken Betonungen, teilweise klingen die sinntragenden Worte, als wenn die sich gegen Roland verschwörende Gruppe zur Betonung ihrer Entschlossenheit aufstampfte.⁹⁴⁰ Dies klingt nach einer geballten Drohung und verheißt Unheil für den zweiten Akt.

Dieser beginnt mit einer kurzen, vorwiegend im Dreivierteltakt gehaltenen Introduction. Sie wird durch exotisch anmutende Vorschläge geprägt, die – im Gegensatz zu der üblichen Praxis – stets eine Quinte über dem Hauptton liegen und an Seufzer gemahnen. Anschließend beklagt Beatrix in ihrem Lied (No. 9) das harte Schicksal einer Ehefrau, die sich stets den Wünschen des Ehemanns unterzuordnen hat. Ihr Hauptproblem ist mit den häufig wiederholten Worten „Taisons-nous, ne disons mot“ umschrieben. Das Lied gipfelt in einer grotesk wirkenden Fermate auf dem Wort „ne“, einer normalerweise unbetonten, hier freilich hervorgehobenen Partikel.

Der Ruf „A table“⁹⁴¹ geht als Parlendo durch alle Stimmen und kündigt die gemeinsame Mahlzeit an. Er sollte eigentlich den Schwätzer Roland daran hindern, den Mund aufzumachen, es gelingt ihm jedoch gleichwohl, das Wort an sich zu reißen. Ausführlich lobt er die Köchin, die Liebe und die spanischen Frauen und verleiht ganz nebenbei im wiegenden 6/8 Takt seiner an der Maxime 'Carpe diem' orientierten Lebensphilosophie Ausdruck:

C'est l'Espagne qui nous donne
Le bon vin, les belles fleurs;
C'est pour elle que rayonne
Un soleil plus chaud qu'ailleurs.

⁹³⁷ Duo Bouffe, No. 6, KA, S. 57).

⁹³⁸ Pourvoyeur in: *Jacques Offenbach. Essays*, S. 50.

⁹³⁹ KA, S. 104-105.

⁹⁴⁰ Vgl. die Passage „Quand on doit, (1. Takt) il faut qu'on (2. Takt) paie“ (3. Takt): Die Betonungen in diesem Dreiertakt sind sehr ungewöhnlich verteilt, entsprechen also nicht der üblichen Anfangsbetonung eines Walzerrhythmuses (KA, S. 95ff.).

⁹⁴¹ KA, S. 121ff.

La fleur qui naît nous dit: Aïmons!
 Le vin vieilli nous dit: Buvons!
 Vieux vin et fleurs naissantes,
 Croyons ces voix charmantes.
 Quand sur lui le temps se passe,
 Le bon vin devient meilleur;
 Mais des fleurs l'éclat s'efface,
 Cueillons-les dans leur fraîcheur.
 C'est l'Espagne dont les femmes
 Brillent par le plus d'attraits.
 Dans leurs yeux sont plus de flammes
 Que de fleurs dans les bosquets.⁹⁴²

Der Text ist silbisch vertont, sein Vortrag von Seufzermotiven und kleinen Verzierungen unterbrochen. Am Ende der Szene gibt Beatrix in einer Prestissimo-Ausbruch ihrer Wut darüber Ausdruck, dass es Roland gelungen ist, alle Anwesenden mit seinen Tiraden zu überschütten und sie nicht zu Wort kommen zu lassen.⁹⁴³

Schließlich landet Roland, der gewitzte Spitzbube, seinen großen Coup: Ausgerechnet er, der Schwätzer, verpflichtet sich – und dazu auch Inès und Beatrix – zu schweigen (vertontes „hum, hum, hum“ als Zeichen der Verweigerung jeder Kommunikation), um Sarmiento dafür zu gewinnen, seine Schulden zu zahlen und damit die Voraussetzung für eine Heirat mit Inès zu schaffen. Die Vertonung des Beschlusses, ein strenges Schweigen einzuhalten, geschieht im Pianissimo, lange Achtel-Dreiklang-Ketten verbinden die relevanten Schlüsselwörter „Taisons-nous; Chut; Ah! Pas un mot“. In einigen Passagen enthält die Vertonung auch chromatische Aufgänge. Am Ende wartet sie mit einer Fermate auf der ersten Silbe des Exhortativs „Taisons-nous“ auf.⁹⁴⁴

Das schwungvolle Finale (No. 12) vereint die Gläubiger, die Justizvertreter, Roland, Inès, Sarmiento und seine Frau Beatrix.

Auf silbernem Tablett werden Rechnungen mit dem Vermerk „acquittées“ hereingetragen. Roland wird von den Gläubigern mit „votre excellence“ tituliert. Er hat sich in einen echten Edelmann verwandelt, der keine Schulden mehr hat, weil Sarmiento, der sich von ihm überrumpelt sieht, seine Rechnungen begleichen wird. Bevor Sarmiento dagegen protestieren kann, bricht in einem Trinklied ein allgemeiner Jubel mit entsprechenden Hoch-Rufen aus. In einem flotten 6/8-Takt singt Roland:

⁹⁴² KA, S. 131ff. Es handelt sich um eine in der Oper stereotype Nummer, ein Trinklied (it. 'Brindisi').

⁹⁴³ Vgl. KA, S. 148. Nur in der deutschen Fassung hat ein Couplet der Inès überlebt, das textlich (nicht musikalisch) noch einmal den spanischen Hintergrund des Stücks in Erinnerung ruft. Es beschreibt, wie sie sich bei einem Stierkampf in Granada in einen tapferen Matador verliebte. Gemeint ist Roland, der freilich im Rest der Handlung eher durch Gewitztheit als durch brachiale Gewalt auffällt. Das Couplet beginnt im Original mit den Worten: „C'était aux courses de Grenade...“

⁹⁴⁴ Vgl. KA, S. 161.

Il est un bruit plus doux encore
 Que celui des panderos
 Que celui de la mandore!
 Gai signal des Boléros
 C'est le doux bruit de vos bravos!

Alle stimmen ein:

Bravo!
 Echos!
 Olé!⁹⁴⁵

Trotz der Heraufbeschwörung eines hispanistischen Flairs mit Lexemen wie „Boléro“ und „Olé“ sowie Lautenmusik („mandore“, „pandero“) hat die Musik des Trinklieds keinen spanischen Charakter. Pourvoyeur spricht von der „tänzerische[n] Ausprägung eines sehr französischen Stücks.“⁹⁴⁶ Durch die Melodieführung ist dem Stück freilich ein bewusst fremdartiger, wenn auch nicht speziell hispanistischer Charakter beigemischt. Sie enthält eine „herausfordernde Verquickung von Tonika und Dominante [...], die [...] den Kapellmeister Lang bei der Berliner Aufführung bewog, die große Sept in der Melodie in die Oktav umzuändern.“⁹⁴⁷

In seiner Gesamtbeurteilung der Musik von *Les Bavards* kommt Josef Heinzelmann zu folgendem Ergebnis:

Die Musik zeigt Offenbach in souveräner Beherrschung seines Metiers. Camille Saint-Saëns bezeichnet sie als ein «kleines Kunstwerk, dessen Wiederaufnahme gewiss großen Erfolg hätte». [...] Der mimische Impetus des Plapperns wird in *Les Bavards* vielfältiger und zündender variiert, als es die doch hauptsächlich von der Sprache her bestimmte Tradition der Opéra-comique zuließ. [...] Trotz seiner literarischen Herkunft und Qualität tritt es [i.e. das Libretto] als Bedeutungsebene des Gesamtkunstwerks hinter der Musik zurück, der es beste Gelegenheit zur Entfaltung bietet.⁹⁴⁸

Peter Hawig nennt *Les Bavards* „ein Werk in der Tradition der opéra-comique mit gemildertem satirischem Furor, ein Stück abgeklärten Wohllauts“⁹⁴⁹, während es für Karl Kraus „keine eigentliche Operette, aber musikalisches Lustspiel mit dem vorbildlich operettenhaften Einschlag von Autoritätssatire“ ist.⁹⁵⁰

Les Bavards war nicht das erste Stück seiner Art, wie Hawig feststellt:

⁹⁴⁵ KA, S. 169.

⁹⁴⁶ Zit. in: Pourvoyeur / Hawig, *Essays*, S. 51.

⁹⁴⁷ Anton Henseler, *Jakob Offenbach*, Berlin 1930, S. 216.

⁹⁴⁸ Josef Heinzelmann, "Offenbach: Les Bavards", in: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 4, S. 518-520, hier S. 519.

⁹⁴⁹ Hawig, *Offenbach-Renaissance*, S. 207.

⁹⁵⁰ Kraus in: "Notizen. *Die Schwätzerin von Saragossa*," in: *Die Fackel*, 845-846, 1930, S. 7-9, hier S. 9.

Daneben [d. h. neben den großen Offenbachiaden, d.V.] hat M. Jacques immer wieder beschauliche Idyllen aus dem Milieu der Bauern, Musikanten und kleinen Soldaten geschrieben, die recht gut in den Rahmen seines Programms "Zurück zum 18. Jahrhundert" passen, und die er dann auch schon einmal mit der Bezeichnung "Operette" versieht, aber nur dann!⁹⁵¹

Ein kurzer Blick auf zwei weitere Operetten dieser Art, die ebenfalls in der Nachfolge der *opéra-comique* stehen, erlaubt eine Abrundung und abschließende Bemerkung zum Hispanismus bei Offenbach.

1.1.5 Exkurs und Zusammenfassung: Hispanismus bei Offenbach

Offenbachs Bemühen, zurück zum „genre primitif et vrai“ zu gehen, also die Ästhetik der *opéra-comique* des 18. Jahrhunderts wiederzubeleben, findet sich schon in dem Einakter *Pépito*⁹⁵² verwirklicht, der 1853, zwei Jahre vor der Eröffnung der *Bouffes-Parisiens*, entstand.

Das Stück spielt im baskischen Dorf Elizondo, seine Geschichte, in deren Zentrum die Liebe zwischen der Gastwirtin Manuelita und ihrem Verlobten Pepito steht, könnte eigentlich überall angesiedelt sein. Für ein spezifisch spanisches Ambiente sorgt allein die Musik:

L'ouverture est écrite dans ce style hispanique à la française dans lequel Offenbach excelle. Dès 1800, les musiciens 'font' de l'espagnol, et la fascination de cette musique sèche, maigre, nerveuse, brusque et sensuelle s'exercera loin dans le XX^e siècle. Mais tout en reprenant les rythmes, les tournures mélodiques ou les gammes caractéristiques de l'Espagne, ces musiciens donnent généralement à leurs œuvres un caractère typiquement français, plus arrondi, moins sauvage, plus concis parfois, plus rationnel, dirait-on presque, laissant souvent percer une légère incrédulité ironique. Chez Offenbach, l'ironie est évidente.⁹⁵³

Spanisches Kolorit wird in *Pépito* nicht mit Hilfe einer einzelnen 'spanischen Nummer' plakativ präsentiert, vielmehr werden einzelne Nummern mit leichten Instrumentaltönen, hauptsächlich mit Kastagnetten und Tamburin, dezent 'parfümiert'. So erscheint die Musik spanisch eingefärbt, ohne dass die Handlung dies zwingend nahelegte.

⁹⁵¹ Hawig, *Facetten*, S. 99.

⁹⁵² Librettist: Jules Moinaux.

⁹⁵³ Robert Pourvoyeur, *Offenbach*, Paris 1994, S. 79.

Zu diesen dezenteren Einfärbungen gehört auch eine Serenade mit Gitarrenbegleitung, die ein ironisches Pastiche der berühmten Figaro-Arie aus Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* darstellt, also die Kontrafaktur eines *italienischen* Stücks!

Nicht nur auf der Bühne war der Hispanismus eine beliebte Fiktion: Im Pariser Karneval 1878 evozierte eine Studententruppe aus Salamanca mit heimischen Liedern und Tänzen hispanistisches Flair. Offenbach machte sich dies für sein Stück *Maître Péronilla* zunutze, indem er die Kostüme der Studenten imitierte.

Auch dieses Werk ist eine *opéra-bouffe* mit spanischem Kolorit: Das Libretto schrieb Offenbach selbst (es variiert die häufig aufgegriffene Geschichte von der nächtens vertauschten Braut), die Musik enthält „zündende Lieder spanischer Machart“⁹⁵⁴, besonders eine rasch populär gewordene Malagueña, was den *Ménestrel* zu folgendem Kommentar veranlasste: „Il y a plus d'Espagne dans le cerveau d'Offenbach que dans l'Espagne même.“⁹⁵⁵ Alexander Flores hält diese Malagueña für die Musiknummer, mit der Offenbach Bizets Habañera aus *Carmen* Paroli bieten wollte.⁹⁵⁶ Außer dieser berühmt gewordenen Malagueña enthält *Maître Péronilla* noch andere spanisch angehauchte Stücke wie eine „Ballade de la belle Espagnole“ oder die „Couplets des valets“.

Das Kernstück des als *opéra-bouffe* bezeichneten, faktisch aber einer verkleinerten *opéra-comique* gleichkommenden Stückes, bildet indes ausgerechnet ein Walzer. Dies führt zu der Frage, inwieweit die Hispanismen Offenbachs in seinen *opéras-comiques* überhaupt die Funktion einer landschaftlichen oder mentalitätsgeschichtlichen Fixierung haben. Für Flores liegen die Hispanismen von *Maître Péronilla* „in einer gewissen Zweckfreiheit [...], wenn man nicht annehmen will, dass ihr höherer Zweck schlicht der Ausdruck, ja das Aussingen der Glückssehnsucht des Menschen ist.“⁹⁵⁷

In der Tat kommt den musikalischen Hispanismen in Offenbachs Spätwerk nicht mehr die alleinige Funktion der Evokation spanischer Atmosphäre zu. In der Konkordanz zwischen Libretto und Musik, in der Unterstützung inhaltlicher Elemente durch spanisch-klingende Musik, verstärkt sich das allgemeine Vergnügen am turbulenten Bühnengeschehen von Komödien, die in einer beliebigen Umgebung angesiedelt sein könn(t)en. Damit aber hat der Hispanismus seine satirische Funktion, wie sie in *La*

⁹⁵⁴ Alexander Flores, *Der späte Offenbach: 'Le docteur Ox' und 'Maître Péronilla'*, Bad Emser Hefte, hg. v. U. Brand, No 297, Bad Ems 2009, S. 23-40.

⁹⁵⁵ Zit. in: Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris 2000, S. 578.

⁹⁵⁶ Flores, *Der späte Offenbach*, S. 23.

⁹⁵⁷ Ebd.; vgl. auch Hawig, *Facetten*, S. 165.

Périchole und *Les Brigands* mit der – freilich durchsichtigen – Verhüllung französischer Zustände gegeben war, wieder verloren. Er wird wieder, was er in traditionellen *opéra-comique* war: zur anregenden, exotischen Ingredienz.

1.2 Charles Lecocq's Versuch einer Wiederbelebung der *opéra-comique*

Auch nach dem deutsch-französischen Krieg und nach *Carmen* war die 'Spanienlust' der Franzosen nicht erloschen. *Carmen* blieb indes ein singuläres Phänomen, das im engeren Sinne keine Nachfolger hatte.

An die Tradition der *opéra-comique* mit ihren heiteren, vergnüglichen Komödien knüpft Charles Lecocq an, der z.B. in *Le Cœur et la Main* „die komischen Möglichkeiten von hispanisierenden Einlagen“⁹⁵⁸ aufgegriffen hat. Der Komponist, der in der Nachfolge Offenbachs, aber doch stets in seinem Schatten stand, war zu seiner Zeit sehr bekannt, z. B. durch *Giroflé-Girofla* (1874; Libretto: Albert Vanloo / Eugène Leterrier), *Le Jour et la Nuit* (1881; Libretto: Vanloo / Leterrier) und mit dem bereits erwähnten Stück *Le Cœur et la Main* (1882; Libretto: Charles Nutter / Alexandre Beaumont), aber nach ca. 1920 wurden seine Werke nicht mehr gespielt. Robert Pourvoyeur bedauert dies:

Traiter de toutes les petites pièces de Lecocq nous mènerais hélas trop loin [...]. Le premier titre [de Ch. Lecocq] est *Le Docteur Miracle* (1857), fruit d'un concours organisé par Offenbach et où Lecocq et Bizet furent couronnés ex aequo. L'«opérette» de Bizet a eu plus de chance que celle de Lecocq [...]. Celle de Lecocq mérite pourtant mieux que l'oubli.⁹⁵⁹

Nach dem deutsch-französischen Krieg schrieb Lecocq die oben erwähnten *opéras-comiques*, zwei davon mit spanischem bzw. portugiesischem Hintergrund (*Le Jour et la Nuit* hat Portugal zum Handlungsort, sein 'Zwilling' *Le Cœur et la Main* spielt in einem Operettenspanien, das einen 'Sandkastenkrieg' gegen Portugal führt). Beide haben mit *Giroflé-Girofla* das Sujet der fingierten Hochzeitsnacht und der Frauenverwechslung gemeinsam, in unermüdlicher Variation von Shakespeares *All's Well that Ends Well*. In beiden Stücken geht es weniger um eine authentisch-exotische Darstellung des spanischen oder portugiesischen Ambientes als um die Parodie der französischen Zeitumstände.

⁹⁵⁸ Ebenda.

⁹⁵⁹ Pourvoyeur, "Les un-acte de Lecocq", in: *Opérette*, 86 (1993), S. 36-37, hier S. 36. Im Jahre 2002 hat das Theater von Bordeaux auf Pourvoyeurs Initiative hin *Le Cœur et la Main* neu inszeniert.

Obwohl *Le Jour et la Nuit* sowie sein 'Doppelgänger' *Le Cœur et la Main* eigentlich Frankreich meinen, enthalten sie beide einen Bolero, der wesentlich zum Erfolg der Stücke beitrug, aber keine inhaltlich motivierte Verbindung zur Haupthandlung hat. Im Vordergrund stehen pikante Verwechslungsgeschichten und Incognito-Liebschaften im Schlafzimmer.⁹⁶⁰

Wie schon vor ihm Hervé und Offenbach, nimmt Lecocq politische Anspielungen, etwa auf das 'europäische Gleichgewicht', auf und schöpft aus dem Figurenarsenal der *opéra-bouffe* die Hauptpersonen seiner Stücke, etwa den senilen König, den unfähigen, aber umso aufgeblaseneren Minister, den gefühlsbetonten, aber auf politischem Parkett absolut unbrauchbaren Thronfolger, der Herzensangelegenheiten den Vorrang vor diplomatisch-politischen oder gar kriegerischen Angelegenheiten gibt.⁹⁶¹

Mit der traditionellen *opéra-comique* teilen die Stücke die historische Einkleidung, die trotz aller Pikanterie unangetastete Moral und die gegenüber der *opéra-bouffe* abgemilderte Rasanz sowohl der Musik als auch der dramatischen Handlung.

Am Ende des 19. Jahrhunderts war man der schlüpfrigen Harmlosigkeiten fehlgeleiteter Hochzeitsnächte und im Dunkeln vertauschter Frauen überdrüssig. Im Gegenzug trat das Bedürfnis nach satirischer Durchleuchtung der Verhältnisse wieder stärker hervor. In Claude Terrasse fand dieses Bedürfnis die adäquate Künstlerpersönlichkeit, die bereit war, die Offenbachsche *opéra-bouffe* neu zu beleben und die 'Operette'⁹⁶² damit wieder näher an die Tagesaktualität heranzuführen.

2. Epigonentum in der Nachfolge der Offenbachiade: *Monsieur de la Palisse* (de Flers / de Caillavet / Terrasse, 1904)

Die satirisch-spritzigen Offenbachiaden sind ebensowenig wiederholbar wie *Carmen*. Einer der Künstler, die dennoch Offenbachs Nachfolge auf dem Gebiet der *opéra-bouffe* angetreten haben, ist Claude Terrasse, auf dessen *Monsieur de la Palisse* Pourvoyeur mit folgenden Worten eingeht:

⁹⁶⁰ Eine solche Szene mit Boleromusik findet sich im Finale des 2. Aktes von *Le Cœur et la Main*; dort heißt es: „Un soir, José le capitaine / Par hasard vit la Gitana / Le capitaine était sans gêne / A son logis l'emmena [...].Manuelita / La Gitana / Est une fille un peu fantasque / [...] N'aime que son tambour de basque“, in: *Le Cœur et la Main* (Paris 1882), Reprint: Kessinger Publishing, o. J., S. 75.

⁹⁶¹ So z.B. in Lecocqs *Le Cœur et la Main*.

⁹⁶² Lecocq, in: Louis Schneider, *Les maîtres de l'opérette française: Hervé / Charles Lecocq*, Paris 1924, S. 210f., lehnte diese Bezeichnung für seine Stücke ab: „C'est [gemeint ist *Le Grand Casimir* von 1879; d.V.] la seule pièce en trois actes de mon répertoire que j'ai intitulée *opérette*. Et quoique les autres soient toutes connues sous cette dénomination d'*opérette*, elles ont toujours porté sur le livret, la partition et les affiches, le nom d'*opéra-bouffe* ou d'*opéra-comique*.“

Es ist [...] ein Meisterwerk, das niemand mehr auszugraben wagt, leider. Der erste Akt dieser *opéra-bouffe* atmet ganz den Geist des französischen Landlebens, der zweite ist diskret mit einer gewissen Hispanitas parfümiert, und der dritte spielt an den „natürlichen Grenzen“, wie der zweite Akt der Offenbach'schen *Brigands*.⁹⁶³

Diese Kurzfassung des Inhalts führt uns direkt zum Libretto und dessen Verfassern.

2.1 Die Librettisten

Robert de Flers (1872-1927) und Gaston Arman de Caillavet (1869-1915) waren zwei kultivierte, mit den Pariser Salons, der Pariser Gesellschaft und der Pariser Theaterlandschaft sehr vertraute Autoren, von denen ihr Biograph, Pierre Barillet, sagt:

Quel talent particulier, né de cette plume qu'ils tenaient à deux, avait engendré des œuvres qui fustigeaient si drôlement leurs contemporains et leurs mœurs, frappaient toujours juste, atteignant les cimes d'un succès populaire inégalé? Flers et Caillavet remplirent les salles pendant quinze ans. Au cœur de la vie parisienne, leurs noms célèbres alimentaient les gazettes.⁹⁶⁴

Flers war adliger Herkunft und mit zahlreichen bekannten Größen der französischen Öffentlichkeit befreundet, z.B. mit Marcel Proust und mit Pierre Sardou, dem Sohn des bekannten Dramaturgen Victorien Sardou, dessen Tochter Geneviève er heiratete; auch gehörten Jacques Bizet, ein Sohn des Komponisten, und dessen Cousin Daniel Halévy zu seinen Bekannten, ebenso Pierre Lavallée, mit dem er eine ausgedehnte Korrespondenz unterhielt. De Flers war sehr belesen und lernte durch seinen Englischlehrer am Lycée Condorcet, Stéphane Mallarmé, die englische Literatur schätzen. Im Jahre 1921 wurde er in die *Académie Française* aufgenommen.

Auch Gaston Arman de Caillavet wuchs in einem literatur- und theateraffinen Milieu auf. Seine Mutter unterhielt über Jahrzehnte eine Beziehung mit Anatole France; seine Tante, Colette Dumas, war eine Tochter von Alexandre Dumas (d. J.). Im Salon seiner Mutter, Léontine Arman de Caillavet, machte er erste Erfahrungen mit der Welt des Theaters.

Robert de Flers hatte als Journalist nicht nur die Möglichkeit, sich seinen schriftstellerischen Begabungen hinzugeben, sondern zeitlebens hatte er als Rezensent und Theaterkritiker (u. a. beim *Figaro*) eine feste wirtschaftliche Grundlage.

⁹⁶³ Pourvoyeur, *Essays zur Rehabilitierung*, S. 315.

⁹⁶⁴ Pierre Barillet, *Les seigneurs du rire. Robert de Flers, Gaston Armand de Caillavet, Francis de Croisset*, Paris 1999, S. 14.

In den Pariser Salons trafen sich Flers und Caillavet zum erstenmal. Ihre kongeniale Intellektualität, ihre identischen politischen Ansichten⁹⁶⁵ und ihr gemeinsamer Freundeskreis ließen sie zu einer Kooperation in ihrer literarischen Arbeit finden, die im Juni 1900 erstmals auf Plakaten dokumentiert wurde.⁹⁶⁶

Beide bewunderten gleichermaßen Meilhac und Halévy, so dass einer dem anderen – so der Biograph Barillet – vorschlug: „Et si nous meilhachalévisions?“⁹⁶⁷ In seiner Rede anlässlich der Aufnahme de Flers' in die *Académie Française* definierte der Festredner René Doumic den Begriff 'meilhachaléviseur' folgendermaßen:

C'est regarder un petit coin de la vie du coin de l'œil et d'un regard narquois, rire de ce qu'on y découvre et qui ne vaut pas la peine qu'on en pleure, et puis en faire de menus récits agrémentés de mille folies, beaucoup de fantaisies et pas mal d'observation, de la gaîté, de la drôlerie, de la cocasserie, un peu de sagesse, un peu d'émotion, de la clairvoyance et de l'indulgence [...]; et de tout cela combiné, agencé, ajusté dans un désordre très ordonné et une incohérence très surveillé naît une petite chose légère, souriante, un peu perverse, railleuse et tendre [...] qui ne se fait qu'à Paris.⁹⁶⁸

Der Biograph Barillet fügt hinzu: „Flersetcaillavetiser' fonctionnera à peu près sur la même recette dont la règle d'or consiste à plaire sans jamais s'abaisser.“⁹⁶⁹

Die fruchtbare Zusammenarbeit der beiden Librettisten mit dem Komponisten Claude Terrasse führte zu einem ersten großen Erfolg mit *Les Travaux d'Hercule*, einem Stück, von dem Emile Faguet im *Journal des débats* sagte:

Il n'y a rien de plus gai, de plus spirituel, de plus aisé et alerte, et ma foi, par moment, de plus joyeusement philosophique – un peu de Montaigne dans beaucoup de Rabelais – que *Les travaux d'Hercule*.⁹⁷⁰

Bevor das Trio Flers-Caillavet-Terrasse sich *Monsieur de la Palisse* zuwendete, brachte es im Jahre 1903 noch eine erfolgreiche Dreiecksgeschichte im mittelalterlichen Gewand auf die Bühne, *Le Sire de Vergy*.

Die Absichten des Künstlergespanns, den Zeitgeist und menschliche Schwächen an den Pranger zu stellen, ohne die Gefühle der Zuschauer zu verletzen, steht in der guten

⁹⁶⁵ Sie setzten sich z.B. vehement für die Wiederaufnahme des Dreyfus-Prozesses ein.

⁹⁶⁶ Vgl. Barillet, *Les seigneurs du rire*, S. 91.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 95.

⁹⁶⁸ "Discours de réception de Robert de Flers à l'Académie française par René Doumic le 16 juin 1921", zit. in: Barillet, ebd., S. 95-96.

⁹⁶⁹ Ebd., S. 96.

⁹⁷⁰ Emile Faguet in: *Journal des débats*, zit. in: Barillet, ebd., S. 102.

Tradition von Scribe und seinem 'juste milieu', besonders aber von Meilhac und Halévy. Barillet spricht von einer „démonstration lucide sans méchanceté“ und führt aus:

Flers et Caillavet [...] dénoncent la tartuferie de ceux qui font avec ostentation profession de charité. L'arrivisme et la vanité se cachent sous le masque de l'altruisme et de la générosité de ces faux vertueux qui [...] s'érigent en juges pour mieux condamner les autres. La comédie peut sembler désuète parce que, comme dans le théâtre de Flers et Caillavet, elle est polie.⁹⁷¹

Zusammenfassend gesagt, sind die Hauptfiguren dieses Theaters „[de] fidèles reflets plus ou moins caricaturés des figures et des courants dominants de leur société“;⁹⁷² besonders die Heuchelei und Wichtigtuerei der Politiker ist eine unerschöpfliche Quelle für bissige bzw. satirische Bemerkungen, wie man sie auch in *Monsieur de la Palisse* findet. In seiner Bilanz sagt der Biograph über die beiden Librettisten:

Auteurs fêtés, quintessence de l'esprit parisien [...], [ils] incarnent ce que le début du vingtième siècle a pu produire de plus également frivole et brillant.⁹⁷³

2.2 Der Komponist

Claude Terrasse (1867-1923), eine heute weitgehend in Vergessenheit geratene Künstlerpersönlichkeit, hatte eine fundierte musikalische Ausbildung in der Kirchenmusikschule Niedermeyer erhalten (ebenso wie z.B. die Operettenkomponisten Edmond Audran, Léon Vasseur, André Messager). Wie schon Hervé, der seine Position als Organist in St. Eustache verlassen hatte, um sich der Operette zu widmen, zog Terrasse die Komposition von *opéra-bouffes* der Organistentätigkeit (in seinem Fall in der Pariser Kirche Ste. Trinité) vor:

Dans un pays et à une époque où l'on tient farouchement aux étiquettes et où la hiérarchie des genres est encore très rigide, ils [Hervé et Terrasse] commencent par faire partie de ces organistes qui, selon le mot de Pierre Lalo, «ont mal tourné» [...]. Tout en pouvant composer une Messe [...], Claude Terrasse [...] a revendiqué [...] – à l'exemple d'Offenbach à qui on l'a comparé pour les «grains de folie disséminés dans ses œuvres» – le statut exclusif de musicien humoriste. [...]. Il a voulu faire, de sa musique même, «un long éclat de rire».⁹⁷⁴

⁹⁷¹ Ebd., S. 124.

⁹⁷² Ebd., S. 125.

⁹⁷³ Ebd., Klappentext.

⁹⁷⁴ Vorwort von Ornella Volta zu Philippe Cathé, *Claude Terrasse*, Paris 2004, S. 7-11, hier S. 9.

Der Biograph von Hervé und Ch. Lecocq, Louis Schneider, lobt Terrasses klassische Ausbildung: „Ancien organiste, il possède à merveille la technique musicale, il est nourri du lait pur des classiques.“⁹⁷⁵ Terrasse selbst betrachtete sich als einen „compositeur bouffe, [...] un moraliste qui débusque 'le mensonge' en la révélant.“ Sein Biograph Ph. Cathé, der dies bezeugt, fährt fort: „Il utilise de nombreux registres comiques, des airs héroï-comiques aux scènes les plus musicalement burlesques.“⁹⁷⁶

Mit Offenbach verband Terrasse u. a. das Bemühen um die Vermeidung von falschem Pathos und die Funktionalisierung historischer Stoffe als Deckmantel für Zeitkritik. Diese Kritik war, wie Peter Hawig meint, „in der Tendenz schärfer als Offenbach zupackend bei religiösen oder sexuellen Themen, was den freizügigeren Vorstellungen der Jahrhundertwende entsprach.“ Hawig ergänzt:

Aber es bleibt ein "Dennoch": Terrasse fehlte das oszillierende Changieren Offenbachs zwischen verschiedenen Anspielungsebenen und Stimmungswelten [...], die Mehrdeutigkeit als Stilprinzip.⁹⁷⁷

Eine Renaissance der *opéra-bouffe* im Stile Offenbachs – dieses ehrgeizige Vorhaben war auch durch die neuen Zeitumstände schwierig geworden:

Toutefois les temps n'étaient plus propices. Des nouvelles modes – l'opérette de Franz Léhar avec son esprit viennois, la comédie musicale américaine privilégiant la mise en scène et la danse [...] – avaient fini par produire une nouvelle génération de spectateurs aux réactions de plus en plus primaires, et ignorant toute référence au passé.⁹⁷⁸

Im Unterschied zu Offenbach war es Terrasse nicht beschieden, ein eigenes, festes Theater zu haben. So vergeudete er viel Kraft im Kampf mit Theaterdirektoren um Aufführungsrechte und Honorare. Unter großem Einsatz gelang es ihm, *Monsieur de la Palisse* im *Théâtre des Variétés* zu platzieren, wo es am 2. November 1904 seine Uraufführung erlebte – mit mäßigem Erfolg. Eine mögliche Begründung dafür gibt sein Biograph:

La partition est copieuse: les chœurs et les ensembles abondent. Plusieurs airs et couplets sont passés à la postérité mais, contrairement à l'avis de certains critiques, *Monsieur de la Palisse* semble une œuvre moins représentative du

⁹⁷⁵ Schneider, zit. in: Cathé, *Claude Terrasse*, S. 75.

⁹⁷⁶ Ebd., S. 95. In avantgardistischen Kreisen machte sich Terrasse einen Ruf als Schöpfer der Schauspielmusik zu *Ubu Roi* (Text: Alfred Jarry, 1897)..

⁹⁷⁷ Hawig, *Jacques Offenbach oder: Der Verlust des Authentischen*, Fernwald 2010, S. 149.

⁹⁷⁸ Ornella Volta, Vorwort zu: Cathé, *Claude Terrasse*, S. 11.

talent de Terrasse dans le domaine de l'opérette que le *Sire de Vergy* ou *Cartouche*. Le compositeur s'est laissé aller par endroits à des facilités qui trahissent une facture un peu rapide et l'on ne retrouve ni les recherches harmoniques personnelles, ni les tournures modales qui font le charme de nombre de ses mélodies [...]. L'œuvre reste à l'affiche trois mois mais ne totalise que quarante-trois représentations [...].⁹⁷⁹

In Deutschland hatte das Stück unter dem Titel *Der Kongress von Sevilla* ab 1906 großen Erfolg. Zur Inszenierung des Werks am Gärtnerplatz-Theater in München schreibt Cathé:

En avril 1906 Claude et Andrée Terrasse se rendent à Munich pour superviser les répétitions et assister à la première [...]. La pièce est un succès et la critique est enthousiaste. Andrée écrit qu'«il a eu des fleurs, des couronnes» et qu'«il a fallu aller sur la scène».⁹⁸⁰

Trotzdem neigen viele Musikkritiker und Musikologen dazu, den Höhepunkt von Cl. Terrasses Schaffen in seinem Spätwerk zu sehen (etwa in *Cartouche*, 1909, oder *Pantagrue*, 1911). Zusammenfassend sagt Cathé:

Claude Terrasse marque l'évolution de l'opérette au début du XX^e siècle. Son ascension provoque le retour de l'opérette parodique après l'opérette «de rêve» qui domine la dernière décennie du XIX^e siècle [...].⁹⁸¹

Die Jahre bis 1910 bezeichnet Cathé als „époque glorieuse“ des Komponisten. Danach geriet Terrasse in eine Krise, die durch den weltweiten Siegeszug der Wiener Operette und vor allem durch die Erschütterungen des Ersten Weltkriegs verursacht wurde:

Claude Terrasse ne se retrouve pas dans ces bouleversements et le public renouvelé des théâtres adhère de plus en plus difficilement à sa conception de l'art bouffe [...].⁹⁸²

Der veränderte Zeitgeschmack goütierte nicht mehr die vergangene Welt eines Monsieur de la Palisse, nicht mehr die feinsinnigen Techniken der *opéra-bouffe* mit ihren Silbenscherzen und Instrumentenimitationen, die „wunderbar schmelzenden, leicht gedehnten Walzer des «Fin de Siécle»“,⁹⁸³ denn – „aller Operettenmusik haftet nach 1900 – unverschuldet – das Odium stilistischer Rückständigkeit an [...]. Der 'Fall

⁹⁷⁹ Ebd., S. 97.

⁹⁸⁰ Ebd., S. 105.

⁹⁸¹ Ebd., S. 197.

⁹⁸² Ebd., S. 197.

⁹⁸³ Hawig, *Verlust des Authentischen*, S. 149.

Terrasse' zeigt, dass die überkommenen Formen, genialisch wiederverwendet, durchaus noch ihre Wirkung tun konnten, dass sie aber der neuen Zeit [...] nicht mehr eigentlich adäquat waren.“⁹⁸⁴ So verwundert es nicht, dass *Monsieur de la Palisse* von den Spielplänen der europäischen Bühnen verschwand.

Oster / Vermeil urteilen abschließend über Claude Terrasse und *Monsieur de la Palisse*:

Claude Terrasse, disciple subtil d'Offenbach, a de son maître le sens comique de la situation et l'art de bâtir le jeu des reparties, surtout dans les finales. Il possède assez la musique du grand siècle pour en distiller les mignardises en couleur locale et prend un vrai plaisir à caractériser les deux figures principales [...].⁹⁸⁵

Für Albert Gier ist Claude Terrasse „der einzig legitime Nachfolger Offenbachs [...]“,⁹⁸⁶ und Pourvoyeur nennt ihn einen „fécond compositeur qui pourrait [...] occuper enfin sa place légitime du premier rang des musiciens de l'école française d'opéra bouffe.“⁹⁸⁷

2.3 Der Librettotext⁹⁸⁸ zu *Monsieur de la Palisse*

Der Name des Titelhelden geht auf eine historische Figur zurück, einen Marquis de la Palice, der unter Franz I. im bourbonisch-habsburgischen Krieg kämpfte, sich militärische Verdienste erwarb und im Jahr 1525 in der Schlacht bei Pavia sein Leben ließ. Im Zusammenhang mit diesem Namen steht die Redewendung „dire des lapalissades“⁹⁸⁹ ebenso wie das populäre Lied, das den Rechtschreibirrtum (Palice-Palisse) verbreitet hat.⁹⁹⁰

Der Titelheld der *opéra-comique* zitiert mehrere Strophen dieses Liedes, voller Stolz auf seinen Ahnherrn, Jacques II., Seigneur de Chabannes, Marquis de la Palice, maréchal de France. Die naiven Selbstverständlichkeiten des Liedes hält er für einen „noble récit“, den er seinen Gästen nicht vorenthalten möchte:

⁹⁸⁴ Ebd., S. 151.

⁹⁸⁵ Louis Oster / Jean Vermeil, *Guide raisonné et déraisonnable de l'opérette et de la comédie musicale*, Paris 2008, S. 566.

⁹⁸⁶ Albert Gier, *Wär es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der Komischen Operette*, Bamberg 2014, S. 114.

⁹⁸⁷ Pourvoyeur, "Les Travaux d'Hercule", *Opérette*, 114 (2000), S. 26.

⁹⁸⁸ Die Textquelle ist der im Handel nicht mehr erhältliche, von der Société Nouvelle d'Editions musicales gedruckte Librettotext (Paris 1905) in einer Kopie, die von der B.N.F. zur Verfügung gestellt wurde.

⁹⁸⁹ Vgl. *Le Petit Robert*, Klett 1994, S. 1259.

⁹⁹⁰ Das Lied ist eine Art Nonsens-Ballade mit zahllosen Strophen, denen der Volksmund immer wieder neue hinzugefügt hat. Der historische Marquis de la Palice hat seine Soldaten angeblich zu diesem Lied inspiriert. Von dem Adligen heißt es in Wikipedia: „Sa vaillance et sa prestance inspirèrent les paroles d'une chanson: "Hélas, s'il n'était pas mort il ferait encore envie." Par erreur, un copiste changea F en S, ...il serait encore en vie." Seitdem, so die Quelle weiter, sei es Volksglaube, den historischen Marquis für den Urheber der 'Lapalissades' zu halten. Auch der Name eines Ortes in der Auvergne, LAPALISSE, soll sich von dem Namen der historischen Figur ableiten.

Quand il était à Poitiers
 Il n'était pas à Vendôme.
 Regretté de ses soldats
 Il mourut digne d'envie
 Et le jour de son trépas
 Fut le dernier de sa vie.
 Ah! le grand homme...⁹⁹¹

Die Hauptfigur der *opéra-comique* hat mit dem historischen Vorbild wenig zu tun: Monsieur Placide (der Name charakterisiert die Hauptfigur treffend) de la Palisse liebt die ruhige französische Landidylle des 18. Jahrhunderts, sorgt aber für Aufregung durch ein Verbot, das er seinen Dienern erteilt: Keine Liebesbezeugungen, solange sie in seinen Diensten stehen! Es gilt, obwohl der Landwirtschaft – wie der Eingangschor beklagt – der Nachwuchs fehlt. Die Diener, die sich als Paare zusammengefunden haben (Augustin und Augustine, Zéphirin und Zéphirine, Mathurin und Mathurine...) sind erbost über das Verbot. La Palisse habe es „sous prétexte de suivre les principes de son satané aïeul, le La Palisse de la chanson, l'homme aux vérités“,⁹⁹² erlassen. La Palisse selbst gibt sich als naiver Schmetterlingsjäger, der den Duft der Blumen und die Natur genießt. Mit simpler Logik sucht er seine Diener zu überzeugen:

Peut-on être heureux quand on n'est pas tranquille? – Non! Peut-on être tranquille quand on est amoureux? Non! Donc on ne peut pas être heureux quand on est amoureux.⁹⁹³

Gemäß seiner Überzeugung, „un homme et une femme qui se détestent se causent beaucoup moins d'embêtements qu'un homme et une femme qui s'adorent“,⁹⁹⁴ will er seine Cousine, die wenig attraktive Héloïse-Gertrude-Hortense de la Verdure („la femme idéale“)⁹⁹⁵ heiraten, und zwar deswegen, weil sie mit einem berüchtigten Schürzenjäger verheiratet war und nun verwitwet ist. Von ihr erhofft sich der Unerfahrene eine schnelle und kompetente Einweisung in seine ehelichen Pflichten – eine für Héloïse⁹⁹⁶ unerfüllbare Aufgabe, denn ihr verstorbener Ehemann war vor der Hochzeit von Korsaren entmannt worden. Zum Entsetzen von La Palisse möchte Héloïse die ihr entgangenen Ehefreuden nun im Übermaß nachholen.

⁹⁹¹ Librettotext S. 42. Die Librettisten haben die Originalstrophen neu zusammengesetzt. Die überlieferten Originalstrophen finden sich bei <http://gauterdo.com/ref/mm/monsieur.de.la.palisse.html>.

⁹⁹² Librettotext, S. 10.

⁹⁹³ Ebd., S. 17-18.

⁹⁹⁴ Ebd., S. 18.

⁹⁹⁵ Ebd., S. 20.

⁹⁹⁶ Die Anspielung auf die literarische Parallele zu dem Theologen Abälard, dem ein ähnliches Schicksal widerfahren ist wie dem Ehemann von Héloïse, ist nicht zu übersehen.

Die durch den verstärkt um sich greifenden Liebeswahn ausgelöste Komik wird sprachlich wiedergegeben durch Neologismen und Wortspiele: Statt von „bécotiner“⁹⁹⁷ sprechen Biscotin und Biscotine von „biscotiner“, Mathurin und Mathurine von „mathuriner“, Zéphyrin und Zéphyrine von „zéphyriner“ etc. All dies geschieht unter den Augen des gestrengen La Palisse.

Die liebestolle, von ihren Reizen überzeugte Héloïse berichtet schockiert von ihren Erfahrungen mit zudringlichen Männern, die sich ihr auf der Reise zu ihrem Cousin Palisse genähert hätten.⁹⁹⁸ Selbst die Natur, die sie durchquert habe, sei von liebestollen Kreaturen umgeben gewesen: „des moutons qui moutonnaient, des pigeons qui pigeonnaient, des demoiselles qui garçonnaient.“⁹⁹⁹

Die Idylle des friedliebenden, ruhebedürftigen Placide de la Palisse ändert sich gravierend, als sein Cousin, begleitet von Jagdhörnern, Peitschenknallen und Glockengeläute, sein Gut erreicht. Ab jetzt übernimmt Bertrand de la Palisse mit seiner Geliebten Dorette das Kommando. Anlässlich seiner Ankunft verfügt er ein Festmahl:

Bouscoulez tout, faites ripaille
Tordez l'cou de tout' les volailles;
La cave est là pour qu'on la pille;
Troussez les femmes et les filles.¹⁰⁰⁰

Die Landluft des Gutes wird nun mit hispanistischen Düften parfümiert...

[...] Car le roi m'envoie en Castille
Pays qui d'agrémens fourmille.¹⁰⁰¹

... und mit weiblichem Charme aus den Fugen gebracht:

Voilà Dorette
Grande coquette
Prête aux conquêtes.
Ce beau seigneur m'emmène à sa suite en Espagne
Et moi pour commencer je l'emmène à la campagne.¹⁰⁰²

Bertrand und Dorettes Libertinage bestimmen jetzt das Klima. Dorettes Lebensphilosophie entbehrt nicht der Anspielungen auf zeitgenössische Verhältnisse:

⁹⁹⁷ Wortgebrauch im Sinne von 'bécoter', Synonym zu 'embrasser'.

⁹⁹⁸ Librettotext, S. 22: „Partout des hommes libidineux à mon aspect de jeune fille.“

⁹⁹⁹ Ebd., S. 24.

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 28.

¹⁰⁰¹ Ebd., S. 29.

¹⁰⁰² Ebenda.

Je suis légère, mais de façon sérieuse [...]
 Rester honnête
 C'est déshonnête.
 Quand on est fille d'opéra comme Dorette
 Paraissez Navarrais, Maures et Castellans
 Et tout ce que l'Espagne a produit de galants
 [...]
 J'aim' les pomm' du voisin, le jeu...
 [...]
 Je goûte la vertu, mais j'ai des goûts modestes.¹⁰⁰³

Dem hat Placide wenig entgegenzusetzen: „[...] moi aussi, je suis artiste, à mes heures. Je joue du serpent à l'église le dimanche...“¹⁰⁰⁴

Das nun folgende Gespräch zwischen Placide und Bertrand ridiculisiert in despektierlicher Weise die französische Diplomatie, als Bertrand, der bereits ernannte 'ambassadeur', von sich sagt:

Je n'y comprends rien. J'ai, certes, une grosse position à la Cour, mais pas comme négociateur. Je me contente d'être [...] un joueur passionné et un amant adoré...¹⁰⁰⁵

Die Karikatur des Diplomaten­tums erreicht einen ersten Höhepunkt, als das Thema der Konferenz in Sevilla, an der Bertrand teilnehmen soll, offenbar wird: die Wanderungen des Hummers und die schwierige Frage, ob Versuche, dem Krustentier nachzustellen, als der Jagd oder dem Fischfang zugehörig betrachtet werden müssen:

[...] le homard en question errait d'un cour léger sur les côtes du Maroc sans soucis de complications diplomatiques [...]. Or, l'Espagne possède en ces régions le droit de pêche, et la France le droit de chasse [...]. La guerre pouvait éclater quand sa Majesté a pris l'initiative de réunir à Seville une conférence de la paix, et elle envoie pour représenter la France le plus brillant cavalier de la Cour, n'est-ce pas, Dorette?¹⁰⁰⁶

Das Kriterium, das Dorette in der Beurteilung dieser Frage anlegt, liegt auf der Hand und gereicht der französischen Diplomatie nicht zur Ehre.

Bevor Placide seinem Cousin Bertrand von seiner bevorstehenden Heirat erzählt, möchte er seinen Gästen mit einem Vortrag über den gemeinsamen Vorfahren

¹⁰⁰³ Ebd., S. 30.

¹⁰⁰⁴ Ebd., S. 31.

¹⁰⁰⁵ Ebd., S. 33.

¹⁰⁰⁶ Ebd., S. 34.

imponieren und singt die bekannte Ballade mit den tradierten Strophen in Siebensilblern und Kreuzreim, z.B.:

Il épousa, ce dit-on,
 Une gracieuse dame.
 S'il avait vécu garçon
 Il n'aurait pas eu de femme.¹⁰⁰⁷

Diese anodinen Verse enthalten das Thema, über das Placide mit Bertrand sprechen will. Er vertraut seinem Cousin seine absolute Unerfahrenheit auf dem Gebiet der Liebe an:

PLACIDE: J'ai très peu voyagé dans le pays du Tendre,
 tout au plus en ai-je exploré la banlieue.

BERTRAND: Tu t'es arrêté à Nanterre.¹⁰⁰⁸

Diese in der Ortsangabe „Nanterre“ enthaltene Anspielung auf Placides 'Jungfräulichkeit' und das Brauchtum in Nanterre wird beim zeitgenössischen Publikum sicher große Heiterkeit ausgelöst haben.

Außerdem gesteht Placide seinem Cousin, dass er unglaublich schüchtern sei:

[...] si j'épousais une jeune fille qu'il faille initier, je sens bien que cette jeune fille ... enfin resterait jeune fille [...]. Plutôt que de tenter cette aventure, j'aimerais mieux fuir au bout du monde.¹⁰⁰⁹

Eine überraschende Wendung führt zu einem Themenwechsel: Auf der Jagd nach Augustine, die sich gegen seine Nachstellungen wehrt, hat sich Bertrand den Fuß verstaucht. Um die Ehre des Geschlechts der La Palisse zu retten, muss Placide an seiner Stelle «tra los montes»¹⁰¹⁰ gehen, was diesen in Panik bringt: „rencontrer des femmes espagnoles, des yeux énormes, des castagnettes, des taureaux. Mais c'est

¹⁰⁰⁷ Ebd., S. 41-42.

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. 45. Diese Bemerkung bezieht sich auf den damaligen Pariser Vorort Nanterre (der heute das 21. Arrondissement bildet) und auf den in vielen französischen Gemeinden üblichen Brauch, im Rahmen eines Dorffestes ein tugendhaftes Mädchen als «rosière» zu wählen, das dann auf diesem Fest verheiratet wird. Entstanden ist der Brauch in Salency (Oise). Vgl. die *opéra-comique La Rosière de Salency* (1773) von Simon Favart. Im 19. Jahrhundert war es üblich, bei öffentlichen Anlässen oder staatlichen Feiertagen eine 'rosière' zu krönen: „[...] pour fêter son accension au trône, puis la victoire d'Austerlitz Napoléon décrète que des jeunes filles pauvres et vertueuses seront dotées par l'Etat et mariées. En 1810, pour fêter ses noces avec Marie-Louise d'Autriche, l'empereur ordonne que, dans tout le pays, six mille militaires soient mariés avec ces jeunes filles de bonne moralité." Seit 1894 gibt es in Nanterre einen 'rosier', „un très grand homme vêtu en mariée et flanqué d'un minuscule et caricaturale maire marieur." Vgl. auch die Erwähnung Nanterres in Hervé, *La fine fleur de l'Andalousie* (s. o). Vgl. auch die Operette *Pomme d'Api* (Offenbach / Halévy / Busnach, 1873) wo dieser Brauch im Duo No. 5 erwähnt wird.

¹⁰⁰⁹ Librettotext, S. 45.

¹⁰¹⁰ Ebd., S. 49.

monstrueux!“¹⁰¹¹ Diese Ansammlung von Klischees fasst Placides Kenntnisse über Spanien treffend zusammen. Die Reise, die er nun antreten muss, wird seine diesbezügliche Bildung nicht wesentlich erweitern.

Der Abschied zwischen Placide und Héloïse fällt heißblütig aus, jedenfalls von Héloïses Seite: „Laisse-moi t'enlacer de mon corps onduleux.“¹⁰¹² Es folgt das Bekenntnis ihrer unglücklichen Ehe, die nicht vollzogen werden konnte. Folgerichtig reagiert La Palisse: „Alors vous n'êtes même pas veuve! Vous n'avez même pas dépassé Nanterre!“¹⁰¹³

Aus Furcht, seine Zukünftige ins Eheleben initiieren zu müssen, ist La Palisse gern bereit, nach Sevilla zu fahren, denn: „quand je serai en Espagne, je ne serai pas en France.“¹⁰¹⁴

Unglücklicherweise muss er Dorette mitnehmen, um den Schein zu wahren und sich als Bertrand ausgeben zu können. Er entscheidet sich aber, Dorettes Nähe in der Kutsche zu meiden und auf einem Maultier zu reiten:

Je voyagerai sur mon mulet, madame, un animal décent, madame, qui a la pudeur de ne pas se reproduire!¹⁰¹⁵

Man erkennt das Vergnügen der Librettisten, in zahlreichen Details und augenzwinkernden Bemerkungen den lasziv-freizügigen Zeitgeschmack zu bedienen. Seit dem Geständnis seiner Zukünftigen nimmt Placide de la Palisse seinen Auftrag sehr ernst, obwohl er sich in einer grotesken Situation befindet:

Je vais passer pour marié avec la femme qui n'est pas la mienne pour éviter celle qui était sur le point de l'être. Je vais peut-être lancer l'Europe sur l'Afrique, je vais décider les destinées du monde avec un Marocain à propos d'un homard, au son des castagnettes.¹⁰¹⁶

Der Finalchor des ersten Aktes, der den Abschied La Palisses von seinem Gut umrahmt, enthält Wortspielereien, wie man sie auch bei Offenbach findet. Die Reisevorbereitungen, in denen Dorette die Aufgabe zufällt, aus einem naiven Landjunker einen hoffähigen Galan zu machen, ist ein Vergnügen für alle Anwesenden:

DORETTE: tenue de garde

CHŒUR: rade rade, rade

¹⁰¹¹ Ebenda.

¹⁰¹² Ebd., S. 53.

¹⁰¹³ Ebd., S. 55.

¹⁰¹⁴ Ebd., S. 57. Die 'Lapalissaden' des Liedes scheinen ihm, zum Vergnügen des Publikums, zur zweiten Natur geworden zu sein.

¹⁰¹⁵ Ebd., S. 59.

¹⁰¹⁶ Librettotext, S. 60.

couleur jonquille
le fagote
sous sa cloche

quille, quille, quille
gote, gotte, gotte
cloche, cloche, cloche.¹⁰¹⁷

Die Prozedur, eine angemessene Kleidung zu finden, geht unbarmherzig weiter, obwohl sich la Palisse dabei sehr unwohl fühlt:

Hélas! hélas, je suis tout nu,
On va voir mes seins et mes signes
Devant des dames je suis confis (bis)
Ah! couvrez-moi de feuilles de vigne [...].¹⁰¹⁸

Der nun folgende Abschied ist herzerreißend:

(LA PALISSE monté sur son mulet)
Adieu, doux lieu de ma naissance,
Adieu, Cadiche¹⁰¹⁹, adieu canards,
Vaches, poulets, cochons, lézards,
Chers compagnons de mon enfance [...].¹⁰²⁰

Die Diener betonen, wie unglücklich sie über die Abreise ihres Herrn sind (mit grotesk häufigen Wiederholungen der Adjektive „malheureux“ und „douloureux“), doch jede ihrer Strophen endet mit vier Okkurenzen des gegenteiligen Epithetons „gai“.¹⁰²¹

Die Exposition des Librettos lässt bereits vermuten, dass der Inhalt der weiteren Akte nicht den diplomatischen Verwicklungen zwischen Frankreich, Spanien und Marokko gewidmet ist und erst recht nicht dem Anliegen einer authentischen Darstellung Spaniens.

Die Reise von Placide de la Palisse nach Sevilla ist für ihn eher eine Initiationsreise in das Reich der Liebe, wobei Inésita, die Nichte des Gouverneurs von Sevilla, das Wunder vollbringt, die Ansichten des Landjunkers über Frauen und die Liebe ins Gegenteil zu verkehren. Spanische Sitten und Gebräuche sowie spanisches Alltagsleben werden respektlos parodiert, Traditionen persifliert und ins Lächerliche gezogen: So sollte Inésita eine gute Erziehung und eine behütete Kindheit im Kloster erhalten, wie es

¹⁰¹⁷ Ebd., S. 61f.

¹⁰¹⁸ Ebd.

¹⁰¹⁹ Der Name seiner Lieblingskuh.

¹⁰²⁰ Ebd., S. 65.

¹⁰²¹ Vgl. ebd.: LE CHŒUR, triste d'abord, puis gai, puis follement gai:

Nous sommes remplis de tristesse / Notre cœur est douloureux /
Bien douloureux, / Très douloureux. / Ah! nous sommes malheureux, /
Bien malheureux, / Très malheureux. / Hélas! / Hélas! /
Rien ne peut endiguer / Gai, gai, gai, gai. /
L'chagrin qu'vous nous léguez! Gai, gai, gai, gai.

für Mädchen Tradition ist, doch die Klosterfrauen haben sie der Schule verwiesen, weil Don Diego, Inésitas Onkel und Vormund, fünf Jahre lang die Pension nicht bezahlt hatte. Er wollte den Ordensfrauen des Schwalbenklosters Schenkungen überlassen wie den Rumpf des Schiffes von Kolumbus oder den Kirschkern des Cid, doch diese waren den Nonnen des 'Couvent des hirondelles' als Zahlungsmittel nicht genehm.¹⁰²²

Inésita freut sich über die neugewonnene Freiheit, denn sie hatte längst beschlossen, sich auf den Pfaden der Liebe zu bewegen. Dabei ist ihr jedes männliche Wesen als Gespieler recht. Auf der Plaza von Sevilla verliebt sie sich in einen Torero und in die 'Dragons d'Alcalá'¹⁰²³, und auch Mautiertreiber wären ihr als Liebhaber willkommen.¹⁰²⁴ Als klischeehaft typische Spanierin hat sie einen Dolch im Strumpfband, mit dem sie zudringliche Freier abwehren könnte. Die Tatsache, dass dieser nur aus Papier ist, zeigt die 'Ernsthaftigkeit', mit der dieses spanische Accessoir hier behandelt wird. Als sie es zerreißt, sagt sie mit gespielter Bedauern:

Adieu, petit poignard que toute bonne Espagnole passe à sa jarretière. Je ne suis plus digne de te porter puisqu'au lieu de te plonger dans le sein de tous les messieurs qui me souriaient, je me suis contentée de leur faire de l'œil. Petit poignard, adios!¹⁰²⁵

Spanische Frömmigkeit und Heiligenverehrung werden ins Lächerliche gezogen durch die Tatsache, dass Inésita mit Hilfe des Hl. Antonius einen Liebhaber sucht. Sie hat ein Bild bei sich, das den Titel *La tentation de Saint Antoine*¹⁰²⁶ trägt. Der fromme Volksglaube zählt den heiligen Antonius zu den vierzehn Nothelfern: Er wird bei Verlust eines Gegenstands um Hilfe gebeten. Respektlos den religiösen Kontext missachtend, benutzt Inésita das Bild für ihre eigenen Zwecke. Übermütig wirft sie es vom Balkon auf die Straße, wo es groteskerweise ihren zukünftigen Liebhaber, Monsieur de la Palisse, am Kopf trifft. Dadurch wird er überhaupt erst auf sie aufmerksam.

Der Spott der Librettisten macht auch vor dem spanischen Nationalhelden nicht halt. Als La Palisse seinem Cousin Bertrand mitteilen will, dass Dorette nun Don Diegos Geliebte sei, sagt Letzterer: „Vous êtes certainement un grand diplomate, mais [...] le

¹⁰²² Vgl. Librettotext S. 72; man kann hier nur fehlende Ernsthaftigkeit im Umgang mit diesen wichtigen Persönlichkeiten der spanischen Geschichte konstatieren.

¹⁰²³ Vgl. die *Carmen-Suite*, in der nach diesem Regiment ein Satz benannt worden ist.

¹⁰²⁴ Zu den Qualitäten eines Muletiers s. die gleichnamige *opéra-comique* (s.o.).

¹⁰²⁵ Librettotext, S. 84.

¹⁰²⁶ Dieses Motiv ist in der französischen Literatur mehrfach (in seriöser Weise) verwendet worden, z. B. bei Prosper Mérimée, *Une femme est un diable ou la tentation de Saint Antoine* (1825) oder Flauberts Gedicht *La Tentation de Saint Antoine*.

Cid aurait agi autrement.“ Darauf antwortet La Palisse: „Ah! Je ne le connais pas. Mais ça prouve que le Cid est un voyou.“¹⁰²⁷

Sprachwitz und verballhornte spanische *couleur locale* enthält das von Dorette vorgetragene Lied, das eine bekannte französische Redensart im Titel trägt: *La chanson des Châteaux en Espagne*:

I

Dès qu'on franchit votre frontière,
On voit sur les pics aigus
Surgir créneaux et poivrières
Turlututu, châteaux pointus.
[...]
Ce sont des châteaux en Espagne,
Des châteaux bleus, des châteaux fous,
Ils n'sont null' part, ils sont partout.
Ce sont des châteaux en Espagne.

II

Les jeunes gens au bord du Tage
Sous les patios, dans les sentiers
Parlent d'amour et de mariage:
Hélas! ce Tage est sans pitié.
On s'étreint, on s'enflamme [...]
Ce sont des amours en Espagne.

III

Par toutes les Andalouses,
Les fenêtres et les maris
Sont fameux pour leurs jalousies.
Ah! comme on est loin de Paris!
Et lorsque la petite amie
D'un hidalgo lui fait des traits
Il jure de quitter la vie
[...]
Ce sont des chagrins en Espagne.
Coucou! Bonsoir! Bah, c'est fini;
Et l'on va faire ailleurs son nid!
[...]¹⁰²⁸

Ständige Quellen der Heiterkeit sind die falsche Identität des Monsieur de la Palisse und seine durch Naivität bedingten Reaktionen, die man für Manifestationen der hohen Kunst der Diplomatie hält und entsprechend bewundert.

Placides Art, Auskünfte zu geben, kann man nur als „lapalisser“ bezeichnen: Auf die Frage, welche Themen am französischen Hof aktuell seien, antwortet er: „[...] on ne dit

¹⁰²⁷ Librettotext, S. 105-106.

¹⁰²⁸ Ebd., S. 88-89.

pas grand'chose. On dit que, cette année, il y a une mauvaise maladie sur les raves.“¹⁰²⁹

Als man von ihm wissen will, ob es Intrigen am Hof gäbe, sagt er: „[...] pour une année où y a de l'amour, y a pas d'amour [*sic*]; mais pour une année où y a pas d'amour, y a de l'amour.“ Auf diese 'lapalissades' reagiert Diego begeistert: „Ça, c'est un modèle de langage diplomatique.“¹⁰³⁰

Grotesk-komische Effekte werden auch durch das Begleitschreiben des Königs ausgelöst, das auf Bertrand zugeschnitten ist, nun aber auf Placide bezogen wird:

Sa Majesté le roi de France à Monsieur de la Palisse – Nous vous avons envoyé comme ambassadeur à Séville sur votre réputation d'homme à femmes et de séducteur irrésistible. [...] Nous vous enjoignons de devenir immédiatement l'amant de la dite maîtresse [i.e. la maîtresse de don Diego].¹⁰³¹

Diese Aufgabe ist nicht so schwer, wie Placide de la Palisse zunächst vermutete. Gegen ein ansehnliches Bestechungsgeld erfährt er, dass es Dorette ist, seine 'Ehefrau', die er Diego gegenüber als Druckmittel benutzt: Da er sie nicht angerührt hat – was ihren 'Wert' erhöht - will er sie Diego überlassen, im Austausch gegen die Fischereirechte bzw. Jagdrechte am Hummer. Trotz Diegos Zustimmung ist aber ein diplomatischer Erfolg erst dann erreicht, wenn La Palisse, wie es der französische König in seinem Begleitschreiben befiehlt, auch der Liebhaber der Frau des Emirs Béni-Zouzou wird. Der Adlige erleidet einen Zusammenbruch und wird von Heimweh geplagt, als er erfährt, dass der islamische Potentat neunzig Frauen in seinem Harem habe:

Je suis anéanti, je suis effondré. Ah! mon beau château! Ah la ferme! Ah! La Palissade! Cadiche, canards, veaux [...].¹⁰³²

La Palisse bricht in Tränen aus, wobei das Orchester die Musik spielt, die bei seinem Abschied von zu Hause erklingen war.

Natürlich heilt die Liebe Placides Frauenphobie: Als er sich – an Kopf (im konkretesten Sinn, s. o.) und Herz getroffen – in Inésita verliebt, wird aus dem schüchternen Monsieur de la Palisse ein liebestoller Narr, der sich mit seiner Geliebten in einer Art Geheimsprache unterhält, die diese im Klosterinternat gelernt hatte. Aus „amour“ wird „tambour“, „Kuss“ wird durch „fauteuil“ ersetzt. Placides Hang zur einfachen Logik („deux et deux font quatre“) und das geliebte Landleben sind nun vergessen:

¹⁰²⁹ Ebd., S. 91.

¹⁰³⁰ Ebd., S. 92.

¹⁰³¹ Ebd., S. 99-100.

¹⁰³² Ebd., S. 108.

Tambour, joli petit dieu malin.
 [...]

Es-tu bien un tambour sincère?

Tambour, tambour, quand tu nous tiens

Le reste ne nous est plus rien,

Et la vie nous paraît légère!¹⁰³³

Neben dieser klassischen Anspielung an Cupido enthalten Placides Worte auch eine Reminiszenz an *Carmen*:

Car l'on dit à tort,
 Que l'tambour est enfant d'Bohème.¹⁰³⁴

So radikal ist die Verwandlung, die in La Palisse vorgegangen ist, dass er jetzt seinen Dienern, Augustin und Augustine, befiehlt sich zu küssen und nicht einmal mehr Scheu vor dem marokkanischen Harem hat:

C'est inouï. Depuis que j'aime une femme, toutes les femmes me plaisent. Y a que ça! Y a que ça. (Il les embrasse toutes) Et allez donc. La noire aussi! Un fauteuil pour la négresse. Deux fauteuils pour la négresse!¹⁰³⁵

Die marokkanischen Frauen entscheiden schließlich über „jene diplomatischen Verwicklungen, die dann doch erotisch zu lösen sind“:¹⁰³⁶

Zentil Français!
 Homard à lui!
 Homard à lui!¹⁰³⁷

Zum Schluss des Aktes stimmen alle ein:

Vive Monsieur de la Palisse
 C'est un diplomate plein de malice
 C'est un génie plein d'artifice [...].¹⁰³⁸

Man verabschiedet sich ins Land der Liebe und wünscht sich allseits: „Ayez des enfants.“¹⁰³⁹ La Palisse, Inésita, der als Muletier verkleidete Diego und Dorette

¹⁰³³ Ebd., S. 115.

¹⁰³⁴ Ebd., S. 114.

¹⁰³⁵ Ebd., S. 117.

¹⁰³⁶ Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1991, S. 768. Die offenkundige Unfähigkeit der marokkanischen Frauen, den französischen Reibelaut [dz] zu sprechen, mag ebenfalls dazu beigetragen haben, die Komik der Situation zu intensivieren.

¹⁰³⁷ Librettotext, S. 118.

¹⁰³⁸ Ebd., S. 118.

verlassen unter vom Chor geflüsterten Koseworten („doudeli, panpan, tout doux, faridou [...]“) die Bühne, denn es bedarf keiner sonderlichen Phantasie, um sich das Weitere vorzustellen.

Alle Akteure eilen im dritten Akt einer Herberge mit dem vielversprechenden Namen *Les Pommes d'amour*¹⁰⁴⁰ entgegen, „la célèbre hôtellerie franco-espagnole où se réfugient tous les amoureux.“¹⁰⁴¹ Dies trifft auch für die Liebespaare des Librettos zu, die sich nach und nach in der Herberge einfinden und sich gegenseitig ihre Liebe gestehen. Über La Palisse heißt es: „ses mœurs ont fait rougir l'Andalousie“,¹⁰⁴² Diego bezeichnet sich mit gespielter Bedauern als „coucou“,¹⁰⁴³ weil Dorette in der Herberge ihre ehemaligen Liebhaber trifft, doch alle Hindernisse und Unstimmigkeiten werden nonchalant aus dem Weg geräumt. Eines dieser Hindernisse ist Héloïse, die ebenfalls den Weg in das Quartier gefunden hat und jetzt ihren Anspruch auf Placide de la Palisse erhebt, der ihr ja ein Eheversprechen gegeben hatte. Groteskerweise präsentiert sie ein offizielles Dokument, das Placide eine Gefängnisstrafe bei Nichteinhaltung des Eheversprechens androht: „mariage ou Bastille“. Als La Palisse ihr aber erklärt, er sei grausamen Korsaren in die Hände gefallen, ergreift sie die Flucht...

Im Liebeswunderland an der Grenze zwischen Frankreich und Spanien kommt es zu allgemeiner Verkuppung und einem Hoch auf die Liebe. Nationale Grenzen werden verwischt, lokale und historische Begriffe slapstickartig durcheinander gebracht (Diego spricht von „Prise de la Castille“, Dorette von „Galeries Loyola“). So verwundert es nicht, dass bei den Protagonisten die Sehnsucht nach der Idylle des Landguts aufkommt. Placide de la Palisse malt Inésita eine idyllisch-beschauliche Zukunft aus: „On sèmera choux.“¹⁰⁴⁴

Das Finale endet mit wenig originellen Versen und bekannten Anspielungen an den Gott Amor und führt augenzwinkernd zurück zum Refrain des Titelliedes über La Palisses großen Vorfahren:

L'amour est un polisson
 Qui bouleverse toutes choses
 Dans la vie comm' dans les chansons

¹⁰³⁹ Ebd., S. 122.

¹⁰⁴⁰ Klotz, in: *Operette*, S. 768, kommentiert: „Schon aus dem Namen spricht die anzügliche Komik der Ereignisse, die sich in mancherlei Motiven und Sprachbildern fortsetzt.“

¹⁰⁴¹ Librettotext, S. 125.

¹⁰⁴² Ebd.

¹⁰⁴³ Hier Synonym zu 'cocu'.

¹⁰⁴⁴ Librettotext, S. 159; vgl. Mérimées *Novelle Carmen*, S. 234: José: „Je parlai à Carmen de quitter l'Espagne et de vivre honnêtement dans le Nouveau Monde.“ Elle se moqua de moi: „Nous ne sommes pas faits pour planter des choux.“

C'est lui qui cueill' toutes les roses
 Et ce gamin-là
 Toujours mena tous nos papas
 Ainsi qu'les papas
 D'nos papas.¹⁰⁴⁵

Die „lapalissades“ sind ausgereizt, der Liebeszauber bleibt.

Es liegt auf der Hand, dass das Libretto von *Monsieur de la Palisse* zu keinem Zeitpunkt einen ernsthaften Beitrag zur hispanistischen *couleur locale* anvisiert. Spanien als benachbartes Grenzland ist nähergerückt (siehe die Grenzherberge), aber man bedient sich der bekannten, oberflächlichen Klischees mit einer gewissen Beliebigkeit, besonders dann, wenn sie in den Kontext passen und für Amusement sorgen können: Für Verhandlungen mit dem Gouverneur von Sevilla braucht man keine diplomatischen Argumente. Daher enthält der hochbrisante Diplomatenkoffer nur liebesdienliche Dinge wie eine Gitarre, eine Perücke, Schnaps, Zigaretten und Parfüm, denn einem hocherotisierten, libidinösen Spanier wie dem andalusischen Würdenträger kann man nur mit Verführungskünsten beikommen; Töchter schickt man in Klöster, wo sie aber nicht zur Sittsamkeit erzogen werden. Ehemänner findet man mit Hilfe des 'säkularisierten' Antonius, der spanische Nationalheld Cid wird von den französischen Diplomaten als 'quantité négligeable' betrachtet, falls sie ihn überhaupt kennen, (vermeintliche) Jungfrauen werden von einem Muletier entführt – Spanien ist vom exotischen Land der Sehnsucht, der Sittenstrenge, des Nationalstolzes zum erotisierten Operettenland verkommen, dem man am besten entflieht, um in die ländliche Idylle hinter seine Hecken („palisses“) zurückzukehren.¹⁰⁴⁶ Diese 'natürliche' Begrenzung spiegelt die Einengung des Blickwinkels wider, aus dem heraus Frankreich und Spanien parodiert werden. Oster und Vermeil urteilen abschließend:

Les librettistes établissent [...] une relation très maligne entre le scientisme du jour et la raison du siècle des Lumières, mais mise en dérision par la gaudriole des lapalissades. [...] Flers et Caillavet chargent ainsi le dérisoire du rationalisme, nouvelle religion de l'antireligion.¹⁰⁴⁷

Das Stück stellte also im Stil einer Offenbachiade die (spanischen) Klischees auf den Kopf. Mit ihnen wird bausteinartig-parodistisch gespielt. Genau das unterscheidet Terrasse etwa von Lecocq, der die ernst gemeinten Hispanismen der *opéra-comique*

¹⁰⁴⁵ Librettotext, S. 165-166.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Klotz, *Operette*, S. 768.

¹⁰⁴⁷ Oster / Vermeil, *Guide raisonné et déraisonnable de l'opérette*, S. 566.

wieder aufgenommenen hatte, und verbindet *Monsieur de la Palisse* mit Hervés exzentrischem Spiel mit Hispanismen.

Ein Blick auf die Musik von Claude Terrasse zeigt, dass diese vorzüglich zur 'malignité' des Librettos passt.

2.4 Kommentare zur Musik von Claude Terrasse¹⁰⁴⁸

Trotz der Anklänge an einen Bolero-Rhythmus in der Ouvertüre enthält die Musik zu *Monsieur de la Palisse* insgesamt nur wenige spanische Elemente: So sind z.B. Walzer und Galopp häufiger vertreten als hispanisierende Rhythmustypen. Zur Ouvertüre sagt Robert Pourvoyeur:

L'ouverture nous offre un bon résumé de l'ouvrage avec la pataude et claudicante chanson de la Palisse, un menuet poudré évoquant les grâces de la cour royale de France et l'ineffable et hispanisant duo du tambour et du fauteuil, avec, pour faire bonne mesure, le fringant et trépidant air du départ du cousin Placide pour l'incandescante Espagne.¹⁰⁴⁹

Insgesamt folgt der Komponist mit witzigen musikalischen Einfällen der Personencharakterisierung und der Situationskomik, die das Libretto vorgibt.

Der rustikale Eingangschor des lustigen Landvolks, das sich um das Liebesverbot seines Herrn wenig kümmert, weist eine bukolisch-heitere, schlichte Melodie auf. Die ausgetauschten (verbotenen) Küsse werden von Flötenrillern, Holzbläsern, Hörnern und Triangelschlägen sowie vom Pizzicato der Streicher begleitet,¹⁰⁵⁰ so dass auch La Palisse sie nicht überhören kann:

[...] l'orchestre se fait «terroir français» avec un chœur rustique en 2/4: un temps fort accentué et un deuxième en deux croches: toum, tamtam, toum, tamtam sous des bois discourant avec volubilité et pour permettre aux vassaux de Placide d'expliquer que «l'agriculture manque de bras».¹⁰⁵¹

Das Entrée der kapriziösen Heloise de la Verdure spiegelt mit seiner satirischen Vertonung den manierten Charakter der Figur mit ihren „trois étages de coiffure“ wider: Die zweite Silbe des Substantivs „coiffure“ wird durch einen langen Ton hervorgehoben. Das devote, aber von hintersinnigem Spott geprägte Benehmen der

¹⁰⁴⁸ Beurteilungsgrundlage sind ein privater Kassetten-Mitschnitt einer ORTF-Sendung vom 24. Mai 1959 mit dem Orchestre Lyrique der ORTF unter Marcel Cariven und der Klavierauszug zu *Monsieur de la Palisse*, Paris 1904.

¹⁰⁴⁹ Pourvoyeur, "Odéon de Marseille: *Monsieur de la Palisse*", in: *Opérette* 119 (2001), S. 24.

¹⁰⁵⁰ Klavierauszug, No. 1, S. 1f.

¹⁰⁵¹ Pourvoyeur, "Odéon de Marseille", S. 24.

Diener zeigt sich in den sieben langen Zählzeiten, die sie auf der zweiten Silbe des Wortes „verdure“ verharren¹⁰⁵², bevor sie sich nach dem Wohlergehen von Hund, Papagei und der Dame selbst erkundigen. Dabei zeigt sich eine ähnlich despektierliche Manier, denn in der Reihung „Vos serins, votre chienne et vous“ wird die Silbe „vous“ neckisch gedehnt und durch kecke Einwürfe von Holzbläsern und Hörnern mit einem dreifachen Vorschlag verziert.¹⁰⁵³

Madame de la Verdure ihrerseits legt durch ein Rallentando den Akzent auf ihre eingebildeten Reize: Sie dehnt jede der vier Silben der Anrede „ô mes appas“.¹⁰⁵⁴

Das Auftrittslied von Monsieur de la Palisse¹⁰⁵⁵ mit seiner schlichten Volksliedmelodie porträtiert den Adligen als naturverrückten Schmetterlingsjäger, den die Begeisterung in einem Entzückensschrei bis zum f' emporträgt. Volker Klotz spricht an dieser Stelle von Anleihen beim „zierlichen Stil des 18. Jahrhunderts“ und der „künstlichen Naivität des Rokokos“ und ergänzt: „Darunter rührt sich, kinderliedhaft, ein schlicht Naiver.“¹⁰⁵⁶

Ein Beispiel für die Kunst des Komponisten, mit musikalischen Mitteln aufgeblasene Extravertiertheiten der Frauen dem Spott preiszugeben, ist das Auftrittslied der Dorette, der Geliebten des Cousins Bertrand.¹⁰⁵⁷ Sie kündigt sich an mit dem Gebimmel der Glöckchen an ihrer Kutsche an, das im Orchester von Peitschen, Schellentamburin, Piccoloflöten mit schnellen Vorschlägen nachgeahmt wird, die die lautmalerischen Silben „clic clac hue hop“ begleiten. Darauf folgt eine extrem komische Koloratur Bertrands, der anlässlich seiner Ankunft ein Festmahl fordert: Er singt – fast miauend – dreizehn Achtelnoten auf jede der hier unterstrichenen Silben:

Tordez l'cou de tout's les vo-lailles
La cave est là pour qu'on la pille
Troussez les filles.

Anschließend gibt Dorette mit Koloraturen bis zum c" auf den Text „Voilà Dorette, grande coquette [...]“ einen Eindruck von ihrer Person.

Ein schneller Galopp („Clic clac hue dia hop là“) schließt die Szene ab, die Klotz „eine polkaartige Invasion“ nennt.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵² KA, S. 26.

¹⁰⁵³ KA, S. 27.

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 30.

¹⁰⁵⁵ Ebd., No. 2.

¹⁰⁵⁶ Klotz, *Operette*, S. 769.

¹⁰⁵⁷ KA, No 4, S. 37.

¹⁰⁵⁸ Klotz, *Opérette*, S. 770.

Die Naivität des Titelhelden bildet sich insbesondere in der volksliedhaften Ballade über den historischen La Palisse ab, die sein Nachfahre in gemäßigttem Tempo vorträgt; im Refrain verfällt er in ein schnelles, zungenbrecherisches Tempo, das dem mancher scherzhafter Kinderlieder ähnelt.¹⁰⁵⁹ So „[tänzelt er] über die Niederungen gemeiner Triebhaftigkeit“¹⁰⁶⁰ und erwähnt dabei die acht Kinder seines Ahnherrn. Das alles beeindruckt Dorette aber nicht. Sie hält den historischen Vorfahren, auf den Placide de la Palisse so stolz ist, für einen „roublard“.¹⁰⁶¹

Im Finale des ersten Aktes¹⁰⁶² wird der denkwürdige Moment, in dem sich der Naivling vom Lande mit Dorettes Hilfe in einen hoffähigen Galan verwandelt, musikalisch mit übertriebenen Koloraturen rund um das Wort „papillotes“ karikiert: „il faut lâcher vos papillons pour vous vouer aux papillotes.“ Der Chor wiederholt spöttisch diese Koloraturen.¹⁰⁶³

La Palisse, der sich gegen die Papillotten gewehrt hatte, fügt sich schließlich in sein Schicksal: Der schnelle 2/4-Takt wandelt sich in einen larmoyanten Walzer zu den Worten „Adieu ma Cadiche [...]“.¹⁰⁶⁴ Der Walzertakt, vom Chor aufgenommen, verwandelt sich in einen rasenden Galopp, mit dem der Chor dem Adligen seinerseits ein „Adieu“ entgegenschleudert – man weiß nun, was man von den zahlreichen (fröhlichen) Bekundungen des bedauernden Abschieds zu halten hat.

Das Terzett vom Diplomatenkoffer¹⁰⁶⁵ rückt die Mission in den Mittelpunkt, die La Palisse in Spanien zu erfüllen hat. Don Diegos Sekretäre verleihen in nervösem Parlendo mit aufsteigenden Tonleiterverzierungen den Worten „la valise diplomatique“ die gebührende Wichtigkeit, dann folgen majestätische Fanfarensignale und der Koffer wird geöffnet. Zu den leisen Klängen eines Marsches betont Don Diego nochmals die Wichtigkeit des Utensils, bevor der diplomatisch wenig bedeutsame Kofferinhalt die Sekretäre zu einer Spottarie im flotten Zweiertakt, diesmal im befreienden Forte, veranlasst.

In No. 9 besingt Inésita ihre Eroberungen auf der Plaza von Sevilla und beschreibt die Annäherungsversuche der Männer und ihre Reaktionen darauf diskret mit den Worten „comme ça“, wobei das Wort „ça“ durch lange Notenwerte immer wieder so gedehnt

¹⁰⁵⁹ Vgl. z.B. das deutsche Kinderlied "Jetzt fahr'n wir über'n See".

¹⁰⁶⁰ Klotz, *Opérette*, S. 769.

¹⁰⁶¹ Librettotext, S. 42.

¹⁰⁶² KA, No. 6, S. 62f.

¹⁰⁶³ Klotz, *Opérette*, S. 770, kommentiert diese Szene mit folgenden Worten: „Sogar das frühreife Bauernvölkchen kann das nur bekräften (i. e. die Tatsache, dass man bei Hof nur mit Papillotten reüssieren kann) mit einem Stakkato-Gekicher, das genüsslich die Pa-pil-lott-en zerschnezt.“

¹⁰⁶⁴ Name der Lieblingskuh des Marquis.

¹⁰⁶⁵ KA, No. 8, S. 114f.

wird, dass die Figur ihre Gestik (z.B. Kussimitationen, Umarmungen) genüsslich ausführen kann und der Zuschauer Zeit hat, sich die vom Libretto suggerierten Szenen in seiner Phantasie auszumalen.¹⁰⁶⁶

Die folgende Nummer ist mit *Chanson des Châteaux en Espagne* überschrieben und beginnt als Ehrenmarsch mit vollem Blech und Schlagwerk – eine würdige Huldigung des Comte und der Comtesse (i.e. Dorette) de la Palisse. Dorette freilich kleidet ihre Beschreibung der 'Châteaux d'Espagne', die sie auf ihrer Reise gesehen haben will, in einen lyrischen Walzerrhythmus, der die karikierenden Worte des Librettotextes unterstützt: „Ils sont null' part, ils sont partout“¹⁰⁶⁷. Dabei werden verschiedene Anspielungsebenen vermischt: Dorettes konkrete Erlebnisse, der durch die französische Redensart bedingte Sprachwitz und die musikalische Verfremdung durch einen, ungeachtet des spanischen Sujets, eher wienerischen Anklang.

Das vertonte Liebesgeständnis mit dem Nonsens-Text „Mon cœur est rempli d'un tendre tambour“¹⁰⁶⁸ geht im beschwingten 6/8-Takt über die Bühne. Mit seinen Nachschlägen im Orchester klingt es walzerhaft und wird nur an der Stelle, als beide sich offen eingestehen: „Je t'aime“, durch einen opernhafte Einschub unterbrochen. Das Wort „aime“ (im f") wird über vier langsame ¾-Takte ausgehalten und erfährt so eine groteske Betonung, hinter der man das Augenzwinkern des Komponisten erahnt.

Das Finale des zweiten Aktes¹⁰⁶⁹ bietet eine Kombination verschiedener Rhythmen und Silben. Es beginnt mit einer Fanfarenmusik zu Ehren des Hummers, der der französischen Nation durch das Verdienst La Palisses wiedergegeben sei, enthält lyrische Passagen anlässlich eines Briefes, den der Muletier Diego seiner Geliebten Dorette geschrieben hat, und ist schwerpunktmäßig eine Sprachspielerei mit Nonsens-Silben („Dou de li pan fa ri don“), die bestenfalls als Verballhornung von Liebesgeflüster gelten kann.

Der dritte Akt enthält weitere musikalische Scherze und Tonspielereien, z. B. einen Walzer auf die Silbe „Ah“¹⁰⁷⁰ und ein flottes Quintett im Viervierteltakt, in dem außer Dorette ihre vier Verehrer zu Wort kommen und ihrer Empörung darüber Ausdruck geben, dass sie von ihr hintergangen worden sind. In dem Satz „nous étions quatre“ sprechen die einzelnen Stimmen fugenartig versetzt das Wort „quatre“ aus, das dadurch

¹⁰⁶⁶ Ähnlich suggestiv wirkt das bekannte Lied „Sur le pont d'Avignon“, das hier als Modell gedient haben mag.

¹⁰⁶⁷ KA, S. 142.

¹⁰⁶⁸ Ka, No. 12, S. 152.

¹⁰⁶⁹ KA, No. 13, S. 159.

¹⁰⁷⁰ KA, S. 216.

an Gewicht gewinnt. Bertrand, Pepito, Diego und Dominguez setzen ihren Gesang mit den Worten „c'est fini–ni–ni, cou–cou–cou–cou“¹⁰⁷¹ fort, die in ähnlicher Weise musikalisch hervorgehoben werden.¹⁰⁷²

Die groteske Einsicht in Dorettes Gepflogenheiten in der Liebe findet in der Herberge an der spanischen Grenze statt. Dort geht es aber nicht um hispanistisches Flair, sondern um binationales Amusement diesseits und jenseits einer weißen Linie, die das Lokal in zwei Hälften aufteilt, aber nicht trennt, denn sie wird von den liebestollen Paaren ignoriert, deren französische Hälfte nun „te quiero“ und deren spanische Partner nur noch „je t'aime“ singen. Die Nähe der französischen Grenze ist liebesdienlich: Wegen der unterschiedlichen Gesetzeslage kann La Palisse durch einen Wechsel auf französisches Territorium Inésita heiraten, die laut spanischem Recht noch nicht volljährig ist. Folglich gibt es „un baiser qui vient de France.“

Amor, „le joli Dieu“,¹⁰⁷³ schickt die Liebespaare im Galopp zum Schlussakkord in E-Dur, der hellen Tonart der Freude.

¹⁰⁷¹ Die Assonanz mit «cocu» ist vermutlich beabsichtigt.

¹⁰⁷² Ebd.

¹⁰⁷³ KA, S. 231; Librettotext, S. 166.

F Epilog im 20. Jahrhundert:

L'Heure espagnole (Franc-Nohain / Maurice Ravel, 1911)

1. Einleitung

Mit dem von Maurice Ravel nach dem Libretto von Franc-Nohain komponierten Einakter *L'Heure espagnole* erreicht die spanisch-exotische Welle in der Geschichte der *opéra-comique* einen vorläufigen Schlusspunkt.

Die spanische Stunde oder *Eine Stunde Spanien* – die erzählte Zeit entspricht hier der Erzählzeit – ist der deutsche Titel von Ravels Einakter, eine groteske Zeitkritik in hispanistischem Gewand, die im Toledo des 18. Jahrhunderts spielt.

Innerhalb der hier vorgelegten Auswahl hispanisierender Werke liefert das Stück Anknüpfungspunkte nicht so sehr zu den Schöpfungen von Offenbach oder Terrasse, sondern eher zu den Espagnoladen eines Hervé, jedoch imitiert *L'Heure espagnole* nicht Hervés überdrehtes, ausgelassen-harmloses Vergnügen. Ravel parodiert Sitten und Gebräuche des spanischen Alltags in boshafter, ironischer und skurriler Weise unter der besonderen Begleitung ständig tickender Uhrwerke, die die handelnden Personen wie mechanisch agierende Marionetten wirken lassen. Einzig dem Naturburschen Ramiro bleibt es vorbehalten, spontan und menschlich zu reagieren, ihm wird der Vorzug vor seinen gesellschaftlich verbildeten, affektierten Rivalen gegeben.¹⁰⁷⁴

Zwei Tage vor der Premiere seines Stücks, die am 19. Februar 1911 stattfand, verkündete Ravel selbst in einem Brief an den *Figaro*¹⁰⁷⁵ seine künstlerische Absicht: die Wiederbelebung der italienischen *opéra-bouffe* / *opera buffa*.

Stolze, eifersüchtige Ehemänner, überlegen agierende Ehefrauen, Ständchen und Serenaden à l'espagnole werden in seinem Einakter parodiert und karikiert. Im Unterschied zu allen bisher behandelten Werken enthält *L'Heure espagnole* keine gesprochenen Prosapassagen, sondern ist durchkomponiert in einer Art Sprechgesang mit einem für die Gattung typischen Gesangsquintett am Schluss. Auf den sonst üblichen Chor wird verzichtet.

¹⁰⁷⁴ Sabine Henze-Döhring, "Die Uhr als Herzensmechanik", in: Hanno Möbius / Jörg Jochen Berns (Hg.), *Die Mechanik in den Künsten*, Marburg 1990, S. 213-221, hier S. 213, stellt in diesem Zusammenhang fest, „daß sich einmal mehr Boccaccios Lehre als richtig erweist, daß es im Liebesspiel einen Augenblick gibt, in dem die Reihe am Maultiertreiber ist.“

¹⁰⁷⁵ Vgl. *Le Figaro*, 17 février 1911.

2. Biographische Notizen zu Librettist und Komponist.

Franc-Nohain (bürgerlicher Name: Maurice Étienne Legrand, 1872-1934) und Maurice Ravel (1875-1937) waren sehr zurückhaltende Persönlichkeiten, die in der Öffentlichkeit wenig von ihrem Privatleben preisgaben.

Franc-Nohain war von Beruf Jurist, schrieb Lyrik und Libretti, z.B. auch für Claude Terrasse. Er scharte einen parodistischen Dichterkreis (*Les Amorphes*) um sich, dem Jules Renard, Charles-Louis Philippe, Alphonse Allais, Alfred Jarry, Tristan Bernard und Octave Mirbeau angehörten. Im Jahre 1903 gründete er eine literarische Zeitschrift (*Le Canard Sauvage* – in Anlehnung an Ibsens *Wildente*). Sein waches Empfinden für die literarischen Fehlentwicklungen seiner Zeit machte ihn zum Kritiker eines überzogenen Symbolismus. In seinem Librettotext zu *L'Heure espagnole* strebte er danach,

die Auswüchse des feierlichen Symbolismus, wie ihn vor allem die Belgier unter Führung von Maeterlinck kultivierten, lächerlich zu machen, indem er die megalomanen Phrasen jener Dichter auf den Boden eines Vaudevilles herabholte.¹⁰⁷⁶

Für seine Verdienste wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Maurice Ravel, 1875 in Ciboure (Basses-Pyrénées) als Sohn einer Baskin und eines Schweizer Ingenieurs geboren, war ein sehr scheuer Pianist und Komponist, der sein Leben lang eine enge Bindung an seine Mutter hatte. Er betrachtete Spanien als seine zweite musikalische Heimat und komponierte perfekt im spanischen Stil, fast perfekter als die Spanier selbst, wie Manuel de Falla nach dem Tod seines Freundes feststellte.¹⁰⁷⁷

So ist der Exotismus der Belle Époque in *L'Heure espagnole* nicht nur ein Eingehen Ravels auf eine Modeerscheinung, sondern Ausdruck des Bedürfnisses des Komponisten, die Rhythmen seiner Heimat und seiner Kinderjahre anklingen zu lassen.¹⁰⁷⁸

Ravel starb 1937, gezeichnet von einem Hirntumor, der ihm in den letzten Jahren seines Lebens das Arbeiten unmöglich machte. Er hinterließ ein relativ schmales Werk, in der Hauptsache Klavierkompositionen, von denen er einige mit großer Meisterschaft

¹⁰⁷⁶ Theo Hirsbrunner, *Maurice Ravel und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 220.

¹⁰⁷⁷ Vgl. de Fallas Artikel in der *Revue musicale*, 20 (1939).

¹⁰⁷⁸ Sie manifestieren sich auch in vielen anderen seiner Werke, z.B. der *Habanera* der *Sites auriculaires*, der *Alborada del gracioso* aus *Miroirs*, der *Rhapsodie espagnole*, vor allem aber in seinem berühmten *Boléro*.

orchestrierte, wie überhaupt die Orchestration eine seiner herausragenden Fähigkeiten war.

3. Der Librettotext¹⁰⁷⁹

Das Thema des Textes, „une fable où le temps et la femme sont les forces qui dominent l'homme et le maîtrisent,“¹⁰⁸⁰ wird von den meisten Interpreten nicht reflektiert.¹⁰⁸¹ Auch das ständig präsente Motiv der Vergänglichkeit, das 'Tempus fugit'¹⁰⁸² der tickenden und schlagenden Uhren, wird vernachlässigt. Ebenso wenig scheint das offenkundige Titelmotiv die nötige Beachtung zu finden: „L'Espagne et l'humour sont ici présents, mais leur rôle est loin d'être appuyé.“¹⁰⁸³

In allen Rezensionen und Kommentaren zu *L'Heure espagnole* steht stattdessen Ravels musikalische Umsetzung der grotesken Komödie im Vordergrund; Aussagen zu Franc-Nohains Text sind eher die Ausnahme. Selbst die Tatsache, dass der Librettist als Ort des Geschehens eine Uhrmacherwerkstatt gewählt hat, wertet man lediglich als „Hommage an die Schweizer Herkunft und den Ingenieursberuf seines [i.e. Ravels] Vaters.“¹⁰⁸⁴ Dagegen hatte Ravel seinerseits den Librettotext Franc-Nohains gewählt

„pour son mélange très calculé de malice et de prosaïsme, dosage qui lui suggérait une mixture comparable entre les effets réalistes [...] et un art dont la mission sera [...] de créer des rapports inattendus, volontiers comiques, bien propres à réévaluer tout ce que le texte original avait de provocant.“¹⁰⁸⁵

An sich hatten die Welten Ravels, des gewandten Mannes von Welt, und des Cabaret- und Possenschreibers Franc-Nohain wenig miteinander gemein. Franc-Nohain gehört eher in die Welt des Claude Terrasse. Mit dieser Vorlage jedoch schien es Ravel

¹⁰⁷⁹ Die Textquelle ist eine Kopie des in der Bibliothèque Nationale de France vorhandenen Exemplars, unter *Source gallica, bnf.fr.*, "L'Heure espagnole".

¹⁰⁸⁰ Michel Pazdro, "L'Enfant et les Sortilèges / L'Heure espagnole", in: *L'Avant-scène Opéra*, 127 (1990), "Introduction", S. 3.

¹⁰⁸¹ Eine Ausnahme diesbezüglich stellt Henze-Döhring dar, die in dem bereits erwähnten Artikel die Ramiros Dominanz psychologisch erklärt: „[...] das, was Ramiro den dreien [i.e. Gonzalve, Don Inigo und Torquemada] voraus hat, ist nicht nur seine Muskelkraft, sondern vor allem die Fähigkeit, sich in den Mechanismus der Uhr als der Herzensmechanik Concepcions einzufügen [...]“; vgl. Henze-Döhring, "Die Uhr als Herzensmechanik", S. 215.

¹⁰⁸² Vgl. Librettotext, S. 9, Torquemada: „Comme le temps passe!“; ebd., S. 17, Concepcion: „Le temps s'achève / mais l'heure fuit / le temps nous est mesuré sans pitié“; ebd., S. 16: „l'heure s'envole“; ebd., S. 20: „pas de temps à perdre.“

¹⁰⁸³ Pazdro, ebd.

¹⁰⁸⁴ Michael Stegemann, *Maurice Ravel*, Hamburg 1996, S. 71.

¹⁰⁸⁵ Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Paris 1986, S. 304.

möglich, eine „Gegenhaltung zum Gefühlsüberschwang der Opern Massenets und zur symbolistischen Verrätselung der Triebhaftigkeit in *Pelléas et Mélisande*“¹⁰⁸⁶ zu entwickeln.

Die Uhrmacherwerkstatt gehört Torquemada, der jeden Donnerstag zu bestimmter Stunde die Uhren an den städtischen Gebäuden warten muss. Mit seinem berühmten Namensvetter, dem Großinquisitor,¹⁰⁸⁷ verbindet ihn möglicherweise das Bedürfnis, andere unter Kontrolle zu halten, andererseits sorgen die Tatsache, dass er die Uhrzeit vergisst, zu der er ins Rathaus aufbrechen muss, und der Kosenamen 'Totor', mit dem ihn seine Frau anspricht, für eine Ridikülisierung der Figur: Zwischen dem furchteinflößenden Namen und dem braven, kleinen Mann besteht ein grotesker Kontrast. So bleibt ihm nur die Rolle als Zeit- und Taktgeber für die nun beginnende Handlung: Er tritt lediglich am Anfang und am Ende der besagten, das Stück ausmachenden Stunde auf.

Zu Beginn der Handlung verabschiedet er sich und macht so den Weg frei für drei Liebhaber seiner Frau, die ironischerweise 'Concepcion'¹⁰⁸⁸ heißt. Die drei Bewerber um Concepcions Gunst sind der Maultiertreiber Ramiro, der sich nur zufällig in der Uhrmacherwerkstatt aufhält, um eine Uhr reparieren zu lassen, und die regelmäßig sich dort einfindenden Rivalen Inigo, der – so meint er – mit seinem sozialen Stand als Bankier und seinem Reichtum überzeugen kann, und Gonzalve, ein Dichter, der versucht, Concepcion mit seinen Versen zu betören.

Ramiro, der mit seiner überraschenden Anwesenheit Concepcions Zeitplan aus dem Takt bringt, entführt uns mit seiner kostbaren Uhr, die das Leben seines Onkels, eines Stierkämpfers, gerettet hat, in die Arenen von Barcelona:

RAMIRO: Aux arènes de Barcelone,
Alors que le taureau fonçait
Et son ventre allait défoncer,
Cette montre, dans son gousset,
Le préserva du coup de corne [...]

TORQUEMADA: Blessure de combat,
ce coup de corne l'orne:
C'est une héroïque beauté. [...]

RAMIRO: Si le monstre par la montre fut arrêté,
Par un retour immérité

¹⁰⁸⁶ Mathias Spohr, in: *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 5, Lemma "Maurice Ravel", S. 192-194, hier S. 193.

¹⁰⁸⁷ Tomás de Torquemada (1420-1498).

¹⁰⁸⁸ '(Unbefleckte) Empfängnis', Beiname der Jungfrau Maria.

C'est à présent la montre qui s'arrête!¹⁰⁸⁹

Dieser kurze Ausschnitt aus der ersten Szene steht repräsentativ für den Tonfall des Stücks und zeigt, dass Übertreibungen („héroïque beauté“) und doppeldeutige Wortspiele des Stücks eine skurril-groteske Welt konfigurieren, die mechanisch, hohl und gefühllos ist.

Concepcion lanciert souverän einen Freier am anderen vorbei, indem sie Inigo und Gonzalve in den Uhrenkasten von Standuhren klettern lässt, die Ramiro eine nach der anderen in ihr oben gelegenes Schlafzimmer tragen muss, um sie anschließend auf ihr Geheiß wieder herunterzuholen. Die körperliche Anstrengung bereitet Ramiro keine Probleme, er bezeichnet sich als „déménageur amateur“¹⁰⁹⁰, und ein Uhrkasten, der einen erwachsenen Mann enthält, ist für ihn „un fétu, une plume.“¹⁰⁹¹ Mit seiner sachlich-praktischen Diktion bildet der Maultiertreiber einen wohltuenden Kontrast zur geschwollenen Ausdrucksweise Gonzalves¹⁰⁹² und den selbstverliebten Hyperbeln Inigos.¹⁰⁹³ Ramiros verbale Schlichtheit steht im Einklang mit einem Grundanliegen des Librettisten Franc-Nohain:

D'un bout à l'autre *l'Heure espagnole* reflète ce désir de dégonfler les baudruches du symbolisme belge, les soumettant à une donnée de vaudeville. La discordance entre une situation boccacienne et ce ton emprunté crée [...] un comique savoureux [...].¹⁰⁹⁴

¹⁰⁸⁹ Librettotext, S. 7.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 14.

¹⁰⁹¹ Ebd., S. 25.

¹⁰⁹² Vgl. Gonzalves erster Auftritt: Enfin revient le jour si doux,
Harpe, chantez, éclatez, salves!...
Enfin revient le jour si doux
Le jour où, d'un époux jaloux
Ma maîtresse n'est plus l'esclave. (S. 15)

Von dem Uhrenladen sagt er (in Alexandrinern):

L'émail de ces cadrans dont s'orne ta demeure,
C'est le jardin de mon bonheur, émaillé d'heures
Que l'on voit éclore et fleurir [...] (S. 16)

¹⁰⁹³ Don Inigo Gomez, der sich als „seigneur puissant“ bezeichnet (S. 23), rühmt sich seines Einflusses:

Moi qui, précisément, usai de mon crédit
Pour faire confier à cet heureux mari
Le soin des horloges publiques?...
Car il est raisonnable, il est juste, il est bon
Que l'époux ait dehors une occupation
Régulière et périodique.

Inigo begrüßt die Tatsache, dass ein Ehebruch wegen der regelmäßigen Abwesenheit des Ehemannes möglich ist, mit religiös (!) eingefärbten Formulierungen.

¹⁰⁹⁴ Marnat, *Maurice Ravel*, S. 304.

Concepcions Wunsch, dass die drei um ihre Gunst buhlenden Männer einander nicht sehen sollen, führt zu komischen Situationen (die Uhren haben Ohren, S. 24; der gewichtige Inigo kann sich aus eigener Kraft nicht mehr aus dem Uhrkasten befreien, so dass der Uhrkasten mit einem Sarg verglichen wird, S. 21), während die Uhrwerke unbarmherzig weiterlaufen. Schließlich geht die dem grotesken Spiel bemessene Stunde zu Ende und Torquemada kehrt zurück. Die Anwesenheit der Herren Inigo und Gonzalve lässt sich nur damit rechtfertigen, dass sie sich als Kaufinteressenten bezeichnen. Torquemada fällt es angesichts dessen nicht schwer, sie zum Kauf einer Standuhr zu überreden.

Christine Souillard urteilt zusammenfassend:

Cette pièce est tout sauf une histoire d'amour: pas de sentiment, pas d'échange, pas de tendresse [...]. L'intrigue psychologique est rudimentaire. Livrés à la mécanique élémentaire de leurs instincts, ce sont des marionnettes aux réflexes glacés dans la poitrine desquelles bat un balancier d'horlogerie («Horloge, c'est ton cœur, le rythme en est le même, ton cœur ballant, ton cœur battant»)¹⁰⁹⁵.

Die drei Bewerber kommentieren die Situation im Uhrenladen auf sehr unterschiedliche Weise, jeder von ihnen in einem Monolog. Für Don Inigo ist die Anweisung, in den engen Uhrenkasten zu steigen, um Gonzalve aus dem Weg zu gehen, eine Möglichkeit, seine Zuneigung zu Concepcion zu beweisen. Er ist sich bewusst, dass diese Position seiner sozialen Stellung und der Würde seines Amtes nicht entspricht, glaubt aber, mit dieser Geste jugendlichen Elans seine Angebetete für sich zu gewinnen, und lässt sich sogar zu neckischen Kuckuck-Rufen herab:

Je conçois à l'instant le fantasque projet
 De me cacher
 Dans cette horloge [...]
 Un bachelier de Salamanque
 En userait-il mieux que moi?
 En un pareil moment, en un pareil endroit,
 Qui donc voudrait reconnaître le roi
 De la finance et de la banque?
 Ainsi du moins la senora
 Saura
 Ce que, pour elle, pour lui plaire,
 Ce que ma passion est capable de faire!
 [...]
 Elle revient...Coucou!...¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁵ Christine Souillard, "L'Heure espagnole", in: *L'Avant-scène Opéra*, 127 (1990), S. 84-113, hier S. 88.

¹⁰⁹⁶ Librettotext, S. 28.

Ramiro seinerseits ist höchst zufrieden, von Concepcion, die er „une femme charmante“¹⁰⁹⁷ nennt, Aufträge zu erhalten, die seinen Fähigkeiten entsprechen. Freimütig bekennt er:

[...] une maîtresse de maison
 A chaque visiteur doit assigner un rôle
 En rapport avec ses façons:
 L'un vaudra par l'esprit, l'autre par les épaules...
 Moi, c'est plutôt par les épaules!¹⁰⁹⁸

Ebenso aufrichtig spricht er von seinem Verhältnis zu Frauen:

Je songe au mécanisme qu'est
 La femme, mécanisme autrement compliqué!
 S'y reconnaître est difficile;
 Pareille tâche est au-dessus de mes efforts...
 [...]
 Tout le talent que m'a donné le sort
 Se borne, je le sais, à porter les horloges...¹⁰⁹⁹

Während Inigo vergeblich auf die Erfüllung seiner sexuellen Wünsche hofft, werden Ramiros Ehrlichkeit und seine Unaffektiertheit belohnt. Er wird in eindeutiger Absicht in Concepcións Schlafzimmer gebeten, diesmal ohne Standuhr...

Inigo, der die Ramiros Worte mithören konnte, ärgert sich über die „muletiers [qui] sont de fâcheux bavards“,¹¹⁰⁰ und setzt sein 'Coucou-Spiel' fort. Concepcion reagiert darauf, aber nicht in der gewünschten Weise: Sie ärgert sich über die in dem Wort 'coucou' enthaltene Anspielung auf das Wort 'cocu':

L'allusion est de haut goût,
 Par saint Jacques de Compostelle!
 Et le moment est bien choisi
 Pour parler de coucou ici!...¹¹⁰¹

Für Gonzalve ist der Aufenthalt im Uhrkasten eine gute Gelegenheit, ein mit Pfeilen durchbohrtes Herz in das Holz des Kastens zu ritzen¹¹⁰² und sich von der klassischen Mythologie zu einer wohlgesetzten, teils in Alexandrinern abgefassten Romanze inspirieren zu lassen:

¹⁰⁹⁷ Ebd., S. 29.

¹⁰⁹⁸ Ebd.

¹⁰⁹⁹ Ebd., S. 30.

¹¹⁰⁰ Ebd., S. 32.

¹¹⁰¹ Ebd., S. 32.

¹¹⁰² Eine offenkundige Verspottung dieser romantischen Sitte.

Ah! Combien nous avons besoin
 De revenir à vous, pures sources classiques,
 Et que notre verve s'applique
 A l'imitation des Grecs et des Latins.
 Je ne veux pas quitter l'enveloppe de chêne
 Où le destin me fit entrer,
 Sans évoquer les nymphes des forêts
 Qu'emprisonnait une semblable gaine.¹¹⁰³

Concepcion plagt nun die Qual der Wahl. Zu Gonzalve sagt sie: „J'en ai assez de vos pipeaux“,¹¹⁰⁴ und bedauert sich:

Oh la pitoyable aventure!
 Et faut-il que, de deux amants,
 [...]
 Manquent, l'un, de tempérament,
 Et l'autre de désinvolture!
 [...]
 Le second est trop gros, et le premier trop fol
 Et ces gens-là se disent espagnols
 Dans le pays de doña Sol
 A deux pas de l'Estramadure! [*sic*]¹¹⁰⁵

Wenig später heißt es bedauernd:

Et moi fidèle et pure ...
 [...]
 Qui modifie un peu le trantan conjugal!...
 Au pays de l'Escurial [*sic*],
 A deux pas de l'Estramadure!...¹¹⁰⁶

In diesem Zusammenhang sagt Marnat:

Chacun peut apprécier avec quel esprit tout était ici caricaturé, de la traditionnelle sérénade pour ténor au duo d'amour et aux airs de basses à rodomontades.¹¹⁰⁷

Nach weiteren verächtlichen Bemerkungen über die beiden anderen Liebhaber äußert sich Concepcion schwärmerisch über Ramiros Charakter:

Quelle sérénité, quelle aisance il conserve,

¹¹⁰³ Librettotext, S. 40.

¹¹⁰⁴ Ebd., S. 39.

¹¹⁰⁵ Ebd., S. 42.

¹¹⁰⁶ Ebd., S. 43.

¹¹⁰⁷ Marnat, *Maurice Ravel*, S. 306.

Et comme il jongle avec les poids!
 [...]

Et toujours le sourire aux lèvres...
 [...]

Avec lui pas de propos mièvres!¹¹⁰⁸

Hochtrabende klassische Verse einerseits, Geld und Ansehen andererseits haben hier – zum Vergnügen des Publikums – das Nachsehen; dazu kommt, dass Inigo sich bereits nach seinen Pantoffeln sehnt.¹¹⁰⁹

Die Verspottung stolzer spanischer Männlichkeit und Ablehnung des hohlen Pathos der Serenadendichter, seien sie nun unter dem Fenster oder im Uhrkasten, könnte kaum drastischer sein. Gonzalve ist so verliebt in seine Dichtkunst, dass er seine missliche Lage nicht als solche empfindet.

Als 'poète-amant' besingt er den Uhrkasten im Stil mittelalterlicher Minnellyrik:

Adieu cellule, adieu donjon!
 Adieu cuirasse et morion
 Qu'au chevalier fit revêtir sa dame!
 Adieu, tables de violons
 Dont [...] je fus l'âme!
 Adieu, cage pour ma chanson,
 Cheminée aussi pour ma flamme!¹¹¹⁰

Der Gipfel der Komik ist erreicht, als es Torquemada, Concepcion und Gonzalve mit vereinten Kräften nicht gelingt, Inigo aus dem Uhrkasten zu befreien. Torquemada ruft Ramiro herbei: „Passez devant, seigneur: vous êtes Grand d'Espagne.“¹¹¹¹ Nach dem Erfolg, den Ramiro bei Concepcion hatte, erhält er jetzt diesen 'Ehrentitel' – wiederum eine Parodie auf eine spanische Institution.

Nachdem Torquemada geschäftstüchtig beide Standuhren verkauft hat, treten alle Beteiligten aus ihrer Rolle heraus¹¹¹² und wenden sich mit einem Résumé ans Publikum:

GONZALVE:	Un financier
INIGO:	Et un poète
CONCEPCION:	Un époux ridicule
TORQUEMADA:	Une femme coquette
GONZALVE:	Qui se servent pour leurs discours

¹¹⁰⁸ Librettotext, S. 44-45.

¹¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 46.

¹¹¹⁰ Librettotext, S. 46-47.

¹¹¹¹ Ebd., S. 51.

¹¹¹² Diese Wendung ist bekanntlich typisch für Komödien und *opéras-bouffes*.

De vers tantôt longs, tantôt courts,
 Au rythme qui se casse, à la rime cocasse...
 RAMIRO: Avec un peu d'Espagne autour!...
 CONCEPCION: C'est la morale de Boccace:
 Entre tous les amants, seul amant efficace,
 Il arrive un moment, dans le déduits d'amour,
 Où le muletier a son tour!¹¹¹³

Mit dieser Schlussbilanz endet der Einakter, dessen Text trotz seiner Stringenz und seiner souveränen Wortspiele bisher kaum Beachtung fand. Für Marnat handelt es sich um „un texte trop risqué“,¹¹¹⁴ der erst durch die musikalische Verarbeitung Ravels wertvoll wurde. In ähnlichem Sinn spricht Mathias Spohr von einer „Schwankdramaturgie in der Art von Georges Feydeau“, die durch Ravels Vertonung „eine poetische Dimension erhält.“¹¹¹⁵ Auch Theo Hirsbrunner lobt eher die Musik als den Librettotext:

[...] dem Operettenhaften in Nohains Text ließ Ravel so viel Kunst angedeihen, daß es [...] durchweg eine Persiflage auf die ernsten Töne der Symbolisten und Wagnerianer wurde, die Ravel [...] immer unglaubwürdiger erschienen.¹¹¹⁶

Librettotext und Musik bilden freilich ein Gesamtkunstwerk, sie sind Komponenten, die sich gegenseitig bedingen und zum Erfolg des Werkes in gleichberechtigter Weise beitragen, wie diese Untersuchung anhand von zahlreichen Beispielen darlegt.

Rollo H. Myers sagt zu Recht, dass Ravel „the sultry atmosphere of heartless passions and libertinage“,¹¹¹⁷ die Franc-Nohains Libretto präge, mit seiner Musik unterstrichen habe: „[...] he ruthlessly lays bare the elementary mechanism of their instincts.“¹¹¹⁸

So wird ein Kommentar, der anlässlich der Wiederaufnahme des Stücks im Jahre 1942 in der Zeitschrift *Le Temps* erschien und sich vorrangig mit der Musik Ravels beschäftigt, nachvollziehbar:

[la musique] a triomphalement réussi dès le premier soir. Telle est la vertu d'une musique qui se trouve avec son sujet en accord exact, et dans laquelle un cri extraordinairement sûr de soi atteint à la perfection du style et de l'effet [...].
 La musique anime et remplit l'action, l'élargit sans la dépasser ni la faire éclater. Elle précise, aiguise et active la comédie, dont la parole ne donnait que l'indication et l'ébauche.¹¹¹⁹

¹¹¹³ Librettotext, S. 54-55; vgl. die motivische Verwandtschaft mit *La Mule de Pedro* (s.o.).

¹¹¹⁴ Albert Carré, zit in Marnat, *Maurice Ravel*, S. 303.

¹¹¹⁵ In *Pipers Enzyklopädie*, Bd. 5, S. 192-193.

¹¹¹⁶ Hirsbrunner, *Maurice Ravel*, S. 221.

¹¹¹⁷ Rollo H. Myers, *Ravel. Life and Works*, Westport (Conn.) 1960, S. 39.

¹¹¹⁸ Ebenda.

Einer genauen Beschreibung dieser Musik wird sich der nächste Abschnitt dieser Untersuchung widmen

4 Kommentare zu Ravels Musik¹¹²⁰

Albert Carré, der 1911 Direktor der Opéra-Comique war, zögerte lange, ein seiner Meinung nach für sein gutbürgerliches Publikum zu gewagtes Stück wie *L'Heure espagnole* in sein Programm aufzunehmen. Kurz vor der Premiere bat er den Komponisten, einen Leserbrief an den *Figaro* zu schreiben und seine Absichten darzulegen, um einem eventuellen Fiasko vorzubeugen. Ein längeres Zitat aus diesem Brief kann auch hier als Auftakt zu den Ausführungen über Ravels Bühnenmusik hilfreich sein. Der Komponist schrieb u. a.:

Qu'ai-je voulu faire en écrivant *L'Heure espagnole* quelque chose de plutôt ambitieux: redonner vie à l'opéra-bouffe italien – mais dans son principe seulement. Cette œuvre n'est pas conçue selon les formes traditionnelles [...] *L'Heure espagnole* est une comédie musicale [...].

C'est essentiellement par la musique, l'harmonie, le rythme, l'orchestration que je voulais que s'exprime l'ironie [...].

Lors que je lus *L'Heure espagnole* de Franc-Nohain, je me convainquis que cette fantaisie burlesque était exactement ce que je cherchais. Bien des choses m'y séduisaient: le mélange de conversation familière et de morceaux lyriques intentionnellement absurdes, l'environnement constitué par les bruits insolites et amusants qui peuplent cette boutique d'horloger, enfin l'occasion de faire usage des rythmes pittoresques de la musique espagnole.¹¹²¹

Auf diesen letzten Aspekt bezieht sich Mathias Spohr, wenn er feststellt, dass Ravel sich

an die beliebtesten Werken der Opéra-comique parodistisch [anlehnt], indem er das artifizielle Milieu von Bizets *Carmen* (1875) und die Parallelsetzung von Frau und Uhrwerk in der Olympia aus Offenbachs *Contes d'Hoffmann* (1881) in seine Oper integriert.¹¹²²

Ravel besaß die Gabe, seine Besetzungen differenziert und feinsinnig zu wählen, und informierte sich mit großer Sorgfalt über die Klangmöglichkeiten einzelner Orchesterinstrumente, stets auf der Suche nach neuen Klangeffekten.

¹¹¹⁹ Pierre Lalo, "L'Heure espagnole à l'Opéra", in: *Le Temps*, 4. Februar 1942.

¹¹²⁰ Die Höreindrücke wurden erstellt auf der Basis der Aufnahme der Deutschen Grammophon, No. 449 769-2, mit dem Orchestre National de la Radio Télévision Française unter Lorin Maazel.

¹¹²¹ Lettre au *Figaro*, 17 mai 1911, zit. in Marnat, *Maurice Ravel*, S. 306.

¹¹²² Vgl. Spohr, "Ravel: L'Heure espagnole", S. 193.

L'Heure espagnole ist laut Partitur mit einer kleinen Streicherbesetzung¹¹²³, Sarrusophon,¹¹²⁴ Blechbläsern,¹¹²⁵ Holzbläsern, zwei Pauken, Schlagzeug, Glocken, Jeux de timbres, Kastagnetten, Klappern, Peitsche, Xylophon, Celesta und zwei Harfen instrumentiert.¹¹²⁶

Besonders die differenzierte Besetzung im Schlagwerk bedeutet eine große Erweiterung der Klangpalette, da sie Nachahmung der unterschiedlichsten Geräusche der großen und kleinen Uhren in Torquemadas Werkstatt ermöglicht.

Ein kurzes *Prélude* führt in die Welt von Torquemadas 'Zauberladen' ein. Vor den in der Tiefe grummelnden Kontrabass- und Cellotrillern heben sich die Hauptakteure ab: drei Standuhren, die in polyrhythmischer Weise (Fünfviertel- und Dreivierteltakt) der Musik den Puls geben, gleichmäßig zwar, aber doch nur bei jedem 15. Schlag gemeinsam. Peitschenschläge sowie Glissandi der Posaunen, die einem Eselsgeschrei ähneln, scheinen den Alltag des Maultiertreibers anzudeuten.

Das rhythmisch tickende Uhrenthema ist aus einer *Symphonie horlogère* übernommen, die Ravel nach E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* geschrieben hatte, einer Komposition, die unvollendet blieb, hier aber eine wichtige Funktion erfüllt: Der Autor – so sagt Sabine Henze-Döhring,

exponiert mit der «Uhrensymphonie» eine musikalische Gegenwelt, die im weiteren Verlauf der Oper stets dann wiedererscheint, wenn Ramiro gedankenverloren die Uhren betrachtet.¹¹²⁷

Mathias Spohr zeigt die Tiefgründigkeit der musikalisch durchstrukturierten Geräusche auf:

Ravels bis zum kaum mehr Hörbaren differenzierte Instrumentation lässt das Orchester selbst zum komplizierten Uhrwerk werden, in dem sich separate Rhythmen und das irrational erscheinende Zusammenklingen der Automaten letztlich doch exakt nach dem Metrum des Dirigenten richten. Ravel lässt aus Franc-Nohains Uhrwerksymbolik, die eine lediglich mechanische Sexualität umschreibt, eine hintergründige Herzens- und Weltmechanik entstehen [...].¹¹²⁸

¹¹²³ Sie besteht aus drei ersten Violinen, drei zweiten Violinen, drei Violoncelli, zwei Celli und einem Kontrabass.

¹¹²⁴ Ein Doppelrohr-Holzblasinstrument in Basslage.

¹¹²⁵ Vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, eine Tuba.

¹¹²⁶ Angaben nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Leben und Werk*, Hamburg 1976, S. 341.

¹¹²⁷ Henze-Döhring, "Die Uhr als Herzensmechanik", S. 217-218.

¹¹²⁸ Spohr, "Ravel: L'Heure espagnole", S. 193.

Das Geräusch der tickenden Uhren setzt sich fort bis zu dem Augenblick, als Ramiro mit dem Satz „ma montre s'arrête“ einen Schlussakkord der Streicher und eine Unterbrechung des Tickens der Uhren provoziert. Weitere lautmalerische Effekte sind Glöckchengeklingel und Peitschenhiebe, in denen Christine Souillard „un motif de marche des mulets“¹¹²⁹ erkennt. Ebenso impressionistisch interpretiert sie das Ende der ersten Szene, an dem eine eine Knarre¹¹³⁰ zum Einsatz kommt, von der sie sagt:

La crécelle symbolise la remontée du ressort de cette montre [i.e. la montre de Ramiro, d.V.]. Par contraste, l'évocation des arènes de Barcelone permet, avec son motif de *jota*, le premier véritable tutti. L'orchestre auquel s'associent tambour de basque, tambour et cymbale pittoresques peut enfin exister comme une entité soudée qui s'anime, s'étoffe, se vivifie.¹¹³¹

Die erste Szene schließt im dreifachen Fortissimo, dann tritt Concepcion auf (2. Szene), der Tumult im Orchester beruhigt sich. Man hört Uhrenschläge und sanfte Kantilenen im Stil der *opéra-comique* mit Verzierungen auf der Silbe „-tif“, als Torquemada von sich selbst als „Totor [...], le diminutif plein de charme“¹¹³² spricht. Seine Frage „Mais quelle heure...“ kann nur ironisch gemeint sein, denn, so Souillard, „les cloches, les timbres et le célesta lui assènent les coups du temps.“¹¹³³

Torquemada verabschiedet sich zum Klang einer *Jota*. Im Bewusstsein seiner Wichtigkeit betont er mit Stentorstimme die Worte „L'heure officielle n'attend pas“,¹¹³⁴ obwohl er eben diese Stunde fast vergessen hatte. Seine plötzliche Eile löst ein Fortissimo-Getöse im Orchester aus.

Das erste Treffen zwischen Concepcion und Ramiro beginnt mit einschmeichelnd-sanften Tönen von Streichern und Harfe. Ramiro nähert sich schüchtern („je n'ai jamais su dire aux femmes des choses“¹¹³⁵), geht aber sofort in einen lebhaften Wortwechsel mit Concepcion über, als er erfährt, dass es um seine Muskelkraft geht („C'est une paille [...], une coquille de noix“).¹¹³⁶ Concepción reagiert entzückt mit einem Belcanto-Gesang auf die Worte „Je suis confuse“,¹¹³⁷ worauf Ramiro keck antwortet: „Cela m'amuse.“ Diese erste kleine Annäherung wird unterbrochen durch sich nähernde

¹¹²⁹ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 91.

¹¹³⁰ Eine Art Klapper, die ein schnarrendes Geräusch von sich gibt.

¹¹³¹ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 91

¹¹³² Librettotext, S. 8. Man beachte die absichtliche Hervorhebung einer semantisch unwichtigen Silbe zur Erzeugung von Komik.

¹¹³³ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 92.

¹¹³⁴ Librettotext, S. 11.

¹¹³⁵ Ebd., S. 12. Ramiro scheint nicht in das tradierte Bild eines Muletiers zu passen, der gewitzt und potent zum Ziel gelangt (s. o.).

¹¹³⁶ Ebd., S. 13.

¹¹³⁷ Ebd., S. 14.

melodische Tenorgesangsmelismen: Gonzalve kündigt seine Ankunft an. Der nun folgende Dialog zwischen Gonzalve und Concepcion (Szene 4) ist eine deutliche Parodie auf das opernhafte Pathos. Die „surcharge ornementale“ in den Partien von Gonzalve entspricht laut Souillard der „superficialité du personnage“.¹¹³⁸ Des Weiteren wertet sie seine pompösen Arie „Éclatez, salves“¹¹³⁹ als Lied im Stil von *Carmen*.¹¹⁴⁰ Concepcion wiederholt dreimal mit laszivem Unterton auf einer Oktavtonleiter abwärts den Namen 'Gonzalve' und bringt so ihre Ungeduld zum Ausdruck:

L'accélération cardiaque anime le motif haletant de la habanera en un frisson nerveux qui gagne tout l'orchestre.¹¹⁴¹

Ramiros Rückkehr aus dem Schlafzimmer unterbricht das Tête-à-tête zwischen Gonzalve und Concepcion. Im Verlauf der Szene No. 5 werden die drei Figuren auf der Bühne durch die musikalische Gestaltung in unterschiedlicher Weise porträtiert:

Ramiro, avec sa lourdeur de bonhomme, a beaucoup plus d'assise de basses: cuivres, altos, violoncelles, contrebasses, et un tempo modéré qui est celui de son action de déménageur.¹¹⁴²

Gonzalve, der in seinem 'Holzsarg'¹¹⁴³ kaum noch auf das Geschehen Einfluss nehmen kann, singt gleichwohl unverdrossen seine Verse, teils im Habanera-Rhythmus. Concepcions Gesang stützt sich hauptsächlich auf die sanften Holzbläser, wenn sie ihre maliziösen Täuschungsmanöver in gemessenem Tempo weiterspinn.

Mit pompös-gravitätschem Hörnerklang erscheint schließlich Don Inigo auf der Bühne (7. Szene). Concepcion zollt ihm Respekt („Don Inigo Gomez est un seigneur puissant“),¹¹⁴⁴ und er erwartet nun die Erfüllung seiner Träume. Der Klang des Orchesters schwillt zum Fortissimo an, aber Concepcion bringt es mit einem Blick auf die Standuhr, in der sich Gonzalve befindet, und den Worten „les horloges ont des oreilles“¹¹⁴⁵ zum Pianissimo zurück – ein komischer Moment für das Publikum, das einen Informationsvorsprung gegenüber Inigo hat. Dieser ist sehr enttäuscht, dass Concepcion ihn nicht beachtet und Ramiro, der die Standuhr trägt, in der sich Gonzalve

¹¹³⁸ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 96.

¹¹³⁹ Librettotext, S. 15.

¹¹⁴⁰ Souillard, L'Heure espagnole", S. 96.

¹¹⁴¹ Ebenda.

¹¹⁴² Ebd., S. 99.

¹¹⁴³ Vgl. Librettotext, S. 21 („cercueil“).

¹¹⁴⁴ Ebd., S. 23.

¹¹⁴⁵ Ebd., S. 24.

befindet, ins obere Stockwerk folgt unter dem Vorwand, sie müsse das empfindliche Uhrwerk schützen und ihre Möbel vor Schaden bewahren.

In der neunten Szene beklagt Inigo in einem Monolog sein Schicksal: Eine Melodie in Moll, gespielt von Kontrafagott und Bassklarinette, spiegelt seine Enttäuschung wider. Die Szene ist für Souillard „[une] caricature d'une situation de vaudeville, avec une mise en musique qui reste en retrait, sobre et ironique par touches.“¹¹⁴⁶

Inigo hat seinen Status und seine Würde hintangestellt und sich in den Uhrkasten gezwängt. Der Gipfel der Lächerlichkeit ist erreicht, als er – im Falsett – den Ruf „Coucou“ aus seinem Uhrkasten ertönen lässt. Da er sich aus eigener Kraft nicht mehr aus dem Uhrkasten befreien kann, versucht er mit weiteren Kuckucksrufen Concepcion auf sich aufmerksam zu machen (Szene 12). Überdies mokiert er sich über seinen im Liebeswahn schwebenden Dichter-Rivalen und bietet sich selbst mit dem lapidaren Satz „Un amant comme moi offre plus de surface“¹¹⁴⁷ als Alternative an.

Das Orchester untermalt Inigos Versuch, seine Würde zurückzugewinnen, mit einem Hornthema, Trommelwirbeln und Beckenschlägen. Der sich entwickelnde Dialog zwischen Concepcion und Inigo parodiert das konventionelle Opernduett, denn ein Teil des Liebesgeflüsters kommt aus dem Uhrkasten („Oui, fou de toi, ô ma jolie“¹¹⁴⁸) und wird von Harfenglissandi, Pizzicati der Streicher und Trillern der Holzbläser begleitet. Inigos Werben bleibt ohne Antwort:

C'est Ramiro cette fois qui relance l'action par un coup de cymbale et grosse caisse qui fait démarrer la musique.¹¹⁴⁹

Während Ramiro seinen Rivalen Inigo im Uhrkasten die Treppe hochträgt (Szene 13), versucht Gonzalve weiterhin, mit seinen Versen Concepcion zu gewinnen (Szene 14), wird von ihr jedoch zu den Klängen eines brutalen Orchesterakkords unterbrochen („j'en ai assez de vos pipeaux!“¹¹⁵⁰).

Begleitet von einer lyrischen Holzbläser-, Streicher- und Harfenmusik versucht Gonzalve erneut, mit klassischen Versen und Baumnymphenmetaphorik¹¹⁵¹ Concepcion umzustimmen, doch diesmal kündigen feste, rhythmische Paukenschläge im Forte

¹¹⁴⁶ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 103.

¹¹⁴⁷ Librettotext, S. 35.

¹¹⁴⁸ Ebd., S. 34.

¹¹⁴⁹ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 105.

¹¹⁵⁰ Librettotext, S. 39.

¹¹⁵¹ Er spricht von „Hamadryades“, S. 40.

Ramiro's Schritte an: „Les trombones et tubas remplacent les bois, la magie est rompue.“¹¹⁵²

Ramiro glaubt sich allein (Szene 16) und reflektiert über die Frauen, insbesondere über Concepcion. Es zeigt sich, dass auch Ramiro lyrische Töne anschlagen kann, vom tiefen Blech begleitet, wie es einem groben Naturburschen entspricht. Das Glockenthema aus dem Vorspiel taucht wieder auf, die nachdenklicheren Töne werden durch ein langsames Glissando der Bläser hervorgehoben. Glöckchen und onomatopoetisch eingesetzte Peitschenhiebe im Orchester erinnern Ramiro an seine Maultierpfade.¹¹⁵³

Während er sich hastig zu den Klängen eines Tubasolos im Fortissimo entfernt, unterbricht ihn Concepcion, die nun ihrerseits ihre Situation reflektiert (Szene 17).

Musikalisch hat diese Szene mehr noch als die vorausgegangenen einen deutlich hispanisierenden Charakter. Concepcion ist wütend, vermutlich aufgrund der „infidélité impossible à réaliser.“¹¹⁵⁴ Sie äußert ihre Unzufriedenheit in Form einer Seguidilla, die von einem mit spanisch klingenden Verzierungen versehenen Fagottsolo unterstützt wird. Als die Ungeduldige zum dritten Mal „Le temps me dure, dure, dure“¹¹⁵⁵ wiederholt, geht die Melodie ins Pianissimo über: Concepcion fürchtet die baldige Rückkehr ihres Ehemanns, die Zeit verrinnt...

Ihren Gesang unterbricht erneut die Glocke, der schicksalhafte Zeitmesser der „spanischen Stunde“:

La cloche décompte le temps humain, l'orchestre plus dépouillé met à nu les sonorités incisives ibériques des soli des hautbois et cor anglais. La cadence du basson [...] [accompagne] chacune de ses pensées.¹¹⁵⁶

Die Szene zu Ende mit einem „déchaînement maximum de tout l'opéra“, die Stimmen sind entfesselt: „Les intervalles vocaux se distendent de plus en plus sous l'effet d'éclatement de la colère.“¹¹⁵⁷

Mit seinem erneuten „Voilà“, das die Ausführung des ihm anvertrauten Auftrags anzeigt¹¹⁵⁸ (Szene 18), kann Ramiro Concepcion für sich gewinnen: Er soll ins

¹¹⁵² Souillard, "L'Heure espagnole", S. 107.

¹¹⁵³ In einem Monolog sagt Ramiro: Et les timbres de ces pendules
Joyeusement tintinnabulent
Tout ainsi que, par les sentiers
Muletiers
Sonnent les grelots de mes mules (S. 41).

¹¹⁵⁴ Souillard, "L'heure espagnole", S. 109.

¹¹⁵⁵ Librettotext, S. 43.

¹¹⁵⁶ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 109.

¹¹⁵⁷ Ebenda.

Schlafzimmer gehen, diesmal „sans horloge“. Dies ist der triumphale Höhepunkt für den Maultiertreiber. Er und Concepcion entfernen sich mit immer leiser werdenden Schritten, die vom Schlagwerk des Orchesters imitiert werden, und ziehen sich zur Schäferstunde zurück.

So bleibt für die beiden Freier in den Uhrkästen nur der Klagegesang der Unterlegenen (Szene 19), der noch einmal die unterschiedlichen Charaktere der beiden Figuren hervorhebt: Bei Inigo ist der Gesang mit der Sehnsucht nach seinen Pantoffeln verbunden, bei Gonzalve dagegen mit einem poetischen Adieu an sein sargähnliches Versteck:

Le sommet de la voix culmine sur «amant» comme pour attester une fois de plus que c'est bien autour de cela que gravite l'histoire. [...] Sur un *glissando* des harpes, clarinette et contrebasson, la référence d'analité [*sic*] des deux cabinets noirs ridiculise et humilie celui qui s'était présenté si fier.¹¹⁵⁹

Der Höhepunkt der vorletzten Szene (Nr. 21) ist die gemeinsame Anstrengung aller Mitwirkenden, Inigo aus dem Uhrkasten zu befreien, nachdem er bescheiden – fast larmoyant – darum gebeten hatte.¹¹⁶⁰ Ein Feuerwerk lautmalerischer Geräusche bricht aus. Alle Instrumentengruppen bringen Effekte hervor, die den Silben „hé“, „ho“ und „hisse“ nachgebildet sind und die Anstrengungen der Anwesenden imitieren – einer der komischen Höhepunkte des Werks.

In der letzten Szene sind alle Uhren dank Torquemadas Geschick verkauft. Die 'spanische' ist Stunde abgelaufen, Ramiro kommt zum letzten Mal mit seinem „Voilà“ (er hat Inigo aus dem Uhrkasten befreit):

Le chronomètre des croches et le pas des mulets marquent le temps une dernière fois en une montée vers le silence.¹¹⁶¹

Es folgt das in der Sekundärliteratur durchgängig gepriesene Quintett, ein Höhepunkt der Ironie und des Spotts. Ravel selbst kommentiert es mit folgenden Worten:

Seul le quintette final pourrait rappeler par sa coupe, par ses vocalises, ses effets de voix, les ensembles du répertoire.¹¹⁶²

¹¹⁵⁸ Jeder Transport einer Standuhr nach oben oder wieder nach unten wird von Ramiro mit dem Wort „voilà“ beendet.

¹¹⁵⁹ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 110.

¹¹⁶⁰ INIGO: Je voudrais seulement vous demander encore
De me tirer de cette boîte... (Librettotext, S. 50).

¹¹⁶¹ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 113.

Souillard fügt hinzu:

En utilisant de la façon la plus clinquante et conventionnelle les motifs espagnols, les ornements et l'exploitation des voix, Ravel en fait le royaume de la conversation [...] ridiculisant tout le matériel mis à sa disposition par les traditions et les modes de l'opéra conventionnel. [...]. Le rideau tombe [...]. La parole est laissée à l'explosion de la habanera du poète musicien.¹¹⁶³

Carmen als Inbegriff der hispanisierenden Musik klingt an, diesmal als krönender Abschluss eines zu ironischen Zwecken instrumentalisierten Exotismus.

Vladimir Jankélévitch konstatiert mit Blick auf *L'Heure espagnole* eine „musikalische Vielsprachigkeit“, die „verschiedene Spanien“ aufzeige, z.B. das „leidenschaftliche Andalusien“, das „höfische, kämpferische und galante Spanien“, das „überschwengliche Katalonien“, die „volkstümliche Wehmut der *Chanson espagnole*“, und die „Besessenheit des *Boléro*“.¹¹⁶⁴

Sabine Henze-Döhring sieht in *L'Heure espagnole* eine „Parodie der zeitgenössischen Oper oder – handgreiflicher ausgedrückt – die Demaskierung der gefühlsgesättigten Lyrismen der Oper Massenets [...], vor allem [...] jedoch die Demaskierung der verbreiteten, mit dem Exotismus und der *couleur-locale*-Ästhetik in Zusammenhang stehenden Vorstellung von Spanien als dem Land der freien Liebe.“¹¹⁶⁵

Die Rezeption des Werks war bei Presse und Publikum sehr verhalten, so dass es zunächst nur wenige Vorstellungen erlebte. Nach den 1920er Jahren war es dann auf allen europäischen Bühnen regelmäßig in den Spielplänen vertreten.

Der Musikkritiker Pierre Lalo,¹¹⁶⁶ der Ravel an sich kritisch gegenüberstand, sah sich veranlasst, die Instrumentierung von *L'Heure espagnole* zu loben. Er bezeichnet das Werk als

l'œuvre la plus exactement réussie, sans doute, que Ravel ait produite [...]. L'orchestre de *L'Heure espagnole* est charmant, brillant, singulier, divers, plein de timbres subtils et de sonorités rares [...].¹¹⁶⁷

Ravels Harmonien und Akkorde seien größtenteils von Debussy entlehnt¹¹⁶⁸, behauptet Lalo. Er fährt fort:

¹¹⁶² Ebenda.

¹¹⁶³ Ebenda.

¹¹⁶⁴ Ebd., S. 100.

¹¹⁶⁵ Henze-Döhring, "Die Uhr als Herzensmechanik", S. 217.

¹¹⁶⁶ Sohn des berühmten Komponisten Édouard Lalo, Schöpfer der *Symphonie espagnole*.

¹¹⁶⁷ Pierre Lalo in: *Le Temps*, 28 mai 1911.

¹¹⁶⁸ Vor allem ist hier Debussys Werk *Pelléas et Mélisande* gemeint.

Mais l'âme de sa musique est absolument différente. M. Debussy est toute sensibilité, M. Ravel tout [sic] insensibilité [...].¹¹⁶⁹

Diese Ausführungen beziehen sich vermutlich auf die Tatsache, dass Ravels Musik mitunter mit verstörender Brutalität, sei es laut, sei es dissonant, in das Geschehen einbricht und in karikierender Absicht jeden Gedanken an eine spanische Liebesgeschichte mit virilen Liebhabern zerstört.

Die Frage, welche Funktion das spanische Ambiente in dieser so eigenwilligen *comédie musicale* hat, beantwortet Ramiro, der unverbildete Naturbursche und Sieger des Wettbewerbs um Concepcions Gunst, in seinem letzten Wortbeitrag: „un financier et un poète, une femme coquette, un époux ridicule [...] avec un peu d'Espagne autour.“¹¹⁷⁰

Ausgehend von dieser Feststellung äußert Souillard: „Il y a bien de l'Espagne autour, mais autour de quoi?“¹¹⁷¹

Ist es die Welt des beginnenden 20. Jahrhunderts, die durch Habaneras und Seguidillas sowie Alltagsszenen aus dem Toledo des 18. Jahrhunderts verspottet werden sollte? Trotz der extrem komischen Situationen, die vordergründig die Gattungsbezeichnungen *comédie musicale* oder *opéra-bouffe* rechtfertigen, schaffen Franc-Nohain / Ravel „un climat inquiétant.“¹¹⁷² Im Hintergrund ist das 'Tempus-fugit'-Motiv mit seiner Erinnerung an die Begrenztheit und Vergänglichkeit menschlichen Daseins stets präsent, ebenso die parodistisch verarbeitete Kritik an den zu Konventionen und Ritualen erstarrten menschlichen Gefühlen, die sich in einen Stundentakt pressen lassen und ihre Authentizität und Spontaneität verloren haben, an die mechanisch durchgeplanten, ihrem Ursprung entfremdeten menschlichen Beziehungen, an die Dekadenz des zeitgenössischen Kultur- und Opernbetriebs.

Ravel, der Spanien durch den Einfluss seiner Mutter von Kindheit an sehr liebte, gibt Franc-Nohains Komödie mit Hilfe spanisch klingender Ingredienzien einen tieferen Sinn. Die Einflechtung spanisch klingender Elemente erfolgt nicht plakativ, etwa durch Einzelnummern wie „Jota“ oder „Bolero“; vielmehr erlaubt es die durchkomponierte Form der Oper im Sinne eines „Konversationsstückes mit Musik“, die Hispanismen diskret in den rezitativischen Fluss der Musik zu integrieren. Sie werden Teil des

¹¹⁶⁹ Pierre Lalo, in: *Le Temps*, 28 mai 1911.

¹¹⁷⁰ Librettotext, S. 55.

¹¹⁷¹ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 113.

¹¹⁷² Marnat, *Maurice Ravel*, S. 306.

musikoliterarischen Dialoges selbst, mit dem Ravel eine neue Dimension aufzeigen will:

Le masque badin de la comédie musicale avec ses ingrédients fantasques et son trompe-l'œil de gaîté malicieuse permettait plus que tout autre à ce compositeur si discret et terré en lui-même de se mettre à nu et de nous prouver une fois de plus que l'ironie est bien la plus fine et la plus discrète expression du désespoir.¹¹⁷³

¹¹⁷³ Souillard, "L'Heure espagnole", S. 89.

III. Zusammenfassung und Ausblick

1. Zusammenfassende Bemerkungen zum Exotismus der *opéra-comique* und der *opéra-bouffe* und seiner Rezeption in Frankreich und Spanien.

Der Exotismus als zeitgebundene 'Mode' im französischen Kultur- und Geistesleben des 19. Jahrhunderts führt in der hier vorgelegten Auswahl von *opéras-comiques* und *opéras-bouffes* zu einer erweiterten Kenntnis über Frankreichs Nachbarland Spanien, seine Geschichte, seine geographische Diversität, seine soziologischen Strukturen und seine alltäglichen Sitten und Gebräuche. Ohne Anspruch auf historische Exaktheit erhalten wir einen Einblick in die wechselvolle Geschichte Spaniens, seine schicksalhafte Verbundenheit mit dem französischen Thron und den daraus sich ergebenden Konsequenzen und Rivalitäten.¹¹⁷⁴ Ebenso wird die schwierige Beziehung zu Portugal¹¹⁷⁵ thematisiert, die dann in weiteren Auseinandersetzungen zu feindlichen Allianzen zwischen England und Portugal einerseits sowie Frankreich und Spanien andererseits führten.

Geographisch entfaltet sich in den Librettotexten ein breites Spektrum spanischer und überseeischer Szenerien, von Peru¹¹⁷⁶ bis Andorra¹¹⁷⁷, von Santarém und der portugiesischen Sierra¹¹⁷⁸ über Galizien¹¹⁷⁹ bis Madrid¹¹⁸⁰. Auch die traditionsreichen spanischen Städte Toledo¹¹⁸¹ und Sevilla¹¹⁸² gehören zu den Schauplätzen. Im Bewusstsein der französischen Öffentlichkeit war es jedoch Andalusien, das als typisch spanisch galt und vorrangig wahrgenommen wurde. Dieser einseitige Fokus auf Südspanien ist den zahlreichen pittoresken Beschreibungen in Reiseberichten und bildlichen Darstellungen¹¹⁸³ zu verdanken, verfestigte sich aber vor allem seit 1875 durch Bizets *Carmen*, ein Werk, das seinerseits in der spanischen Öffentlichkeit heftig kritisiert wurde. Jenseits von seiner Funktion, über das Nachbarland Spanien zu informieren, diente der hispanistische Exotismus weiteren, z.T. nicht literarischen Zwecken. In seinen Frühformen fungierte er als politisch indizierte Verkleidung zur

¹¹⁷⁴ Vgl. *Le Duc d'Olonne*.

¹¹⁷⁵ Vgl. *Le Guitarrero*.

¹¹⁷⁶ Vgl. *La Périchole*.

¹¹⁷⁷ Vgl. *Le Val d'Andorre*.

¹¹⁷⁸ Vgl. *Les Diamants de la Couronne*.

¹¹⁷⁹ Vgl. *Giralda*.

¹¹⁸⁰ Vgl. *Le Domino noir*.

¹¹⁸¹ Vgl. *L'Heure espagnole*.

¹¹⁸² Vgl. *Monsieur de la Palisse*.

¹¹⁸³ Vgl. die Holzstiche von Gustave Doré oder die Gemälde von Goya.

Kaschierung absolutistischer Schachzüge,¹¹⁸⁴ in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde er zur Tarnung von Kritik an zeitgenössischen Missständen und zur Erörterung politischer oder gesellschaftlichen Probleme benutzt: In der karikaturistischen Ausprägung à la Offenbach und Hervé löste er beim Publikum größte Heiterkeit aus. Den Zuschauern war der ernste Hintergrund dieser Zeitsatire bewusst; sie wussten genau, wer oder was gemeint war, und lachten einvernehmlich. Die exotische Ummantelung ermöglichte es, von der kaiserlichen bzw. königlichen Zensur letztlich unbehelligt das oberflächliche Streben nach Geld und Macht, die Unfähigkeit von Autoritäten, Beamtentum, Kirche und Diplomatie an den Pranger zu stellen. Spanische Alltagsbilder wurden zum Deckmantel für die Kritik am allgemeinen Werteverfall und an der Zügellosigkeit der Sitten, der Rekurs darauf diente der Verspottung von Klerus und Heiligenverehrung.

Eine weitere Funktion des hispanischen Exotismus war die Darstellung Spaniens als Verkörperung eines Sehnsuchtslandes, in das der vom beginnenden Industriezeitalter und dem Zusammenbruch einer festen Werteordnung verunsicherte Zeitgenosse flüchten konnte, und sei es nur für einen Theaterabend. Die Illusion einer spanischen Idylle oder auch eines authentischen spanischen Temperaments – der viel bewunderten Alterität – wird in der *opéra-comique* durch die Übernahme von spanischen Tänzen und Volksweisen gestützt, die in der Regel mit nationalfranzösischen Musikelementen verbunden wurden, um nicht zu fremdartig zu klingen.

Obwohl die Ausprägungen des Exotismus, wie die hier untersuchte Werkauswahl gezeigt hat, sehr vielfältig sein können und die *couleur locale* je nach Schauplatz und Gesellschaftsschicht individuelle Ausformungen aufweisen kann, blieb im öffentlichen Bewusstsein eine Ansammlung von Klischees haften, die im Wesentlichen an Andalusien und *Carmen* orientiert ist und in ihrem Übermaß und der ihr inhärenten Übertreibung Reaktionen im spanischen Kultur- und Geistesleben hervorrufen musste, zumal die Pyrenäengrenze durch die politischen Ereignisse, die die Aus- und Rückwanderung von Dissidenten verursachten, in beide Richtungen durchlässig geworden war. Dabei konzentrierte sich der hispanistische Exotismus im öffentlichen Bewusstsein Frankreichs wie auch Spaniens auf Andalusien:

Andalucía es paradigma y algo más que paradigma, pues en la consideración general es la región que se identifica sin más con España en general.¹¹⁸⁵

¹¹⁸⁴ Vgl. Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*.

¹¹⁸⁵ Enrique Banus Irusta, "El andalucismo: un tópico en la historia de la literatura", in: *Einheit und Vielfalt der Iberoromania, Akten des deutschen Hispanistentages Passau* (26.2.-1.3.1987), hg. v. Christoph Strosetzki u. Manfred Tietz, Hamburg 1989, S. 61-76, hier S. 61.

Sowohl die Carmen-Novelle Mérimées als auch die Oper Bizets bieten neben typischen spanischen Gebräuchen und Traditionen vor allem „le couple idéal: le Bandit et la Gitane.“¹¹⁸⁶ Die Hervorhebung genau dieser beiden Bevölkerungsgruppen löste heftige Empörung in der zeitgenössischen spanischen Öffentlichkeit aus: Sie verbat sich eine Repräsentation der eigenen Nation durch zwei soziale Randgruppen. Mit deutlichen Worten fasst Julián Juderías die damalige Reaktion gegen diese Fremddarstellung, die Angelica Rieger eine „heterotype Schöpfung des 19. Jahrhunderts“ genannt hat¹¹⁸⁷, zusammen:

Nuestra mala estrella ha querido que al tipo del español indolente, celoso, fanático, desdeñoso de lo extraño, ignorante y esclavo de los frailes, se sustituya el del español igualmente ignorante, no menos fanático, pero amigo de los toros, fumador imperturbable de pitillos innumerables, guitarrista incansable, ajeno por completo al movimiento científico y literario de la Europa culta y consciente.¹¹⁸⁸

Die Kritik an der Fremddarstellung der spanischen Wirklichkeit, besonders an *Carmen*, setzte erst spät ein, denn Mérimées Novelle lag erst 1891 in spanischer Übersetzung vor. Die ersten Aufführungen von Bizets Werk (1881 in Barcelona, 1888 in Madrid, 1889 in Sevilla) waren in italienischer bzw. französischer Sprache erfolgt.

Bizets *Carmen*, „l'archétype de la fausse imagerie romantique de l'Espagne,“¹¹⁸⁹ wurde verächtlich als „espagnolade“ bezeichnet, aber allen Abwertungen zum Trotz wurde die Oper populär. Sentaurens benennt als Grund, „[...] les Espagnols ont su percevoir tout ce que l'œuvre maîtresse de Bizet recèle d'universel et d'éternel.“¹¹⁹⁰

Der tiefere, allgemein menschliche Gehalt des Werkes führte und führt noch immer zu zahlreichen Wiederaufnahmen und Bearbeitungen, z. T. mit neuen Ausdrucksformen, z.B. in Film und Ballett, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.¹¹⁹¹

Feststeht, dass sich auch im 20. Jahrhundert die bekannten Klischees hartnäckig weiter verbreitet haben; auch in Spanien selbst wurden sie weitergetragen und z.T. zu

¹¹⁸⁶ Léon-François Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 135.

¹¹⁸⁷ Angelica Rieger, "Ist Carmen eine 'echte' Femme fatale?", in: *Georges Bizet: Carmen. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2012*, hg. v. Jürgen Kühnel u. Siegrid Schmidt, S. 93-116, hier S. 108.

¹¹⁸⁸ Julián Juderías, *La leyenda negra*, 13. Aufl., Madrid 1954 (1914), S. 159.

¹¹⁸⁹ Jean Sentaurens, "Carmen et les Espagnols. Aspects de la réception en Espagne de l'opéra de Georges Bizet", in: *Eidolon*, 25 (1984), S. 91-108, hier S. 91.

¹¹⁹⁰ Ebenda.

¹¹⁹¹ Die Entwicklungen und Bearbeitungen des Carmen-Stoffes fasst Birgit Thiemann zusammen in: "Carmen, Stierkampf und Flamenco – Spanienklischees des 19. Jahrhunderts", in: *Spanien und Deutschland – Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, hg. v. Karin Hellwig, Frankfurt 2007, S. 89-104, hier S. 90.

Bernard Gray, "Carmen, la Cubana", in *Opérette*, 178 (2016), S. 25, kündigt für April 2016 im Pariser Châtelet die Aufführung einer Neubearbeitung des Carmen-Stoffes unter dem Titel *Carmen la Cubana* (Text und Musik: Alex Lacamoire) an, die in Guantánamo zur Regierungszeit Fidel Castros spielt.

nationalistischen Zwecken missbraucht.¹¹⁹² Sentaurens beschreibt diese erstaunliche Entwicklung mit folgenden Worten:

Dans le dernier quart du XIXème siècle, et tout au long de la première moitié du XXème, les Espagnols ont fabriqué à qui mieux mieux quantité d'"espagnolades", qui ne cédaient en rien, pour le clinquant et la mystification, aux "espagnolades" françaises [...]. La littérature populaire, le théâtre, la chanson et le cinéma espagnols ont reproduit à l'infini tout un pittoresque vulgaire parfaitement insipide. Lorsque, à la fin du XIXème siècle, les intellectuels de la "Generación de 98" s'insurgeaient contre ce que le poète Antonio Machado appelait "la España de charanga y pandereta",¹¹⁹³ [...] ils protestaient moins contre la fausse imagerie romantique de l'"espagnolade" française, qu'ils ne rejetaient les excès de la "ramplonería" (Machado) espagnole.¹¹⁹⁴

Wie sehr der Carmen-Stoff die spanische Öffentlichkeit bewegte, zeigt die Tatsache, dass schon vor der Aufführung von Bizets *Carmen* in Madrid (1888) das Stück als Zarzuela vorlag, in einer Form also, die das spanische Pendant zur *opéra-comique* bildet. Signifikanterweise enthält diese Fassung keinen Hinweis auf das Zigeunertum der Titelheldin.¹¹⁹⁵ Der Kurzversion war in Spanien zunächst ein größerer Erfolg beschieden als der Oper selbst, sie konnte aber die Anforderungen der 'Costumbristas' nach Authentizität und Realismus ebenfalls nicht erfüllen.

An Bizets Meisterwerk *Carmen*, dessen künstlerischer Wert heute international unstrittig ist, entzündete sich das Ehr- und Nationalgefühl der Spanier des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Ihren Unmut beschreibt Sentaurens wie folgt:

Carmen est [...] éreintée, au nom de l'authenticité et du réalisme esthétique, pour ses invraisemblances ridicules concernant l'Espagne, le clinquant et la vulgarité de sa couleur locale.

Tout le monde dénonce ces éternels clichés que les Français inventent à propos de l'Espagne: toreros, navajas, contrebandiers, tromblons, gitans, et le plus horrible de tous, les femmes "marimachos", ces viragos qui dictent leur loi aux hommes, comme Carmen le fait à Don José.¹¹⁹⁶

Die Fremdkreation eines solchen Spanienbildes, das im Lande selbst als keineswegs stimmig empfunden wurde, löste im spanischen Kultur- und Geistesleben Reaktionen aus, denen wir uns zur Abrundung unserer Darstellung zuwenden wollen. Zuvor sei die

¹¹⁹² Vgl. den populären 'Gassenhauer' *Sombreros y Mantillas* (1938) und den Pasodoble *Carmen de España* (1941) (s. Anhang).

¹¹⁹³ Zitat aus Antonio Machados Gedicht *El mañana efímero* (1913).

¹¹⁹⁴ Sentaurens, "Carmen et les Espagnols", S. 101-102.

¹¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 96.

¹¹⁹⁶ Ebd., S. 97. Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992, widmet der Gefährlichkeit der Figur Carmens eine ausführliche Darstellung; vgl. ebd., S. 183-184.

Entwicklung des hispanistischen Exotismus in Frankreich, die bisher anhand der Kriterien 'Inhalt', 'Funktion' und 'Außenwirkung' zusammengefasst wurde, nunmehr mit dem Fokus auf die verschiedenen musikalischen Gattungen und die jeweiligen Ausprägungen des Exotismus resümiert:

1. Die *opéra-comique* des 18. Jahrhunderts war noch der Typenkomödie der *commedia dell'arte* verpflichtet. Grétry (*L'Amant Jaloux*, 1779) benutzte die regionale hispanistische Einfärbung als zusätzlichen Reiz und interessante, für die Handlung nicht zwingende Zutat.

2. Die auf Boccaccio zurückgehende und teilweise gewagte Handlung von Hérolds *Le Muletier* ist in Spanien angesiedelt, was es erlaubte, die in französischen Augen 'unerhörten' Verhaltensweisen auf der Bühne zu lizensieren. Das Gewagt-Pikante des Textes von Paul de Kock ist für die Folgezeit der *opéra-comique* allerdings nicht stilbildend gewesen.

3. Ab etwa 1820 verstand sich die *opéra-comique* in erster Linie als bürgerliche Unterhaltungsform. In den Libretti von Eugène Scribe ist das iberische Ambiente nicht mehr entbehrliche Ingredienz, sondern notwendiger, wenn auch klischeehafter und mitunter mit Vorurteilen verbundener Bestandteil der Intrige, der das wachsende Interesse an der Alterität des Landes jenseits der Pyrenäen befriedigte. Im französischen Theaterdiskurs bildete sich aus Versatzstücken ein Spanienbild heraus, das ein Bedürfnis französischer Zuschauer nach 'exotischer' Evasion bei gleichzeitiger Ironisierung der Nachbarschaft befriedigte. Dies machte den Hispanismus zwischen 1820 und 1850 zu einem festen Bestandteil des französischen Opernschaffens.

4. Mit Hervé erreichte die Entwicklung des hispanistischen Exotismus ein von gewissen Ermüdungserscheinungen gekennzeichnetes Stadium. Seine überdrehten Burlesken machen sich über die verbreitete Spanienmode lustig und geben deren Klischees der Lächerlichkeit preis.

5. Mit der Offenbachiade entstand wenig später eine neue Form des satirischen Musiktheaters als Reaktion darauf, dass sich die *opéra-comique* immer mehr mit ernsthaften und historischen Stoffen beschäftigte und das „herzliche Lachen“ (Hanslick) immer mehr verschwunden war. Offenbach und seine Textautoren Meilhac und Halévy benutzten den in Klischees und Versatzstücken bereitliegenden Hispanismus zur satirischen Verhüllung ihrer Gesellschaftskritik (vgl. *La Périchole*, 1868/74, oder *Les Brigands*, 1869).

6. Das hispanistische Werk schlechthin aus dem Bereich der *opéra-comique* ist Bizets *Carmen*, ein Werk, das mit einer für die Zeit ungewöhnlich realistischen Schilderung von Arbeiter-, Schmuggler- und Soldatenmilieu und einem ernsten, tragödienwürdigen Thema einen unwiederholbaren Sonderfall darstellt. Auch in *Carmen* fehlt es nicht an textlichen und musikalischen Spanienklischees, diese werden allerdings in unnachahmlicher Weise mit den Handlungsmotivationen, dem Ambiente von Traditionen und Landschaften und deren musikalischer Etikettierung verbunden, so dass ein außergewöhnlich hoher Grad an Authentizität erreicht wird.

7. Der 'naive' Hispanismus der *opéra-comique* (im Gegensatz zum satirischen Dekor in der Offenbachiade) bestand im gesamten 19. Jahrhundert weiter (Offenbach selbst bediente sich seiner in *Pépito*, 1853, *Les Bavards*, 1862/63, *Maître Péronilla*, 1878). Charles Lecocq erneuerte ihn in seiner *opérette classique*, angereichert mit etwas Pikanterie der Muletier-Tradition (vgl. *Le Jour et la Nuit*, 1881, und *Le Cœur et la Main*, 1882). Die Langlebigkeit geschickt verpackter Klischees wird 1904 durch *Monsieur de la Palisse* von Claude Terrasse bestätigt. In dieser *opéra-bouffe* erscheint – epigonenhaft – die Offenbachiade in hispanistischer Umhüllung wieder.

8. Die Fortune des Hispanismus, die mit einem Rückgriff ins 18. Jahrhundert begann, endet am Vorabend des Ersten Weltkrieges mit Ravels *L'Heure espagnole* (1911), einem Stück durchkomponierten Musiktheaters, dessen feinsinniger Hispanismus sich gleichsam auflöst im Duktus eines munteren impressionistischen Parlando: Die Form der *opéra-comique*, die rund 150 Jahre bestanden hatte, hatte sich erkennbar erschöpft.

Die bereits erwähnte Dominanz französischer Vorbilder im spanischen Geistesleben und die auf spanischer Seite heftig kritisierte 'Verfälschung' spanischer Lebensart und Kultur provozierte – ebenso wie zahlreiche historische und politische Umstände – bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Entstehung des 'Costumbrismo', der sich einer authentischen spanischen *couleur locale* verpflichtet fühlte. Mit ihm bewegte sich Spanien allmählich aus der Fremdbestimmung heraus, weg vom übermächtigen Einfluss der französischen Literatur auf das spanische Kultur- und Geistesleben.¹¹⁹⁷ Im Bereich des Musikschaffens gelang es insbesondere mit der Herausbildung eines neuen,

¹¹⁹⁷ Georges Le Gentil, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, Paris 1909, behauptet, „dass die Spanier von 1830-1850 ihr eigenes Land durch die französische Brille gesehen haben.“, zit. in: Hans Juretschke, *Das Frankreichbild des modernen Spanien*, Bonn 1937, S. 19.

landestypischen Genres, der 'Zarzuela (grande)', sich von den von Frankreich (und Italien) oktroyierten Denkmustern und Klischees zu befreien.¹¹⁹⁸

Diese Befreiung von der Stagnation, die durch die vermeintliche Überlegenheit der französischen Zivilisation verursacht worden war, wurde durch spanische Autoren wie Francisco Fernández y González (1833-1917) und Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) unterstützt, die die Bedrohung der spanischen Traditionen und Werte durch die Überflutung mit französischen Kulturströmungen erkannten. Auch vehement patriotisch eingestellte Literaten wie Menéndez y Pelayo (1856-1912)¹¹⁹⁹ und Juan Valera (1824-1905) warnten vor dieser Gefahr, konnten sich zunächst jedoch nicht durchsetzen: „Tatsächlich ist und bleibt das spanische Geistesleben bis zum Anfang des [20.] Jahrhunderts weitgehend französisiert.“¹²⁰⁰ Dies erkannten auch zeitgenössische französische Autoren an, die den geistigen Fundus des literarischen spanischen Erbes schätzten und von einer bedauerlichen „dénigration de l'Espagne“¹²⁰¹ im Spiegel der französischen Literatur sprachen.

Das Spanienbild, das mit der Flut der romantischen französischen Literatur die Iberische Halbinsel erreichte, mobilisierte ab der Jahrhundertmitte die Selbstheilungskräfte der spanischen Kulturschaffenden, die nicht länger von auswärtigen Impulsen abhängig sein wollten. Der hispanistische Exotismus Frankreichs, der in seiner populären Ausformung eher von Klischees als von Fakten lebte, löste im spanischen Kulturleben (musiko)literarische Bewegungen aus, die der Kultur des Landes letztlich wieder ein eigenes Gesicht gaben:

Unter derart defizitären Verhältnissen [gemeint ist die Überflutung mit französischen und italienischen Einflüssen] entsteht [...] die erste Zarzuela neuen Typs. Und sie erteilt dem Defizit die fällige Antwort im selbstbewussten Triumph der lang vermissten kulturellen Eigen-Art.¹²⁰²

¹¹⁹⁸ Juretschke, *Das Frankreichbild*, S. 13-14, weist darauf hin, dass eigentlich nach Beendigung des Unabhängigkeitskrieges 1812 „eine spanische Eigenständigkeit und ein nationales Selbstbewusstsein“ hätten entstehen können, doch waren die folgenden Jahrzehnte von Verfassungskämpfen und Bürgerkrieg gezeichnet, damit also kein günstiger Nährboden für eine kulturelle Aufwärtsentwicklung vorhanden.

¹¹⁹⁹ Vgl. die äußerst negative Kritik an Victor Hugo und seinen berühmten „color local, que no solía ser de ningún lugar ni tiempo, sino de una cierta región encantada, pródiga en crímenes truculentos. Multiplicó las sorpresas, los golpes de teatro [...]. A falta de pasiones reales las construyó monstruosas y sofisticadas [...],“ in: Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 21912, 10 Bde., Bd. 9, S. 408.

¹²⁰⁰ Juretschke, *Das Frankreichbild*, S. 22.

¹²⁰¹ Alfred Morel-Fatio, "L'Espagne en France", in: *Études sur l'Espagne*, 3 Bde., Paris 1888-1925, Bd. 1, S. 105.

¹²⁰² Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1997, S. 210.

José Escobar weist darauf hin, dass nach 1830 auf allen kulturellen 'Schauplätzen', der Bühne, dem Zeitungswesen und besonders der Literatur Reformbewegungen einsetzten:

Coincidiendo con este reformismo moderado surge una literatura de carácter nacionalista [...], una ideología nacionalista en contra del liberalismo revolucionario que amenaza disolver el espíritu nacional sustentado en lo que se considera la auténtica tradición española, es decir, una literatura españolista, castiza y ortodoxa. Se trata de reivindicar el asado nacional contra la hegemonía de las modas francesas tanto en la política, como en literatura y costumbres.¹²⁰³

An anderer Stelle spricht der Autor von der „mímesis costumbrista como forma de literatura adecuada a la concepción de la realidad propia de la era moderna“¹²⁰⁴ und definiert das Ziel der Reformbewegung des Costumbrismo so:

[...] reivindicar lo español castizo frente a la imagen falseada de España que ofrecen los libros de viajes de escritores extranjeros, así como frente a la invasión de usos y costumbres foráneos [...].¹²⁰⁵

Ungeachtet dessen war zunächst das französische Vorbild der „pièce bien faite“ eines Eugène Scribe für Zarzuela-Librettisten wie Mariano José de Larra und Ventura de la Vega oder für Dramatiker wie Antonio García Gutiérrez und Rafael González de Carvajal noch ausschlaggebend, dessen dramaturgische Techniken sie mitunter nachahmten. Dies gilt in besonderer Weise für Bretón de los Herreros, der eine „Vorbildfunktion innerhalb der spanischen Literaturlandschaft“¹²⁰⁶ hatte. Scribes Dramentechnik war somit Stütze in der Herausbildung einer eigenständigen musikoliterarischen Gattung mit einem authentisch-spanischen Ambiente. Angesichts dieser Kausalzusammenhänge und im Hinblick auf den musikoliterarischen Schwerpunkt dieser Untersuchung erscheint es gerechtfertigt, einen Blick auf das berühmteste authentisch-spanische Werk der damaligen Musikbühne, die Zarzuela *El barberillo de Lavapiés* zu werfen, um damit einen Einblick in das Bild der spanischen Wirklichkeit zu erhalten, wie sie spanische Künstler am Ausgang des 19. Jahrhunderts sahen, und gleichzeitig mitzuverfolgen, wie sie den Schritt in eine eigenständige musikoliterarische Landschaft vollzogen.

¹²⁰³ José Escobar, *El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español*, Biblioteca Virtual Universal 2003, S. 1.

¹²⁰⁴ José Escobar, "Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo", in: *Actas del I Coloquio: Del Romanticismo al Realismo, 24-26 de octubre de 1996*, Sociedad de Literatura española del Siglo XIX, Barcelona 1996, S. 17-30, hier S. 17.

¹²⁰⁵ Escobar, *El sombrero y la mantilla*, S. 2.

¹²⁰⁶ Ebd., S. 88.

2. Kontrastfolie: Hispanismus aus spanischer Hand: *El barberillo de Lavapiés* (Luis Mariano de Larra / Francisco Asenjo de Barbieri, 1874)¹²⁰⁷

Die politisch bewegten Zeiten im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts führten in Spanien zu einem Rückgang der kulturellen Aktivitäten des Landes und zu einer Vernachlässigung der Theaterkultur, insgesamt also zu einer kreativen Stagnation. Erst nach dem Tod Ferdinands VII. (1833) belebte sich die Theaterszene durch einige spanische 'Neuschöpfungen',¹²⁰⁸ vor allem aber durch das Eindringen französischer Produktionen:

L'irruption, en Espagne, après la mort de Ferdinand VII, du drame romantique a sauvé le théâtre de l'asphyxie qui le guettait.¹²⁰⁹

Nach Aufhebung der Theaterzensur durch die Königin María Cristina beobachtete Théophile Gautier anlässlich einer seiner Spanienreisen Aufführungen von Stücken französischer Romantiker, u.a. von *Hernani* in seiner eigenen Übersetzung, aber die Rezeption dieser Werke war nicht unproblematisch. Descola registriert folgende Äußerung Gautiers über das spanische Publikum:

Ils se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière politique; ils se prétendent calomniés par Hugo, par Mérimée et par tous ceux en général qui ont écrit sur l'Espagne: oui ... calomniés, mais en beau. Ils renient de toutes leurs forces l'Espagne *romancero* et les *Orientales* et une de leurs prétensions, c'est de n'être ni poétiques ni pittoresques, prétensions, hélas! trop bien justifiées.¹²¹⁰

Eine misslungene Rezeption französischer Theaterstücke und *opéras-comiques* in (nicht immer gelungenen) Übersetzungen führte zu einer Mobilisierung eigene kreativer Kräfte, zunächst über den Umweg hispanisierter Übernahmen. Das zur Jahrhundertmitte übliche Verfahren beschreibt María Encina Cortizo:

[...] les textes refondus impliquent une nouvelle recreation musicale. Ils adaptent à une forme dramatique déjà existante – le livret français – une musique

¹²⁰⁷ Beurteilungsgrundlage für den Librettotext und die Musik sind das Begleitheft und die CD zur wissenschaftlichen Gesamtausgabe des Textes und die Tonaufnahme des *Instituto Complutense de Ciencias Musicales*, Madrid, ausgeführt durch die *Orquesta Sinfónica de Tenerife* (Leitung: Víctor Pablo Pérez, 1994, CD V 4731, Auvidis Valois).

¹²⁰⁸ Vgl. Francisco Martínez de la Rosa, *La Conjuración de Venecia* (1834); Manuel Duque de Rivas, *Don Álvaro ou la Fuerza del Destino* (1835); José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844); Mariano José de Larra, *Macias* (1836); Antonio García Gutiérrez, *El Trovador* (1836).

¹²⁰⁹ Jean Descola, *La vie quotidienne en Espagne au temps de Carmen (1833-1868)*, Paris 1971, S. 167.

¹²¹⁰ Ebd., S. 170.

nouvelle, souvent avec des nuances nationales, qui n'a rien à voir avec l'œuvre étrangère [...].¹²¹¹

Insgesamt kommt die Autorin zu dem Schluss:

[...] le théâtre espagnol part de modèles européens qui s'implantent dans la Péninsule Ibérique et acquièrent bientôt leurs propres profils.¹²¹²

So entstand – noch auf der Basis französischer Vorlagen – eine neue Form der Zarzuela. Sie wird repräsentiert durch das Werk *Colegialas y Soldados* (1849) von Mariano Pino (Libretto) und Rafael Hernando, einem Künstler, „der zur Gruppe jener jungen Komponisten [gehörte], die im Stile des (literarischen) «costumbrismo» ab Mitte der 1850er Jahre der Zarzuela zu breiter Anerkennung“ verhalfen.¹²¹³ Die Neuerungen des Librettos lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Mariano Pina déplace le cadre de la zarzuela de la campagne vers la ville et nous introduit [...] dans la grisaille d'un univers petit-bourgeois. Quant au procédé qui consiste à juxtaposer ainsi dans une même pièce des éléments empruntés à la fois à la réalité concrète et à la tradition populaire, il deviendra systématique au fil des ans et finira par s'imposer dans la plupart des ouvrages créés à partir de 1850.¹²¹⁴

Colegialas y Soldados eroberte sich in kurzer Zeit „nicht nur ein gebildetes Publikum und breite Anerkennung, sondern war aufgrund des französischen Einflusses auf dem Weg zur dreiaktigen 'Zarzuela grande', die sich ab 1851 [...] entwickelte.“¹²¹⁵

Neben Mariano Pina ist auch Bretón de los Herreros als Vertreter des 'Costumbrismo', der spanischen Variante der *couleur-locale*-Technik, zu nennen. Er entwarf in seinen

¹²¹¹ María Encina Cortizo, "La zarzuela du XIX^e siècle. Relations et divergences avec le théâtre français du XIX^e siècle (1832-1866)", in: *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e-XIX^e siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, hg. v. François Lesure, Paris 2000, S. 83-121, hier S. 121.

Ein Beispiel für eine adaptierende Übernahme einer französischen *opéra-comique* ist Barbieris Zarzuela *Los Diamantes de la Corona* (1854), ein Werk, das sich an Scribes / Aubers *Les Diamants de la Couronne* (1841) anlehnt.

¹²¹² Ebenda.

¹²¹³ Naoka Iki, "«Una música así se escribe para una obra de Scribe, del gran Scribe.» Eugène Scribe, Manuel Bretón de los Herreros und die Zarzuela", in: *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, hg. v. Sebastian Werr, München 2007, S. 65-88, hier S. 68.

¹²¹⁴ Antoine Le Duc, *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, Sprimont 2003, S. 136.

¹²¹⁵ Iki, "Una música", S. 69.

*Artículos de Costumbres*¹²¹⁶ „ein heterogenes und buntes Bild der damaligen spanischen Bevölkerung“ und zeichnete darin „den Aufstieg des Bürgertums“ nach.¹²¹⁷

Der entscheidende Schritt in der Entwicklung der 'Zarzuela grande'¹²¹⁸ wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts getan und ist untrennbar mit dem Namen des Komponisten Francisco Asenjo Barbieri verbunden, der sich als Erster vom italienischen Belcanto-Stil lossagte und es wagte, „spanische Sujets [...] in selbständig verarbeiteter spanischer Volksmusik“¹²¹⁹ erklingen zu lassen, zunächst in *Pan y toros* (1864), dann in der „ersten wirklich neuartigen Zarzuela, *El barberillo de Lavapiés* (1874).“¹²²⁰

Pourvoyeur unterstreicht die Bedeutung des Komponisten:

[...] il libère littéralement la musique espagnole du joug de la musique italienne. [...] Sans lui, il n'y aurait pas eu de musique nationale espagnole, qu'il va découvrir, déterrer, noter, protéger, gérer. Sans lui, il n'y aurait pas eu de musique nationale espagnole.¹²²¹

An anderer Stelle nennt Pourvoyeur den Komponisten „[le] Messie [*sic*] de la zarzuela“, sein Werk *El barberillo de Lavapiés* bezeichnet er als „sommet“ in dessen Schaffen.¹²²²

Diese Zarzuela, eine Neuauflage von Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, wurde zum „Vorbild für weitere Generationen spanischer Bühnenkomponisten.“¹²²³ Neu daran war der Handlungsort: nicht das klischeebehaftete Andalusien, sondern Lavapiés, das Altstadtviertel von Madrid. Dazu kommt ein turbulenter Plot, der die Bewohner des Viertels, die 'kleinen Leute', zu Protagonisten macht, allen voran den Meisterbarbier

¹²¹⁶ Vgl. Patrizia Garelli (Hg.), *Manuel Bretón de los Herreros: Artículos de costumbres*, Madrid 2000.

¹²¹⁷ Iki, "Una música así", S. 74. Vgl. den literarischen Einfluss Scribes auf Bretón de los Herreros (s.o.); ein französisches Standardwerk weist auf diese 'Filiation' hin: „Le livret aurait pu sortir du tiroir espagnol de Scribe (Barbieri n'avait-il pas adapté, en 1854, *Les Diamants de la couronne* de ce dernier?), mais il est habile et bien construit. [...] Les personnages populaires du vieux quartier de Lavapiés (*sic*) parlent un langage plus mémorable, qui fait toute l'originalité du genre, laissant aux aristocrates un style italianisant [...], il suffit toutefois que l'Espagne éclate à nouveau dans le rythme et l'orchestration brillante pour procurer à l'auditeur le délicieux dépaysement qu'il est en droit d'espérer.“ In: Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Paris 2003, S. 59.

¹²¹⁸ Eine ausführliche Beschreibung der Geschichte der Zarzuela und ihrer Namensgebung findet sich bei R. Pourvoyeur, "La Zarzuela (1), fascinante Espagne", in: *Opérette*, No. 70 (1989), S. 30-33. Weitere Literatur: Manuel García Franco / Ramón Regidor Arribas, *La zarzuela*, Madrid 1997. Christopher Webber, *The Zarzuela Companion*, Lanham (Maryland) / Oxford 2002; Emilio Casares Rodicio (Hg.), *Diccionario de la Zarzuela española e hispanoamericana* (2 Bde.), Madrid, 2002. Zu *El Barberillo* speziell: Franco / Arribas, S. 54; Webber, S. 34-37; Serna, *Guide de la Zarzuela*, S. 289; Rodicio, *Diccionario*, S. 215-221.

¹²¹⁹ Klotz, *Operette*, S. 208.

¹²²⁰ Ebenda.

¹²²¹ Pourvoyeur, "La Zarzuela", S. 31.

¹²²² Ebenda.

¹²²³ Klotz, *Operette*, S. 208.

Lamparilla, der mit seiner Gewitztheit die Höflinge in den Schatten stellt. Klotz charakterisiert dieses Werk in gewohnt launiger Weise:

Diese erste Zarzuela [...] spielt auch als Ganze die Rolle ihres leichtfüßigen, doch nicht leisetreterischen Titelhelden. Sie treibt wie der Barbier aus Lavapiés ("Wasch-die-Füß"), der den sinnigen Namen Lamparilla ("Nachtlicht") trägt. Die hochmütigen Machthaber und Dunkelmänner seift sie ein, um ihnen heimzuleuchten. Das ganze Stück also macht sich klein. Schon dadurch, daß und wie es die berühmteste aller italienischen Buffo-Opern parodiert."¹²²⁴

Klotz weist auf Parallelen zu Rossinis *Barbier* und dessen Auftrittslied hin. So heißt es in der zweiten Szene des ersten Aktes bei Rossini bzw. Barbieri:

Figaro...Figaro	Lamparilla soy
son qua, son qua.	Lamparilla fui.
Figaro...Figaro	[...]
Eccomi qua.	Este es el barbero
Figaro su, Figaro giù	mejor de Madrid;
[...]	Lamparilla fui
Sono il factotum	Lamparilla soy
della città. ¹²²⁵	y no hay nadie triste
	en donde yo estoy. ¹²²⁶

Zu Barbieris Parodie des bekannten Stoffes, die die Umkehrung der sozialen Hierarchien bei den Protagonisten des Stücks deutlich hervorhebt, führt Klotz aus:

Parodistisch wirken [...] die Diminutive, die sich in ironischer Ehrerbietung vorm großen Vorbild verbeugen. Nur ein Barberillo, ein Barbierlein, ist der Hauptheld. Und die dringend hilfsbedürftige Person [ist] eine – scheinbar – schwache Frau mit dem Adelsprädikätchen "Marquesita".¹²²⁷

Mit diesem Akt der 'Repatriierung' des Figaro-Stoffes in das Gewimmel des Altstadtviertels Lavapiés ist ein landestypisches Werk entstanden, dessen launig-parodistischer Charakter Eigenständigkeit und Selbstbewusstsein verrät. Nicht die feudale Atmosphäre eines Adelsschlusses ist der Handlungsort, sondern öffentliche Plätze und Räume der Unterschicht: Lamparillas Barbiersalon, die Schneiderwerkstatt seiner geliebten Paloma (benannt nach der Schutzheiligen von Madrid), die Pardo-Gärten, in denen sich die Menge anlässlich eines Volksfests tummelt. Es gelingt

¹²²⁴ Ebd., S. 210.

¹²²⁵ Textheft zur Schallplattenaufnahme der Deutschen Grammophon, Nr 2709041, o. J., London Symphony Orchestra unter Claudio Abbado, S. 12

¹²²⁶ Textheft zur CD-Aufnahme *El Barberillo de Lavapiés*, Auvidis Valois Nr. V 4731 (1995), S. 50.

¹²²⁷ Klotz, *Operette*, S. 210.

Lamparilla und seinen Freunden immer wieder, den Uniformierten zu entkommen und die Handlanger der Obrigkeit zu übertölpeln. Das Stück atmet pure Lebensfreude, und dieses Hochgefühl wird durch die mitreißende musikalische Gestaltung perfekt ergänzt:

La musique ardente entraîne les personnages sans arrêt sur des rythmes de seguidillas, jotas, fandangos, boléros etc. [...] Je ne citerai pas un seul numéro de cette partition, puisque chacun d'eux est un bijou.¹²²⁸

Neu an dieser Zarzuela ist auch der musikdramatische Umgang mit dem Chor: Das 'kleine Volk' erhebt seine Stimme gegen autoritäre Machtwillkür, daher sind die Chornummern mehr als nur Beiwerk mit zusammenfassend kommentierender Funktion. Der Chor wird vielmehr – um Klotz zu zitieren - „zu einer massiven Hauptfigur des musikdramatischen Geschehens.“ Der Forscher ergänzt:

Diese Hauptfigur [...] spielt andere Lebenshaltungen aus, [...] solche des satirischen Einspruchs gegen die obwaltenden – überindividuellen – gesellschaftlichen Verkehrsformen, die den Einzelnen nicht minder beklemmen als das Zusammenleben aller.¹²²⁹

So entfaltet sich ein auf sozialen Kontrasten (ein Paar der Unterschicht gewinnt die Oberhand über ein adliges Paar) aufgebautes pseudohistorisches Drama aus dem Madrid des 18. Jahrhunderts, zur Regierungszeit Karls III., jedoch vergisst der Zuschauer in keinem Augenblick das Madrid seiner Zeit, denn alle Ortsnamen des Librettos waren vertraut. Die temporale Entrückung wird durch die lokalen Gegebenheiten aufgehoben. Zu dieser nahezu perfekten Wirklichkeitsillusion leistet die Musik einen entscheidenden Beitrag, indem sie die distanzierende Wirkung der italienischen Musik im Stil des 18. Jahrhunderts, die das adlige Paar bei ihren Auftritten begleitet, durch Tonadillas und andere volkstümliche Elemente aufhebt und so das Publikum in die Gegenwart mitnimmt, ohne dass es dabei das „Madrid castizo del siglo XVIII, con sus majas y majos, estudiantes e incluso conspiradores“¹²³⁰ aus dem Auge verliert.

Mit der Ansiedlung der Librettohandlung in Lavapiés, „[un] lugar donde el populacho se concentra de forma especial,“¹²³¹ und der Entscheidung für einen 'barberillo' als

¹²²⁸ Pourvoyeur, "La Zarzuela", S. 31.

¹²²⁹ Klotz, "Komische Oper, Operette, Zarzuela", in: Udo Bernbach/ Walter Konold (Hg.), *Oper von innen*, S. 316-330, hier S. 326.

¹²³⁰ María Encina Cortizo / Ramón Sobrino, "El barberillo de Lavapiés, cumbre de la zarzuela grande", in: *Beiheft zur CD-Produktion*, S. 19-21, hier S. 20.

¹²³¹ Ebd., S. 19.

Protagonisten, der zusammen mit den Freunden aus seinem Viertel der Absolutistenwillkür Einhalt gebietet, gelingt es Barbieri und Larra,¹²³² beim Publikum die Erinnerung an Beaumarchais' Komödie verblasen zu lassen und ein eigenständiges Werk vorzulegen, „un cuadro de costumbres del Madrid castijo, reflejando [...] el alma de Madrid.“¹²³³

So neu dieser Ansatz auch sein mochte, er hat seine Quellen in einem Vorläufer des 18. Jahrhunderts, einem Literaten, der ebenfalls im Interesse einer Zurückdrängung fremdländischen Einflusses auf der Theaterbühne einen Kampf gegen andersdenkende Zeitgenossen geführt und sich der Pflege des eigenen Kulturguts gewidmet hatte: Ramón de la Cruz, „autor de inspiración castiza“.¹²³⁴ Seine *Sainetes* wurzelten tief in nationalen Traditionen:

Su gusto por lo castizo y popular español lo llevó a cultivar el sainete, género que tenía precedentes en los Pasos de Lope de Rueda o en los Entremeses de Cervantes y Quiñones de Benavente.¹²³⁵

Ramón de la Cruz zeichnete – wie hundert Jahre später Barbieri und Larra – „el ambiente del pueblo madrileño, que después encontraría su gran desarrollo con el género chico a finales del siglo XIX.“¹²³⁶ Seine 'Sainetes' beschreiben die Madrider Gesellschaft des 18. Jahrhunderts „en la realidad cotidiana y en la actualidad de la época. [...] El mundo que recrea en sus sainetes corresponde al entorno en el que viven los espectadores de la época.“¹²³⁷ Wie bei Barbieri und Larra sind die Helden von de la Cruz „majos y majas de Lavapiés“¹²³⁸ und auch andere authentische Typen wie 'petimetres' und 'payos'. Ihre Eigenheiten, Tugenden und Laster vom Autor in satirischer Absicht auf die Bühne gebracht.¹²³⁹ So entsteht ein lebendiges Porträt des damaligen Alltags der spanischen Hauptstadt; wie ihn der Autor in *Manolo* (1774), seinem bekanntesten Werk, schildert.

¹²³² Der Librettist Luis Mariano de Larra (1830-1901) ist der Sohn des bekannten Schriftstellers und Politikers Mariano José de Larra (1809-1837).

¹²³³ Ebenda.

¹²³⁴ José García López, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1969, S. 369.

¹²³⁵ Ebd., S. 382.

¹²³⁶ Judith Ortega, in: Emilio Casares Rodicio (Hg.), *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid 2002, S. 577-578, hier S. 577.

¹²³⁷ Ebd., S. 31. Beispiele für Sainetes, die in Madrid ihren Schauplatz haben, sind u. a. *La Plaza Mayor por Navidad*, *La Pradera de San Isidro*, *Manolo*.

¹²³⁸ Ebenda.

¹²³⁹ Vgl. Coulon, *Sainetes*, S. 31: „Sus obras [...] pintan, censurándolas o alabándolas, las costumbres del pueblo.“

Aufgrund seines Rekurses auf authentische Sitten und Gebräuche und nationale, eigenständige Traditionen zahlreichen Angriffen ausgesetzt (u.a. von Nicolás Fernández Moratín und anderen Neoklassizisten), letztlich aber wurde ihm die gebührende Anerkennung zuteil. So sollte Benito Pérez Galdós ihn als „el único poeta verdaderamente nacional der siglo XVIII bezeichnen¹²⁴⁰ Zur Belebung und Untermalung seiner *Sainetes* arbeitete de la Cruz mit verschiedenen Komponisten zusammen (u.a. mit Boccherini), so dass er nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der musikalischen Ebene ein exaktes Vorbild für Barbieri und Larra bot. Aus dieser Inspirationsquelle konnten sie schöpfen, als sie mit ihrem *Barberillo* "Epoche" (Klotz) machten, denn dieses Stück „gilt als Initialfunke fürs national eigenständige Genre der neueren Zarzuela.“¹²⁴¹

In *El barberillo de Lavapiés* realisierte Barbieri seine Intention, sich von den stereotypen Spanienklischees der französischen *opéra-comique* abzusetzen:

Le défilé des types populaires dans l'œuvre de Barbieri n'est pas un caprice ni une concession à la facilité, mais une nécessité, une recherche intentionnée. Le musicien contribua par sa documentation à l'*Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo. Le savant historien et écrivain, qui donne la clef de ce sentiment populaire, [affirme] que Ramón de la Cruz [...] et Barbieri [sont] les représentants les plus accomplis du génie et des goûts artistiques du peuple de Madrid.¹²⁴²

Auch Manuel de Falla erkannte die zentrale Bedeutung Barbieris für die Entwicklung der Zarzuela:

La silhouette de Barbieri se détache vigoureusement du groupe de compositeurs de cette époque. [...] Ce fut un musicien exceptionnellement doué. [...] *Pan y Toros* et *El barberillo de Lavapiés* [...] évoquent les caractères rythmiques et mélodiques de la chanson et de la danse espagnole [...]. Ces œuvres ont exercé, sans aucun doute, une grande influence sur les compositeurs espagnols donnant à notre musique, depuis la moitié du siècle dernier jusqu'aux œuvres d'Isaac Albéniz et Enrique Granados, une physionomie qui la distingue de toutes les autres.¹²⁴³

Mit Barbieris turbulentem Spiel gelang es offenkundig, dem genuin spanischen Kulturschaffen wieder ein eigenes Gesicht zu geben und ein Selbstbildnis der Zeit zu

¹²⁴⁰ Galdós, "Don Ramón de la Cruz y su época", zit. in: Javier Huerta Calvo (Hg.), *Historia del teatro español*, Madrid 2003, S. 1731.

¹²⁴¹ Volker Klotz, *Es lebe: Die Operette*, Würzburg 2014, S. 63.

¹²⁴² Carlos Gómez Amat, "Paroles et musique de Madrid", in: *Beiheft zur CD-Produktion*, S. 5-8, hier S. 7 (Übersetzung: Janine Lafont).

¹²⁴³ Manuel de Falla in einer Äußerung aus dem Jahr 1923, zit. ebd., S. 6.

vermitteln. Im Bereich der Musikbühne bedeutete dies die Ausprägung eines neuen bzw. erneuerten Genres, das Authentizität in der *couleur locale* mit genuin-spanischer (Volks)-Musik verband. Der Einfluss der 'Costumbristas', die die spanische Seele vor allem in der eigenen Geschichte und Literatur suchten, spielte bei der Wahl der Themen und Schauplätze der neuen Zarzuela vermutlich eine Rolle (das zeitgenössische Madrid ist mehrfach Schauplatz in den Zarzuelas jener Zeit). Die fremdbestimmte Imagologie, das klischeebehaftete Spanien der französischen *opéra-comique*, hatte sich überlebt:

L'image que se faisaient les Français de l'Espagne [était] un tissu d'erreurs et de contresens à faire frémir historiens, géographes et sociologues.¹²⁴⁴

Trotz seines Mangels an Echtheit und Realitätstreue vermittelte der nach Spanien orientierte Exotismus in Frankreich Einsichten über das Nachbarland und regte zu zahlreichen Kompositionen an, die vom französischen und internationalen Publikum sehr geschätzt wurden. Französische Vaudevilles und *opéras-comiques* waren lange Zeit auch in Spanien ein beliebtes 'Importgut' und trugen so zur Festigung eines unechten Spanienbildes bei. Kerry Murphy kommt zu dem Schluss, dass bei diesem beidseitigen „crossover of cultures“¹²⁴⁵ die Frage nach der Authentizität der jeweiligen Darstellung nicht mehr gestellt werden könne.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die Mode des hispanistischen Exotismus in Frankreich trotz politisch turbulenter Zeiten und deren Konsequenzen für das Kulturschaffen mehr als hundert Jahre lang in verschiedenen Gewändern und Ausformungen das französische Kultur- und Geistesleben geprägt und bereichert hat. *L'Heure espagnole* bildet zwar einen vorläufigen Abschluss, Ravels Botschaft aber wirkt weiter: Mit sparsamer *couleur locale*, die nicht die pittoresken andalusischen Klischees bedient, zeichnet der Komponist, 'was die Stunde geschlagen hat'; er entwickelt fast prophetische Fähigkeiten, was die Zukunft der Menschen angeht. Es sind ernste Themen, die die konventionelle Form der *opéra-comique* nicht bedienen kann und die allgemeingültigen Charakter haben: Schwächen und Laster, die unter dem fatalen Zeitdruck der (spanischen) Stunde das Leben der Menschen zerstören: die

¹²⁴⁴ Hoffmann, *Romantique Espagne*, S. 136.

¹²⁴⁵ Kerry Murphy, "Carmen: Couleur locale or the Real Thing?", in: Annegret Fauser / Mark Everist (Hg.), *Music, Theater, and Cultural Transfer*, Chicago 2009, S. 293-315, hier S. 299.

Diskrepanz zwischen 'Schein und Sein', Unaufrichtigkeit, Wichtigtuerei, mechanisierte Gefühlswelten und fehlende Kommunikation.¹²⁴⁶

War es beabsichtigt, dass die lauten und dissonanten Trompetenstöße der Ravelschen Musik beim Zuhörer Assoziationen mit den Trompeten von Jericho hervorrufen? Der erste Weltkrieg begann nur drei Jahre nach der Uraufführung...

Dieser Einschnitt markiert auch das Ende unserer Untersuchung. Sie hat auf vielfache Weise gezeigt: „Il n'y a plus de Pyrénées!“¹²⁴⁷ Dies gilt nicht nur dynastisch, sondern vor allem im kulturellen Sinn. Spanien war fortan in Frankreich (klischeehaft) präsent, während französische 'Importe' das spanische Kultur- und Geistesleben zeitweilig dominierten, so dass authentisch-spanisches Kulturschaffen in den Hintergrund gedrängt wurde. Sicher hat der anonyme spanische Autor des folgenden Zitats recht, wenn er schon Mitte des 19. Jahrhunderts diese Entwicklung beklagt. Mit der Beschreibung von authentischen Typen wie „el andaluz“, „el gitano“, „la manola“, „el torero“ glaubt er – angesichts der Langlebigkeit von Klischees ist Skepsis angebracht – dem Verlust spanischer Eigenarten und Traditionen entgegenwirken und die Überflutung u. a mit *opéra-comique*-Klischees aufhalten zu können:

Ningún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ningún otro es tan numeroso y variado en sus tipos, ni tan original. ¿Dónde hallaréis un torero? ¿dónde un gitano como el español? ¿un contrabandista como el andaluz? ¿una manola como la madrileña? En ninguna parte; y si hubiésemos tardado algo más en pintarnos, ni en España mismo, porque la sociedad entera se está rejuveneciendo y la moda francesa nos ha ido desnudando pieza por pieza para vestiros al instable capricho de ese pueblo [...]. La España tradicional, la España de nuestros abuelos, tendrán entonces que venir a buscarla nuestros nietos y los extranjeros en este libro, en que están LOS ESPAÑOLES PINTADOS POR SI MISMOS.¹²⁴⁸

¹²⁴⁶ Das Genre der *opéra-comique* hatte sich überlebt, nicht aber die deutsche Operette mit ihren gefühlsbetonten und walzerseligen Inhalten, die auch noch im 20. Jahrhundert ihren Stellenwert hat. Die Illusion der 'heilen Welt', die sie vermittelt, mag der Grund für ihre Beliebtheit sein.

¹²⁴⁷ Diktum vom 16. November 1700, das Ludwig XIV. anlässlich der Proklamation seines Enkels zum König von Spanien zugeschrieben wurde.

¹²⁴⁸ *Los Españoles pintados por si mismos por varios autores*, Madrid 1851, Prólogo (anon.), S. 1 (modernisierte Orthographie).

3. Anhang

3.1 *Sombreros y mantillas*

Estribillo:

Veo los grandes sombreros y mantillas,
Oigo las tonadas de fandangos y seguidillas
Que las señoritas cantan, tan morenas
Cuando la luna luce en la plaza.

Veo en un bolero bajo los carpes,
A Carmen y Figaro, cuyos ojos brillan,
Siento revivir en mi corazón,
A pesar de las montañas,
Ardiente como una flor de España.

He visto toda la Andalucía,
Cuna de poesía
Y de amor.
He visto en Sevilla,
En Granada
Dar la serenata
Bajo las torres.

He dejado el país de la guitarra,
Pero su dulce recuerdo
En mi alma se pierde
En un sueño. A menudo,
Mientras que mi corazón late,
Me parece oír bajito
Una canción que viene de allí.

Pasodoble 1938, anon., Quelle: Wikipedia (http://lyrictranslate.com/en_sombreros-et-mantilles-sombreros-y-mantillas.html.)

3.2 *Carmen de España*

Carmen de España ist eine der beliebten 'Espagnoladen', die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert entstanden und während des Franco-Regimes häufig ideologischen Zwecken dienten. Für patriotisch gesinnte Kreise war dieser berühmte Pasodoble mit chauvinistischem Einschlag ein Mittel der Identifikation. Sentaurens präsentiert den Text (in französischer Fassung) mit folgenden Worten:

Ce culte espagnol de l'"espagnolade" s'est développé, parfois jusqu'au délire, sous l'effet des conditions socio-politiques très particulières qui pesèrent sur l'Espagne entre 1939 et les années 1950. [...] cette période a représenté en fait d'autoritarisme politique, de dirigisme de la pensée, de censure des mœurs et de contrôle tâtilon des créations artistiques. Toute dictature utilise, à des fins de monolithisme idéologique, ce ciment facile des pensées et des sentiments que constitue le patriotisme, surtout lorsqu'il est conçu comme l'affirmation d'une identité nationale unitaire et l'exaltation de certaines valeurs morales, religieuses et raciales, considérées essentielles pour le Pays [*sic*].¹²⁴⁹

Die in *Carmen de España* hervorgehobenen Werte erinnern an die Klischees des 19. Jahrhunderts: „une mythification passéiste de l'Espagne et [...] l'exaltation [...] de l'honneur ibérique, la religion catholique, le courage militaire et les vertus de la femme espagnole [...].“¹²⁵⁰

Carmen de España

Je suis Carmen, la Carmen espagnole,
la cigarière de Séville qui fait tomber à genoux
tous les galants de Triana.
Cette histoire qu'un Français a jadis écrite sur mon compte,
elle est fausse, de A jusqu'à Z!
Et si ce misérable se risque un jour à franchir les Pyrénées,
sûr que j'en ferai de la chair à pâté!
J'ignore qui est Escamillo.
J'ignore qui est don José.
Quant au couteau
jamais je ne le manie .
[...]
Je suis Carmen, la Carmen d'Espagne,
et non la Carmen de Mérimée;
Carmen en robe d'andalouse; [*sic*]
une Carmen chrétienne
et tout à fait comme il faut!"

Pasodoble, 1941; Text: Carlos Quintero / Rafael León; Musik: Manuel Quiroga Losada; zit. in: Sentaurens, "Carmen et les Espagnols", S. 103.

3.3 *Carmen de España*: Copla andaluz

Carmen de España ist als „copla andaluz“ vielfältig vertont und gesungen worden. Als Volkslied unterliegt sie auch Textveränderungen, in Abhängigkeit von den Interpreten. Eine beliebte Version, die der französischen Fassung zugrundeliegt, ist die folgende:

¹²⁴⁹ Sentaurens, "Carmen et les Espagnols", S. 102.

¹²⁵⁰ Ebd.

Carmen de España

Yo soy Carmen la de España,
cigarrera, de Sevilla.
Y a los guapos de Triana
hago andar en coronilla.
Pero no es verdad la historia
que de mí escribió un francés,
al que haría en pepitoria
si yo lo volviese a ver.
Iba a servirme de camafeo
si atravesara los Pirineos.

Carmen de España, manola.
Carmen de España, valiente.
Carmen con bata de cola,
pero cristiano y decente.
No sé quien fue El Escamillo
ni tampoco don José
y no manejo el cuchillo
ni a la hora de comer.
Tengo fuego en las pestañas
cuando miro a los gache.
Yo soy la Carmen de España,
y no la de Mérimée,
y no la de Mérimée.

[...] ¹²⁵¹

¹²⁵¹ Quelle: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1729268> (Orthographie korrigiert).

LITERATURVERZEICHNIS¹²⁵²

A. Primärwerke

ANON., *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808-1814*, 2 Bde., Paris 1828

ANON., *Le Petit Diable Boiteux de la Vieille Castille. Mes réminiscences de l'Espagne*, Paris 1823.

BALZAC, Honoré de, *Correspondance*, hg. v. Roger Pierrot, 2 Bde., Paris 2006-11.

BÉRANGER, Pierre-Jean de, *Dernières Chansons*, hg. v. Charles Aristide Perrotin, Paris 1859.

BERTON, Pierre, *Souvenirs de la vie de théâtre*, Paris o. J. [~1885].

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, hg. v. Vittore Branca, Turin 1980.

DERS., *Das Dekameron*, übers. u. hg. v. Albert Wesselsky, Frankfurt 1978.

BORROW, George, *The Bible in Spain or the Journeys, Adventures, and Imprisonments of an Englishman to circulate the Scriptures in the Peninsula*, London / New York / Toronto 1906 (1842).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los Habladores*, hg. v. Manuel de Foronda, Madrid 1981.

DERS., "L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Mancha", in: *Obras completas*, hg. v. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid 1999, Teil I u. II, S. 146-505.

DERS., "La Gitanilla", in: *Obras Completas*, hg. v. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid 1999, S. 517-540.

DERS., "Novela del celoso extremeño", in: *Obras Completas*, hg. v. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid 1999, S. 601-613.

DERS., "Entremés del viejo celoso", in: *Obras Completas*, hg. v. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid 1999, S. 1157-1161.

DUMANOIR (Philippe François Pinel), *La Mule de Pedro*, Reprint des Librettotextes von 1863 (Paris: Michel Lévy Frères) durch BNF, No. 12452.

DUMAS, Alexandre (père), *Souvenirs dramatiques* (Nachdruck der Ausgabe von 1868), 15 Bde., Paris 2002.

¹²⁵² Die der französischen Presse entnommenen Zitate aus Rezensionen, die mit Titel der Zeitung und Datum des Erscheinungstages im Text angeführt sind, sind i. a. in dieser Aufstellung nicht enthalten.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, hg. v. Pierre-Marc de Biasi, Paris 2002.

DERS., *L'Éducation sentimentale*, hg. v. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris 2013.

FLERS, Robert de / CAILLAVET, Armand de, *Monsieur de la Palisse*, Kopie des Libretto-Textes durch BNF, No. 6026, Paris 1905.

FRANC-NOHAIN (Pseud.), *L'Heure espagnole*, Kopie des Originallibrettos durch *source gallica*. bnf. fr., o .J.

GAUTIER, Théophile, *Voyages en Espagne*, Paris: Charpentier, 1845.

DERS., *Poésie complète*, hg.v. Michel Brix, Paris 2004.

DERS., *Histoire de l'Art dramatique*, Paris 1859.

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la Musique*, hg. v. J. H. Mees, 3 Bde., Brüssel 1829.

HALL, Basil, *Voyage au Chili, au Pérou et au Mexique pendant les années 1820, 1821 et 1822*, 2 Bde., Edinburgh 1824.

HARPE, Jean-François de la, *Lycée ou Cours de la littérature*, 12 Bde., Paris 1778.

HÈLE, Thomas de, *L'Amant Jaloux ou les Fausses Apparences*, Schallplattenbeilage EMI 2C-187-1623618, Belgischer Rundfunk 1978 (Textgrundlage).

HERVÉ (Florimond Ronger), *La Fine Fleur de l'Andalousie*, Kopie des Librettos durch die BNF, No. 3451, o. J.

HUGO, Victor, "La Préface de Cromwell" in: *Théâtre complet*, hg. v. Roland Purnal, Paris 1963.

KOCK, Paul de, *Le Muletier*, Kopie des Librettotextes durch BNF, No. 129153-B, Paris 1823.

DERS., *Mémoires de Charles Paul de Kock écrits par lui-même*, Paris 1873.

LA FONTAINE, Jean de, *Contes et Nouvelles en Vers*, hg. v. Georges Couton, 2 Bde., Paris 1961.

LESAGE (auch Le Sage), Alain-René, *Le Diable Boiteux* (Texte de la 2e édition de 1726, 1707), hg. v. Roger Laufer, Paris / Den Haag 1970.

MEILHAC, Henri / Ludovic Halévy, *La Périhole*, Paris 1975.

DIES., *Carmen*, Paris 1981.

DIES., *Carmen*, Textbuch Franz. / Deutsch, übers. u. hg. v. Henning Mehnert, Stuttgart 1997.

DIES., "Les Brigands", in: *Théâtre de Meilhac et Halévy*, hg. v. Calman Lévy, Paris 1900-1901, 8 Bde., Bd. 7, S. 145-267.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas de España*, 10 Bde., Madrid 1912.

MOLIÈRE, "Le Bourgeois Gentilhomme", in: *Théâtre choisi*, hg. v. Maurice Rat, Paris 1962, S. 415-516.

DERS., "L'Avare", in: *Théâtre choisi*, hg. v. Maurice Rat, Paris 1962, S. 323-414.

MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen et autres nouvelles*, hg. v. Jean Mistler, Paris 1983.

DERS., *Le théâtre de Clara Gazul*, hg. v. Patrick Berthier, Paris 1985.

NUITTER, Charles, *Les Bavards*, Klavierauszug und Libretto. New York: Belwin-Mills, 1982 (Reprint der Erstaussgabe von 1863).

NUITTER, Charles / BEAUMONT, Alexandre, *Le Cœur et la Main*, Paris: Tresse éd., 1882, Reprint: Kessinger Publishing, o. J.

SCRIBE, Eugène, "Les Diamants de la Couronne", in: *Œuvres complètes*, IV (Opéras comiques), Paris 1879, Bd. 10, S. 153-276.

DERS., "Giralda ou la Nouvelle Psyché", in: *Œuvres complètes*, Paris 1879, IV (Opéras comiques), Bd. 14, S. 279-385.

DERS., "Le Duc d'Olonne", in: *Œuvres complètes*, Paris 1879, IV (Opéras comiques) Bd. 10, S. 153-276.

DERS., "Le Domino Noir", in: *Œuvres complètes*, Paris 1879, IV (Opéras comiques), Bd. 15, S. 259-376.

DERS., "Le Guitarrero", in: *Œuvres complètes*, Paris 1879, IV (Opéras comiques), Bd. 9, S. 187-275.

DERS., "La Part du Diable", in: *Œuvres complètes*, IV (Opéras comiques), Bd. 11, S. 53-158.

STAËL, Mme de (Anne-Louise Germaine Necker), *De l'Allemagne*, hg. v. Simone Balagé, 2 Bde., Paris 1968.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, hg. v. Michel Crouzet, Paris 2006.

THÉAULON, Emmanuel / DEFORGES, Auguste, *La Périchole*, Paris 1835.

VELEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, Madrid 1918.

VERNOY DE SAINT-GEORGES, Henri de, *Le Val d'Andorre* (1849), Kopie des Originaltextbuchs durch Kessinger Legacy Reprints, o. J.

B. *Sekundärwerke*

ABERT, Hermann, Mozart, 2 Bde., Leipzig 1923.

ANGERMÜLLER, Rudolph, "Zigeuner und Zigeunerisches in der Oper des 19. Jahrhunderts", in: Heinz Becker (Hg.), *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 131-156.

BAILBÉ, Joseph-Marc, "Forme littéraire et intuition lyrique dans *Carmen* de Bizet", in: René Pommeau (Hg.), *Histoire et littérature. Les écrivains français et la politique*, Paris 1977, S. 401-413.

BATTA, Andrés, "Carmen: Nach der Uraufführung – Jugendverbot!", in: *Programmheft des Theaters Münster*, Saison 2014 / 2015, S. 31.

BANUS IRUSTA, Enrique, "El andalucismo: un tópico en la historia de la literatura", in: *Einheit und Vielfalt der Iberoromania. Akten des deutschen Hispanistentages Passau* (26.2.-1.3.1987), hg. v. Christoph Strosetzki und Manfred Tietz, Hamburg 1989, S. 61-76.

BARILLET, Pierre, *Les seigneurs du rire: Robert de Flers, Gaston Armand de Caillavet, Francis de Croisset*, Paris 1999.

BAUNE, Gabriele, "Musik in Orient und Okzident", in: *Europa und der Orient 800-1900*, hg. v. Gereon Sievernich, Gütersloh / München 1989, S. 210-230.

BAYERDÖRFER, Hans-Peter, *Das Musiktheater als Herausforderung*, Tübingen 1999.

BECKER, Heinz (Hg.), *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976.

DERS., "Die 'Couleur locale' als Stilcategory der Oper", in: ders. (Hg.), *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 23-45.

BEDARIDA, Henri, "Le romantisme et l'Espagne", in: *Revue de l'Université de Lyon* 4 (1931), S. 191-213.

BELLMANN, Jonathan, "Introduction", in: ders. (Hg.), *The Exotic in Western Music*, Greely (University of North Carolina) 1998.

BERNBACH, Udo / KONOLD, Walter (Hg.), *Oper von innen*, Berlin / Hamburg 1993.

BERGLAR, Peter, "Don Juan und Carmen", in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 55 (1973), S. 166-189.

BETZWIESER, Thomas / STEGEMANN, Michael, "Exotismus", in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1995, Bd. 3, S. 226-243.

DERS., *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993.

DERS., "Si tu veux faire un opéra-comique... Stil und Gattungsreflexion in der Opéra comique zwischen 1800 und 1820", in: Herbert Schneider / Nicole Wild (Hg.), *Die opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1994, S. 121-150.

BEYER, Friedrich, *Der Romanschriftsteller Paul de Kock und seine Welt*, Köln 1928.

BIE, Oscar, *Die Oper*, München 1988 (1913).

BLANCHARD, Henri, "Le Guitarrero", in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 7 (1941), S. 49-51.

BLOM, Eric (Hg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London o. J.

BOURGES, Maurice, "Le Val d'Andorre", in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 47 (1848), S. 357-60.

BRÈQUE, Jean-Michel, "Opéra-comique, mais aussi tragédie", in: *Carmen, L'Avant scène Opéra*, 26 (1993), S. 9-11.

BRIL, France-Yvonne, "Ferdinand Hérold ou «La raison ingénieuse»", in: Paul Prévost (Hg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995, S. 81-96.

BRONFEN, Elisabeth, *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Les conférences de l'Odéon: les époques du théâtre français (1836-1850)*, Paris 1896.

BRUYAS, Florian, *Histoire de l'opérette en France 1855-1965*, Lyon 1974.

BRUYR, José, *Grétry*, Paris 1931.

CANOVA, Marie-Claude, *La comédie*, Paris 1992.

CAPDEVIELLE, Jean-Paul / KNABE, Peter Eckhard (Hg.), *Les Écrivains Français et l'Opéra*, Köln 1986.

CARDOZE, Michel, "Das Carmen-Libretto", in: Attila Csampai / Dietmar Holland (Hg.), *Carmen*, Hamburg 1984, S. 179-185.

CARIVEN-GALHARRET, Renée, GHESQUIÈRE, Dominique, *Hervé: un musicien paradoxal (1825-1892)*, Paris 1992.

- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opera Comique*, Cambridge 1986.
- DERS., "Kein Ende der Gegensätze: Operntheorien und *opéra comique*", in: Michael Walter (Hg.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992, S. 181-210.
- CLARETIE, Jules, "Tableau de Paris: l'opérette", in: *Le Figaro*, 107 (1903), S. 1.
- CLAUDON, Francis (Hg.), *Dictionnaire de l'opéra-comique français*, Bern 1995.
- CASARES RODICIO, Emilio (Hg.), *Diccionario de la Zarzuela española e hispanoamericana*, 2 Bde., Madrid 2002.
- CATHÉ, Philippe, *Claude Terrasse*. Paris 2004
- COMTE-OFFENBACH, Pierre, "Quand un et un font trois", in: *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Louis Barrault*, 24 (1962), S. 21-24.
- COULON, Mireille (Hg.), *Sainetes*, Madrid 1985.
- CSAMPAI, Attila / HOLLAND, Dietmar (Hg.), *Carmen. Texte, Materialien, Kommentare*, Hamburg 1984.
- CURTISS, Mina, *Bizet and his World*, New York / London 1958.
- CURZON, Henri de, *Les musiciens célèbres: Grétry*, Paris o. J. [1906].
- DAHLHAUS, Carl, *Musikalischer Realismus*, München 1982.
- DERS. (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 7 Bde., München 1991.
- DERS., "Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts", in: Heinz Becker (Hg.), *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 9-21.
- DEAN, Winton, *Georges Bizet: His Life and Work*, London 1965; deutsch von Konrad Küster, Berlin 1993.
- DESCOLA, Jean, *La vie quotidienne au Pérou au temps des Espagnols (1710-1820)*, Paris 1962.
- DERS., *Le public du théâtre et son histoire*, Paris 1964.
- DESCHAMPS, Jérôme (Hg.), *Programmheft der Opéra-Comique anlässlich der Neuinszenierung der Oper Fra Diavolo*, Paris 2009.
- DEYRIS, Edith, "La Carmen de Bizet: Une géniale mésalliance", in: *Eidôlon*, 25 (1984), S. 63-89.
- DIDIER, Béatrice, "L'autobiographie d'un musicien: Grétry", in: Philippe Vendrix (Hg.), *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Lüttich 1992, S. 29-43.

DÖHRING, Sieghart, "Wandlungen der Opéra comique zwischen Romantik und Realismus", in: *Geschichte der Oper*, hg. v. Silke Leopold, 4 Bde., Laaber 2006, Bd. 3, S. 76-90.

DERS., "Fromental Halévy: Le Val d'Andorre", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, 7 Bde., München / Zürich 1991, Bd. 2, S. 651-652.

DERS., "Die Opéra comique am Beginn der Restaurationsepoche", in: *Geschichte der Oper*, hg. v. Silke Leopold, 4 Bde., Laaber 2006, Bd. 3, S. 62-76.

DUBOIS, Claude-Gilbert, "Métamorphoses de Carmen: Un cas de réalisme mythoporique", *Eidolon*, 25 (1984), S. 11-62.

ENCINA CORTIZO, María, "La zarzuela du XIX^e siècle. Relations et divergences avec le théâtre français du XIX^e siècle", in: François Lesure (Hg.), *Echanges musicaux franco-espagnols XVII^e–XIX^e siècles*, Paris 2000, S. 83-121.

ENCINA CORTIZO, María / SOBRINO, Ramón, "El barberillo de Lavapiés, cumbre de la zarzuela grande", in: *Beiheft zur CD-Produktion El barberillo de Lavapiés*, 1995.

ESCOBAR, José, *El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español*, Madrid 2003.

DERS., "Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo", in: *Actas del I Coloquio: Del Romanticismo al Realismo, 24-26 de octubre de 1996*, Sociedad de Literatura española del Siglo XIX, Barcelona 1996, S. 17-30.

ESCUDIER, Léon, *Mes souvenirs*, [Paris] 1863.

FARINELLI, Arturo, "Le romantisme et l'Espagne", in: *Revue de littérature comparée*, 16 (1936), S. 670-690.

FAUSER, Annegret / EVERIST, Mark (Hg.), *Music, Theater, and Cultural Transfer*, Chicago 2009.

FINSCHER, Ludwig (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Stuttgart / Kassel 2007.

DERS., "D.F.E. Auber: La Part du Diable" in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, 7 Bde., München / Zürich 1991, Bd. 1, S. 112-113.

FLORES, Alexander, "Der späte Offenbach: 'Le docteur Ox' und 'Maître Péronilla'", in: Ulrich Brand (Hg.), *Bad Emser Hefte*, No. 297, Bad Ems 2009, S. 23-40.

FRAISON, Laurent "Génèse et analyse de la version primitive", in: *L'Avant-scène Opéra*, 66 (1984), S. 80-83.

FRAMÉRY, Nicolas Étienne / GUINGENÉ, Pierre Louis, *Encyclopédie méthodique par ordre des matières: Musique*, 2 Bde., Paris 1791-1818.

FRENZEL, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1980.

GARCÍA FRANCO, Manuel / REGIDOR ARRIBAS, Ramón, *La Zarzuela*, Madrid 1997.

GARELLI, Patrizia (Hg.), *Manuel Bretón de los Herreros: Artículos de Costumbres*, Madrid 2000.

GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 Bde., Genf 1968 (Nachdruck).

DERS., "Théâtres", in: *La Presse*, No. 3288 (28. April 1845), S. 1-2.

GERATHS, Armin / SCHMIDT, Christian M. (Hg.), *Musical*, Laaber 2002.

GHEQUIÈRE, Dominique, "Un grand musicien", in: *Opérette*, 165 (2012), S. 57-65.

GIER, Albert, *Das Libretto*, Darmstadt 2000.

DERS., "Schreibweise – Typus – Gattung", in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Das Musiktheater als Herausforderung*, Tübingen 1999, S. 40-54.

DERS., "Der Rechner und das Unberechenbare", in: *Opernwelt*, 3 (2004), S. 26-33.

DERS. (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung* (Studia Romanica 63), Heidelberg 1986.

DERS., "Einleitung", in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. v. A. Gier, Heidelberg 1986, S. 9-13.

DERS., *Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette*, Bamberg 2014.

DERS., "Die Lust am Unsinn", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2./3. Juli 1994, S. 70.

GILBERT, Eugène, *Le roman en France pendant le XIX^e siècle*, Paris 1909.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "Carmen o la libertad", in: *Revista de la Universidad Complutense*, 26 (1977), S. 119-127.

GÓMEZ AMAT, Carlos, "Paroles et Musique de Madrid", *Beiheft zur CD-Produktion El Barberillo de Lavapiés* (franz. Übersetzung: Janine Lafont).

GRAY, Bernard, "Carmen, la Cubana", in: *Opérette*, 178 (2016), S. 25.

GRESSEL, Valérie, *Charles Nutter: Des scènes parisiennes à la Bibliothèque de l'Opéra*, Hildesheim / Zürich / New York 2002.

GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris 1877-1882.

GRIMM, Reinhold R., "Romantisches Christentum. Chateaubriands nachrevolutionäre Apologie der Revolution", in Karl Maurer / Winfried Wehle (Hg.), *Romantik: Aufbruch zur Moderne*, München 1991, S. 13-72.

GIRARD, Pauline / L'ÉPINE, Bérenger de, "Rire ou subversion? L'opérette sous le Second Empire", in: Jean-Claude Yon (Hg.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, S. 317-327.

GROEPPER, Tamina, *Aspekte der Offenbachiade. Untersuchungen zu den Libretti der großen Operetten Offenbachs*, Frankfurt 1990.

HACKS, Peter, *Versuch über das Libretto*, Berlin / Weimar 1975.

HAINSWORTH, George, "Autour du 'Carrosse du Saint-Sacrément': Basil Hall, 'La Araucana' et 'L'histoire générale des voyages'", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 2 (1972), S. 141-152.

HANSEN, Eric C., *Ludovic Halévy: A Study of Frivolity and Fatalism in Nineteenth Century France*, New York / London 1987.

HANSLICK, Eduard, *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, III. Theil, Berlin 1884.

HARPE, Jean-François de la, *Lycée ou Cours de la littérature*, Paris 1778.

HAUPTMANN, Silvia, *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert*, Bonn 2002.

HAUSER, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1983 (1967).

HAWIG, Peter, *Jacques Offenbach. Facetten zu Leben und Werk*, Köln 1999.

DERS., *Einladung nach Gerolstein*, Fernwald 2008.

DERS., *Transformationen. Lebenswege und Netzwerke der assimilierten Familie Halévy im 19. und 20. Jahrhundert*, Bad Emser Hefte Nr. 385-388, hg. v. Ulrich Brand, Bad Ems 2014.

DERS., "Die Operette und ihr Erbe", in: Armin Geraths / Christian M. Schmidt (Hg.), *Musical*, Laaber 2002, S. 31-72.

DERS., *'Die Offenbach-Renaissance findet nicht statt': Stationen der Autorinszenierung im Spätwerk von Karl Kraus (1926-1936)*, Fernwald 2014.

HAZARD, Paul, "Le romantisme et les Lettres", in: *Annales de l'Université de Paris*, 3 (1928), S. 307-330.

HEINZELMANN, Josef, "Méhul: Les Deux Aveugles de Tolède", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, München / Zürich 1991, 7 Bde., Bd. 4, S. 44-45.

DERS., "Offenbach: Les Bavards", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, 7 Bde., München / Zürich 1991, Bd. 4, S. 518-520.

HELLWIG, Karin (Hg.), *Spanien und Deutschland – Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 2007.

HENSELER, Anton, *Jakob Offenbach*, Berlin 1930.

HENZE-DÖHRING; Sabine, "Opéra-bouffe und musikalische Komödie", in: *Geschichte der Oper*, hg. v. Silke Leopold, 4 Bde., Laaber 2006, Bd. 3, S. 325-343.

DIES., "Die Uhr als Herzensmechanik", in: Hanno Möbius / Jörg Jochen Berns (Hg.), *Die Mechanik in den Künsten*, Marburg 1990.

HERRERA, Nana de, "La Périchole, rythmes et traditions au Pérou colonial", in: *Les Annales*, 78 (1971), S. 14-25.

HERRERAS, Sebastián, "La Gitana", in: Gaspar y Roig (Hg.), *Los Españoles pintados por sí mismos*, Madrid 1851, S. 117-121.

HIRSBRUNNER, Theo, *Maurice Ravel und seine Zeit*, Laaber 2014.

HOFFMANN, Léon-François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Princeton 1961.

HONOLKA, Kurt, *Der Musik gehorsame Tochter. Opern, Dichter, Operndichter*, Stuttgart 1962.

HOVENKAMP, Jan Willem, *Mérimée et la couleur locale*, Paris 1928.

HUEBNER, Steven, "Carmen de Georges Bizet: Una corrida de toros", in: Paul Prévost (Hg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995, S. 181-218.

IKI, Naoka, "Una música así se escribe para una obra de Scribe, del gran Scribe", in: Sebastian Werr (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, München 2007, S. 65-88.

DIES., "Le livret bien fait: The opéra-comique librettos of Eugène Scribe," in: *Southern Quarterly*, Jg. 1963, S. 169-192.

DIES., "J'en suis persuadé: je n'ai été qu'un auteur de Vaudevilles"; Scribes 'livret bien fait' exemplifiziert an ausgewählten Opéras comiques aus der Mitte des 19. Jahrhunderts", in: Arnold Jacobshagen (Hg.), *Meyerbeer und die Opéra comique*, Laaber 2010, S. 81-97.

JACOBSHAGEN, Arnold (Hg.), *Meyerbeer und die Opéra comique*, Laaber 2010.

JAHRMÄRKER, Manuela, "Scribe – Erfolgsautor im Pariser Theaterleben", in: Sebastian Werr (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, München 2007, S. 8-19.

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Maurice Ravel*, übers. v. Paul Raabe, Reinbek 1958.
- JORDAN, Ruth, *Fromental Halévy: His Life and Music 1799-1862*, New York 1996.
- JOST, Peter, FEIST, Romain, REYNAL, Philippe (Hg.), *Richard et Cosima Wagner – Charles Nutter: Correspondance*, Sprimont 2002.
- JOURDA, Pierre, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, 2 Bde, Paris 1956.
- JUDERÍAS, Julián, *La leyenda negra*, Madrid 1954 (¹1914).
- KAMINSKI, Piotr, *Mille et un opéras*, Paris 2003.
- KIERKEGAARD, Sören, *Die unmittelbar-erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische*, übers. v. Gisela Perlet, Hamburg 1999.
- KIRSCH, Winfried / DIETRICH, Ronny (Hg.), *Jacques Offenbach – Komponist und Weltbürger*, Mainz 1985.
- KLEMPERER, Victor, *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Bde., Berlin 1956.
- KLOTZ, Volker, "Offenbach: La Périochole", in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, 7 Bde., München / Zürich 1991, Bd. 4, S. 544-548.
- DERS., *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München / Zürich 1991; Neuauflage Kassel 2004.
- DERS., "Komische Oper, Operette, Zarzuela. Zur Kunst- und Sozialgeschichte des musikalischen Lachtheaters", in: Udo Bernbach / Walter Konold (Hg.), *Oper von innen*, Berlin / Hamburg 1993, S. 317-330.
- DERS., *Es lebe: Die Operette. Anläufe, sie neuerlich zu erwecken*, Würzburg 2014.
- KNAUS, Kordula, "Opéra comique en travestie: von *La Circassienne* zu *Fatinitza*", in: Sebastian Werr (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, München 2007, S. 215-227.
- KOEBNER, Thomas, "Satire bei Offenbach", in: Wolfgang Kirsch / Ronny Dietrich (Hg.), *Jacques Offenbach – Komponist und Weltbürger*, Mainz 1985, S. 57-76.
- KÖHLER, Erich, *Das 19. Jahrhundert*, hg. v. Dietmar Rieger, 2 Bde., Freiburg 2006 (¹1987).
- KRACAUER, Siegfried, "Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit", in: ders., *Werke*, Bd. 8, hg. v. Ingrid Belke, Frankfurt 2005 (¹1937).

KRAUS, Karl, "Notizen. *Die Briganten*", in: *Die Fackel*, 800-805 (1929), S. 60-64.

DERS., "Offenbach-Renaissance", in: *Die Fackel*, 757-758 (1927), S. 38-48.

DERS., "Notizen. *Die Schwätzerin von Saragossa*", in: *Die Fackel*, 845-846 (1930), S. 7-9.

KÜHNEL, Jürgen / SCHMIDT, Siegrid (Hg.), *Georges Bizet: Carmen. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2012*, Anif (Salzburg) 2012.

LABUSSEK, Frank, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert. Stationen des ästhetischen Wandels*, Frankfurt / Main 1994.

LACOMBE, Hervé, "Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX^e siècle", in: Paul Prévost (Hg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995, S. 297-334.

DERS., *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris 1997.

DERS., "De la différenciation des genres. Réflexion sur la notion de [*sic*] genre lyrique français au début du XIX^e siècle", in: *Revue de musicologie*, 84.2 (1998), S. 247-262.

DERS., "The writing of exoticism in the libretti of the Opera-Comique 1825-1862", in: *Cambridge Opera Journal*, 2.2 (1999), S. 135-158.

DERS., "L'Espagne à l'Opéra Comique avant *Carmen*. Du *Guitarrero* d'Halévy (1841) à *Don César de Bazan* de Massenet (1872)", in: *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e - XIX^e siècles. Actes des rencontres de Villecroze*, hg. v. François Lesure, Paris 2000, S. 161-193.

DERS., "L'Espagne à Paris au milieu du XIX^e siècle", in: *Revue de musicologie*, 88.2 (2002), S. 389-431.

DERS., "Les métamorphoses d'un genre", in: *De Carmen à Mélisande. Dramas à l'Opéra-Comique*, Paris 2015, S. 31-35.

LAS HERAS IÑARREA, Ignacio, "La obra de Manuel Bretón de los Herreros", in: Miguel Ángel Muro (Hg.), *La obra de Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño 2000, S. 99-116.

LAPARRA, Raoul, *Bizet et l'Espagne*, Paris 1935.

LE BORDAYS, Christiane, "L'hispanisme musical français", in: *Revue internationale de musique française*, 6 (1981), S. 41-52.

LE DUC, Antoine, *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, Sprimont 2003.

LE GENTIL, Georges, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, Paris 1909.

LEICH, Karl, "Lokalkolorit in F. Halévys *Guitarrero* (1841)", in: Heinz Becker (Hg.), *Die 'Couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976, S. 315-321.

LEOPOLD, Silke (Hg.), *Geschichte der Oper*, 4 Bde., Laaber 2006 (1997).

LESURE, François (Hg.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e–XIX^e siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, Paris 2000.

LETELLIER, Robert Ignatius, *Daniel-François-Esprit Auber. The Man and his Music*, Cambridge / Newcastle 2010.

DERS., *Opéra-Comique: A Sourcebook*, Cambridge 2010.

LINK, Klaus-Dieter, *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos: Studien zur italienischen Oper von 1850-1920*, Bonn 1975.

LOCKE, Ralph P., *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2009.

LONGYEAR, Rey Morgan, *Daniel François Esprit Auber (1782-1871). A Chapter in French Opera Comique*, New York 1957.

DERS., "Le livret bien fait. The Opera-Comique Librettos of Scribe", in: *Southern Quarterly*, 1 (1962/63), S. 169-192.

LORENZ, Martin, *Die Metaphysik in Nietzsches Carmen-Rezeption*, Würzburg 2005.

LOYRETTE, Henri (Hg.), *Entre le théâtre et l'histoire. La Famille Halévy 1760-1960*, Paris 1996.

LUEZ, Philippe, *Jacques Offenbach (1819-1880). Musicien européen*, Anglet 2001.

MARNAT, Marcel, *Maurice Ravel*, Paris 1986.

MALHERBE, Henry, *Carmen*, Paris 1951.

MARSCHALL, Gottfried R., "Offenbach – Schöpfer oder Opfer eines Geschmacks?", in: *Offenbach – Komponist und Weltbürger*, hg. v. Winfried Kirsch / Ronny Dietrich, Mainz 1985, S. 87-101.

MARTENS, Frederick H., "Music Mirrors of the Second Empire", in: *The Musical Quarterly*, 16(1930), Teil I, S. 415-434.

MARTIN, Ruth u. Thomas, "The Good Libretto", in: *Opera News*, 29 (1965), S. 12-15.

- MARTINENCHE, Ernest, *L'Espagne et le romantisme français*, Paris 1922.
- MARTINOTY, Jean-Louis "De la réalité au réalisme", in: *Carmen. L'Avant-scène Opéra* 26 (1993), S. 94-99.
- MATHY, Anne-Marie. "Introduction", in: Philippe Vendrix (Hg.), *Grétry et l'Europe de l'Opéra Comique*, Lüttich 1992, S. 7-11.
- MAURER, Karl / Winfried Wehle (Hg.), *Romantik: Aufbruch zur Moderne*, München 1991.
- MEHNERT, Henning (Hg.), *Georges Bizet. Carmen*, deutsche Fassung des Librettotextes von Henri Meilhac und Ludovic Halévy, Stuttgart 1997.
- MEIER, Harri, "Mérimée-Interpretationen. I: Le Carrosse du Saint-Sacrément", in: *Romanische Forschungen*, 54 (1940), S. 412-424.
- MERCIER, Roger, "Fonction de l'exotisme dans l'opéra français du XVIII^e siècle", in: *Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence*, Université de Provence, 1982, S. 39-63.
- MIRET, Paul, *Las ideas teatrales de Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño 2004.
- MÖBIUS, Hanno / BERNS, Jörg Jochen (Hg.), *Die Mechanik in den Künsten*, Marburg 1990.
- MONNIER CLAY, Simone, *Henri Meilhac – Ludovic Halévy. Des Bouffes-Parisiens à l'Opéra-Comique*, Los Angeles 1987.
- MONTÉGUT, Émile, "Littérature dramatique. Décadence du théâtre", in: *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1860, S. 483-484.
- MONTGRÉDIEN, Jean, "Les mémoires ou essais sur la musique: un compositeur à l'écoute de lui-même", in: Philippe Vendrix (Hg.), *Grétry et l'Europe de l'Opéra-comique*, Lüttich 1992, S. 15-27.
- MOREL-FATIO, Alfred, "L'Espagne en France", in: *Études sur l'Espagne*, 3 Bde., Paris 1888, Bd. 1.
- MORILLOT, Paul, *Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*, Paris 1892.
- MURO, Miguel Ángel (Hg.), *La obra de Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño 2000.
- MURPHY, Kerry, "Carmen: Couleur locale or the Real Thing?", in: Annegret Fauser / Mark Everist (Hg.), *Music, Theater, and Cultural Transfer*, Chicago 2009, S. 293-315.
- MYERS, Rollo H., *Ravel. Life and Works*, Westport (Conn.) 1960.

- NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine, *Paris sous le Second Empire: Le Théâtre et la Ville*, Paris 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Werke*, hg. v. Karl Schlechta, 3 Bde., Frankfurt / Berlin / Wien 1976 (Reprint).
- DERS., *Sämtliche Werke*, hg.v. Giorgio Colli und Mazzino Montenari, 15 Bde., München 1980.
- NUÑEZ DE TABOADA, Manuel, *Diccionario francés-español / español-francés*, Paris 1859.
- NIEMANN, Walter, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin / Leipzig 1913.
- OLLIER, Jacqueline, "Carmen – hier et aujourd'hui", in: *Corps écrit*, 20 (1986), S. 113-122.
- OSTER, Louis / VERMEIL, Jean, *Guide raisonné et déraisonnable de l'opérette et de la comédie muiscale*, Paris 2008.
- PAHLEN, Kurt (Hg.), *Bizet*, München 1979.
- PAROUTY, Michel, *L'Opéra Comique*, Paris 1998.
- DERS., Michel, *Begleitheft zur CD: Le Muletier* (Gaieté Lyrique).
- PAZDRO, Michel, "L'Enfant et les Sortilèges / L'Heure espagnole": Introduction, in: *L'Avant-scène Opéra*, 127 (1990), S. 3-5.
- PENDLE, Karin, *Eugène Scribe and the French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor 1979.
- DIES., "L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789", in: Philippe Vendrix (Hg.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Lüttich 1992, S. 79-177.
- PÉREZ, Joseph, *Breve Historia de la Inquisición en España*, spanisch v. María Pons Irazazabal, Barcelona 2003 [Paris 2002].
- PLACE, Adelaïde de, *Étienne Nicolas Méhul*, Paris 2005.
- POMEAU, René (Hg.), *Histoire et littérature. Les écrivains français et la politique*, Paris 1977.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris 1885.
- DERS., *Héroid*, Paris o. J. [1906].
- POURVOYEUR, Robert, "De l'exotisme chez Offenbach", in *L'Avant-scène Opéra* 66 (1984), S. 91-94.
- DERS., "La Zarzuela (1), fascinante Espagne", in: *Opérette* 70 (1989), S. 30-33.

DERS., *Offenbach*, Paris 1994.

DERS., "Le théâtre de l'Odéon: Monsieur de la Palisse", in: *Opérette*, 119 (2001), S. 22-24.

DERS., "Les un-acte de Lecocq", in: *Opérette*, 86 (1993), S. 36-37.

DERS., "Lecocq: *Giroflé-Girofla*", in: *Opérette*, 142 (2007), S. 48-50.

DERS., *Jacques Offenbach. Essays zur Rehabilitierung eines Komponisten*, übers. u. hg. v. Peter Hawig, Fernwald 2009.

PRAZ, Mario. *Liebe, Tod und Teufel*, übers. v. Lisa Rüdiger, München 1970.

PRÉVOST, Paul (Hg.), *Le théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, Metz 1995.

PRIETO, Antonio (Hg.), *Historia de la literatura española*, Barcelona 1982.

QUISSEK, Heike, *Das deutschsprachige Opernlibretto*, Stuttgart 2012.

RAPP, Moritz (Hg.), *Die Anfänge des spanischen Theaters*, Leipzig 1905.

RAYNAUD, Cécile / TERRIER, Agnès, "Introduction", in: *De Carmen à Mélisande: Dramas à l'Opéra-Comique*, hg. v. Musées des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris 2015, S. 11-13.

RECKOW, Fritz, "Cette musique est méchante, rusée, fataliste: un défi lancé à l'exégèse de *Carmen* de Bizet", in: *Les Écrivains et l'Opéra*, hg. v. Jean-Paul Capdevielle / Peter-Eckhard Knabe, Köln 1986, S. 197-214.

REICHA, Anton, *Art du compositeur dramatique*, Paris 1833.

RENNER, Hans, *Oper – Operette – Musical*, München 1973.

REYER, Ernest, *Notes de Musique*, Paris 1875.

REY-DEBOVE, Josette / REY, Alain (Hg.), *Nouvelle édition du PETIT ROBERT de Paul Robert*, Paris 1994.

RIEGER, Angelica, "Ist Carmen eine 'echte' Femme fatale?", in: *Georges Bizet: Carmen. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2012*, hg. v. Jürgen Kühnel / Siegrid Schmidt, Anif (Salzburg) 2012, S. 93-116.

RISSIN, David, *Offenbach ou le rire en musique*, Paris 1980.

ROBERT, Frédéric, *George Bizet. L'Homme et son œuvre*, Paris / Genf 1981.

ROUCHOUSE, Jacques, *50 ans de folies parisiennes. Hervé. Le Père de l'opérette*, Paris 1994.

SADIE, Stanley (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Bde., London 1980.

SAINT PULGENT, Maryvonne de, *L'opéra-comique. Le gavroche de la musique*, Paris 2010.

SÁINZ ROBLES, Carlos Federico (Hg.), *El teatro español*, 7 Bde., Madrid 1943.

SANCHEZ, Luis Alberto, *La Perricholi*, Lima 1964 (1^oSantiago de Chile 1936).

SALMEN, Walter, "Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa", in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11 (1969), S. 371-383.

SCHERLE, Arthur, "Eugène Scribe und die Oper des 19. Jahrhunderts", in: *Maske und Kothurn*, 3 (1957), S. 141-158.

SCHMIDT, Peer (Hg.), *Kleine Geschichte Spaniens*, Stuttgart 2002.

SCHNEIDER, Herbert, "Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique oder: Was lehrt uns die Entstehungsgeschichte des *Fra Diavolo*?", in: ders. / Nicole Wild (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1994.

DERS., "Adolphe Adam: Giralda", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, 7 Bde., München / Zürich 1991, Bd. 1, S. 10-11.

SCHNEIDER, Herbert / WILD, Nicole (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1994.

SCHNEIDER, Louis, *Les maîtres de l'opérette française: Hervé / Charles Lecocq*, Paris 1924.

SENTAURENS, Jean, "Carmen et les Espagnols. Aspects de la réception en Espagne de l'opéra de Georges Bizet", in: *Eidolon*, 25 (1984), S. 91-108.

SERNA, Pierre-René, *Guide de la Zarzuela*, Paris 2012.

SIEBENMANN, Gustav, "Carmen - von Mérimée über Bizet zu Saura und Gades. Ein Spanienbild im Spiel der Medien", in: *Akten des deutschen Hispanistentages in Passau*, hg. v. Christoph Strosetzki / Manfred Tietz, Hamburg 1989, S. 169-200.

DERS., "Spiegelungen. Wie Europa und Amerika einander sahen", in: *Schweizer Monatshefte*, Jg. 1992, S. 1001-1014.

SION, Georges, "Grétry et ses deux chefs-d'œuvres", in: *Begleitheft: EMI-Schallplatte Nr. 2C-187-1623618 (Belgischer Rundfunk 1978 [Textvorlage])*.

SISMONDI, Jean-Charles-Léonard-Simonde de, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris / Strasbourg 1818.

SMITH, Patrick, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, London 1971.

SOLLERTINSKI, Iwan, *Von Mozart bis Schostakowitsch*, Leipzig 1979.

SOLLIER, Jean de, "Carmen: Introduction", in: *L'Avant-scène Opéra*, 26 (1993), S. 22-23.

SOUBIES, Albert / MALHERBE, Charles, *Histoire de l'Opéra Comique. La Seconde Salle Favart (1840-1887)*, Genf 1978 (1892).

SOUILLARD, Christine, "L'Heure espagnole", in: *L'Avant-scène Opéra*, 127 (1990), S. 84-113.

SPOHR, Matthias, "Ravel: L'Heure espagnole", in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus, 7 Bde., München / Zürich 1991, Bd. 5, S. 192-194.

STEGEMANN, Michael, *Maurice Ravel*, Reinbek 1996.

STEGEMANN, Thorsten, *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet... – Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*, Frankfurt 1995.

STEINWACHS, Burkhard, *Epochenbewusstsein und Kunsterfahrung – Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München 1986.

STROSETZKI, Christoph / TIETZ, Manfred (Hg.), *Akten des deutschen Hispanistentages in Passau*, Hamburg 1989.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Maurice Ravel. Variationen über Leben und Werk*, Hamburg 1976.

THIEMANN, Birgit, "Carmen, Stierkampf und Flamenco – Spanienklischees des 19. Jahrhunderts", in: Karin Hellwig (Hg.), *Spanien und Deutschland – Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 2007, S. 89-104.

TRIOGNEY, Bernadette, "Monsieur de la Palisse", in *Opérette*, 127 (2014), S. 70.

VENDRIX, Philippe, "Préface", in: ders. (Hg.), *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Lüttich 1992.

DERS. (Hg.), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Lüttich 1992.

DERS. (Hg.), *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Lüttich 1992.

VOLTA, Ornella, "Préface", in: Philippe Cathé, *Claude Terrasse*, Paris 2004, S. 7-11.

VOSS, Egon, "Ist Carmen, was wir von ihr glauben?", in: Attila Csampai / Dietmar Holland (Hg.), *Carmen*, Hamburg 1984, S. 9-30.

WALTER, Michael (Hg.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992.

WEBBER, Christopher, *The Zarzuela Companion*, Lanham (Maryland) / Oxford 2002.

WERR, Sebastian (Hg.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, München 2007.

WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris 1989.

YON, Jean-Claude. "La création du théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette", in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39 (1992), S. 575-600.

DERS., "Le théâtre de Meilhac et Halévy: satire et indulgence", in: Henri Loyrette (Hg.), *Entre le théâtre et l'histoire. La Famille Halévy 1760-1960*, Paris 1996, S. 162-172.

DERS., *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint Genouh 2000.

DERS., *Jacques Offenbach*, Paris 2000.

DERS., "Eugène Scribe, un maître du théâtre", in: Jérôme Deschamps (Hg.), *Auber: Fra Diavolo* (Programmbuch der Opéra Comique), Paris, Januar 2009, S. 28-39.

DERS. (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010.

DERS., *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris 2010.

ZIEBURA, Gilbert, *Frankreich 1789-1870*, Frankfurt / New York 1979.

C Klavierauszüge

Adam, *Giralda*, Paris 1851.

Auber, *Le Domino noir*, o. J.

Auber, *La Part du Diable*, o. J. [1843].

Bizet, *Carmen*, hg. v. Fritz Oeser, Kassel 1964.

Halévy, *Le Val d'Andorre*, Paris 1851.

Halévy, *Le Guitarrero*, Paris o. J. [1842].

Hérold, *Le Muletier*, Paris o. J.

Hervé, *La Fine Fleur de l'Andalousie*, Kopie der BNF, No. 3451.

Offenbach, *Le Pont des Soupirs*, Paris, 1868.

Offenbach, *La Périchole*, Paris o. J. [1868].

Offenbach, *Les Bavards*, New York 1982 (Reprint der Erstausgabe, Paris 1863).

Terrasse, *Monsieur de la Palisse*, Paris 1904.

D Verzeichnis der verwendeten Tonträger

Adam, *Giralda: Ouverture* auf Doppel-CD: *Overtures & Ballet Music of the 19th Century*, Decca 466 431-2 (1969/72); Leitung: Richard Bonyngé.

Auber, *Le Domino noir*: Decca 440 646 – 2DH02 (1995); Leitung: Richard Bonyngé.

Auber, *Le Duc d'Olonne: Ouverture* auf LP: *Auber, Overtures. Rare Recorded Editions*, 112, o. O. u. J., Modern Symphony Orchestra; Leitung: Arthur Dennington.

Auber, *La Part du Diable*: LP: *Auber, Overtures. Rare Recorded Editions*, 114 (vol. 3), o. O. u. J., Modern Symphony Orchestra; Leitung: Arthur Dennington.

Auber, *Les Diamants de la Couronne*: CD: Harmonia Mundi, MAN 5003/05 (2000); Leitung: Edmon Colomer.

Barbieri, *El barberillo de Lavapiés*: CD: Auvidis Valois V 4731, Orquesta sinfónica de Tenerife (1995); Leitung: Victor Pablo Pérez.

Bizet, *Carmen*: CD: Philips 422 366-0, Orchestre Nationale de France (1989); Leitung: Seiji Ozawa.

Grétry, *L'Amant Jaloux*: LP: EMI 2C-187-1623618, Belgischer Rundfunk (1978); Leitung: Edgard Doneux.

Hérold, *Le Muletier*: CD: Gaieté Lyrique Musidisc 202012 MU 744, Orchestre lyrique de l'ORTF (1968); Leitung: Jean-Pierre Marty.

Hervé, *La Fine Fleur de l'Andalousie*: Rundfunkmitschnitt: *Orchestre lyrique de la Radio Télévision française* (1956); Leitung: Marcel Cariven.

Méhul, *Les Deux Aveugles de Tolède* (Ouverture): CD: *Nicolas Méhul. Overtures*, CD DCA 1140, Orchestre de Bretagne (2002); Leitung: Stefan Sanderling.

Offenbach, *La Périchole*, Doppel-LP: Pathé Marconi 29077863 / PM 375 (1959); Leitung: Igor Markevitch.

Offenbach, *Les Bavards*, Doppel-LP (Ba-Ta-Clan / Les Bavards): Erato ZL 30805, Orchestre Lyrique de l'Organisation de la Radio-Diffusion Télévision française (1982); Leitung: Marcel Couraud.

Ravel, *L'Heure espagnole*: CD: Deutsche Grammophon 449769-2; Orchestre National de la Radio Télévision française (1965); Leitung: Lorin Maazel.

Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*: LP: Deutsche Grammophon 2709041, London Symphony Orchestra (1971); Leitung: Claudio Abbado.

E Internetquellen

zu 'Eugène Scribe': <http://academie-francaise/discours-de-reception-de-eugene-scribe>.

zu 'La Rosière de Salency': <http://fr.wikipedia.org/wiki/Rosi%C3%8re>.

zu 'La Palisse': https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_de_La_Palice.
<http://gauterdo.com/ref/mm/monsieur,de,la,palisse.html>.

zu 'Sombreros y Mantillas': http://lyrictranslate.com/en_sombreros-et-mantilles-sombreros-y-mantillas.html.

zu 'Carmen de España': <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1729268>.

Für die freundliche Unterstützung der Arbeit sowie hilfreiche Hinweise und Korrekturen danke ich besonders Herrn Prof. Dr. Tobias Leuker, Münster, und Herrn Prof. em. Dr. Christoph Miething, Münster. Eine wertvolle Hilfe waren mir ebenfalls die zahlreichen Anregungen von Herrn Dr. Peter Hawig, Rheine, dem ich an dieser Stelle herzlichen Dank sage; ebenso danke ich meinem Ehemann Bernhard Degenhardt für seine geduldig-wohlwollende Begleitung.

TABELLARISCHER LEBENS LAUF

Brigitte Degenhardt geb. Surenbrock

23.07.1944	geboren in Dinslaken
1951-1964	Grundschul- und Gymnasialzeit mit Abschluss Abitur
1964-1969	Studium der Anglistik und Romanistik / Hispanistik an der Universität Münster; diverse Auslandsaufenthalte Abschluss: 1. Staatsexamen
1969-1970	Studium der Hispanistik an den Universitäten Erlangen und Salamanca /Spanien; Abschluss: Staatsexamen (Erw.)
1970-1972	Referendariat am Seminar Münster I; Abschluss: 2. Staatsexamen
seit 03.07.1970	verheiratet mit Bernhard Degenhardt; 2 Kinder
1972-1997	Tätigkeit als Lehrerin für Französisch, Englisch und Spanisch am Fürstenberg-Gymnasium in Recke /Westf.
1997-2006	Oberstudiendirektorin an der Angelaschule Osnabrück (Gymnasium in Trägerschaft des Bistums Osnabrück)
01.08.2006	Pensionierung
01.08.2006 – 01.08.2009	stundenweise Tätigkeit als Spanischlehrerin am Gymnasium