



*Episoden aus
der Geschichte des
„Tbéâtre de l'Opéra"
und der
„Opéra Comique",
Paris*

Friedrich Wilhelm Pauli



Dimensionen . . .

Der Ehrgeiz Napoleons III., das von ihm erstrebte weltweite Prestige von Paris durch ein gigantisches Opernhaus zu krönen, gab dem Baumeister Charles Garnier freie Hand. Der Bau wurde im Jahre 1861 begonnen. Sechs Jahre später war die Fassade des Hauses fertiggestellt. Sie gibt dem Betrachter einige Rätsel auf. Schon die Schrift im Giebel deutet nicht auf eine Oper hin, denn sie lautet „Académie Nationale de Musique". Unter den Büsten berühmter Komponisten, die die Front schmücken, findet man Bach, der nie eine Oper geschrieben hat, und in Stein gehauene Museen, die Instrumente spielen, für die es augenscheinlich keine Beispiele in der Musikgeschichte gibt. Aber das Haus hätte wohl den ehrgeizigen Plänen Napoleons III. entsprochen, wenn er seine Vollendung erlebt hätte. Im Jahre 1870 wurde wegen des Preußisch-Französischen Krieges der Bau unterbrochen. Die fertiggestellten Teile dienten als Lagerräume für Nahrungsmittel der belagerten Stadt, und vom Dach wurden Luftballons aufgelassen, die damals das einzige Mittel der Verständigung mit der Außenwelt waren. 1875 endlich, 14 Jahre nach Baubeginn, war das Werk vollendet. Das Haus ist heute noch eines der größten Operntheater der Welt, und es lohnt, ein paar Zahlen kennenzulernen. Die Frontbreite beträgt mehr als 70 Meter, und die Statue des Apollo, die das Haus krönt, thront etwa auf derselben Höhe wie die Türme von Notre Dame. 54 Meter ist das Foyer lang, und der Kronleuchter des Zuschauerraumes hat sieben Tonnen Gewicht. Die Bühne hat eine Gesamtbreite von 52 Metern und kann mit dem dahinter liegenden Übungsraum für das Ballett zu einer Tiefe von 50 Metern vergrößert werden. Eine Sensation der Zeit und heute noch eindrucksvoll ist das sogenannte „Panorama", das die Rückwand der Bühne und die Seitenwände umfaßt. Dieses gewaltige, auf Eisenpfählen montierte Gestell kann beliebig nach oben in die Kulissengewölbe hochgezogen werden. Die ganze Höhe dieses Apparates beträgt 26 Meter und sein Gewicht 24 Tonnen. Verschwenderisch ist die Lichtausstattung des Opernhauses. Die Rampe allein zählt 126 Lampen mit je 100 Watt. Über der Bühnenöffnung geben etwa 200 Lampen in einer Doppelreihe 200 000 Watt Licht, und an jeder Seite der Bühne hängt ein Dutzend Scheinwerfer, von denen keiner weniger als 2000 Watt stark ist. Dazu kommen acht Lampengestelle von je 25 Meter Länge, von denen jedes etwa 150 Lampen enthält, die in mehreren Farben geschaltet werden können. Für das Ballett hat man hinter der Bühne als Übungsraum einen großen Saal eingerichtet, das „Foyer de la Danse". Dieser Saal hat, ebenso wie die Hauptbühne, einen leicht abfallenden Fußboden, damit die Tänzer und Tänzerinnen sich an die Neigung des Bodens gewöhnen können. Die ganze Pracht der 80er Jahre und ihr Geschmack scheint sich hier zu entfalten. Goldüberladene Säulen und Rahmen der Riesenspiegel, die die ganze Hinterwand des Raumes einnehmen. Gemälde ehemals berühmter Tänzerinnen und vergessener Choreographen schmücken die Wände. Auf der goldüberladenen Decke schweben Putten und Schmetterlinge, und wenn ein Plätzchen freigeblieben ist, hat man goldene Leiern eingefügt. Vergoldet ist auch der große Kronleuchter,



Don Giovanni
Szenenbild einer Aufführung in der Pariser Oper

und all dieses Gold wird von Spiegeln vielfältigt und wirkt auf den Betrachter in nahezu erdrückender Fülle.

Über der Bühne gibt es noch, fünf Stockwerke, die früher zur Aufbewahrung der Dekorationen verwendet wurden. Hier sind auch die Maschinen untergebracht, mit denen man Bühnenzauber jeder Art hervorrufen kann. Unterhalb der Bühne ist noch ein riesiger Saal mit gewaltigen Aufzugsvorrichtungen aus der Zeit, als die ganze Bühnenmaschinerie noch hier untergebracht war. In Nebenräumen befinden sich zahlreiche Requisitenkammern und Werkstätten — die Oper ist eine ganze Stadt für sich. Ihr Erbauer, Charles Garnier, soll nicht weniger als 30 000 Entwurfszeichnungen angefertigt haben, und man hat ausgerechnet, daß sie aneinandergereiht eine Strecke von 33 Kilometern bedecken würden. 172 Meter lang ist das Gebäude, 79 Meter beträgt seine Höhe. Seine Errichtung und Ausstattung hat die für die damalige Zeit außerordentliche Summe von 36 Millionen Francs gekostet. Zur Skandalgeschichte der Oper hat Paris eines der krasssten Beispiele beige-steuert, den berühmten Krawall um die Erstauflührung von Wagners „Tannhäuser“ (damals noch im La Salle de Peletier, da das jetzige Opernhaus erst im Bau war). Wagner lebte in den Jahren vor 1860 in Paris in größter wirtschaftlicher Bedrückung. Aus einem Brief vom 19. Oktober 1859 spricht seine Verzweiflung über seine Notlage. Von Freunden erbittet er ein Darlehen von 5000 Francs, um seinen dringendsten Verpflichtungen nachzukommen. Alle Hoffnungen hat er auf die Aufführungen von „Tristan“ und „Tannhäuser“ in Paris gesetzt. Ausschnitte aus „Tannhäuser“ waren bereits in einem von ihm dirigierten Orchesterkonzert gespielt worden, ohne daß ein Widerstand des Pariser Publikums gegen seine neue Musik

spürbar geworden war. Als seine begeisterte Anhängerin, die Prinzessin Metternich, einen Erlaß Napoleons III. erreichte, die Oper ganz nach Wagners Wünschen aufzuführen, schien der Erfolg nah. Man überließ Wagner die Auswahl der Sänger und gab ihm freie Hand in der szenischen Gestaltung und in der Zahl der Proben. Es sollte sich zeigen, daß Wagner von der Probenfreiheit zu reichlichen Gebrauch machte: Nach den amtlichen Protokollen hat er insgesamt 164 Proben veranstaltet, davon 73 am Klavier, 46 Chorproben, 27 mit den Solisten auf der Bühne ohne Orchester, vier für die S/ene und 14 volle Proben mit Orchester. Die Kosten für diesen gewaltigen Aufwand beliefen sich bereits auf über 150 000 Mark. Es gab Streit mit dem Dirigenten, der offenbar seiner Aufgabe nicht gewachsen war, Streit mit Niemann, der die Titelrolle singen sollte, peinliche Auseinandersetzungen mit anderen Solisten, die durch die ungewohnt langen Proben am Rand des Zusammenbruchs standen. So stand schon die Aufführung von der Bühne aus unter einem ungünstigen Stern, als sich am 13. März 1861 der Vorhang hob. Die wirklichen Gründe für den Skandal, der folgte, lassen sich heute kaum mehr gegeneinander abwägen. In der ersten Aufführung randalierten deutsche Besucher gegen den Komponisten wegen seiner politischen Haltung im Jahre 1848. In den beiden folgenden war es das Stammpublikum der Oper, der sogenannte „Jockey-Club“, der die Aufführungen in Lärm und Trillerpfeifen untergehen ließ. Minna Wagner beschrieb diese Leute als reich und frivol, die die Oper nur ihrer Freundinnen, der Balletteusen, wegen besuchten. Sie erschienen in der Regel erst während des zweiten Akts einer Oper, um das dann übliche Ballett zu sehen. Im „Tannhäuser“ fehlte das Ballett, und diese „Opernfreunde“ sahen sich um ihr Recht gebracht.

Der Beifall der wahren Freunde Wagners und ihre Rufe „Hinaus mit den Jockeys!“ vermehrten nur den allgemeinen Lärm. Aber selbst Wagners beste Freunde gaben auch ihm einen Teil der Schuld. Vergeblich hatten sie ihm geraten, dem Pariser Publikum einige Zugeständnisse zu machen. Als sich in der dritten Aufführung dieselben Skandal-szenen wiederholten, zog Wagner seine Partitur zurück und verzichtete auf weitere Ver-

Während der Pause einer Aufführung





J. B. Lemoine, R. Duflot, Liane Daydé und M. Descombey in „Les trois amoureux“ (Musik: Darius Milhaud, Choreografie: Michel Descombey) in der Opera Comique

suche, seinem Werk hier zum Erfolg zu verhelfen. Finanziell war ein Fiasko natürlich unvermeidlich. Wagner sollte das übliche Honorar von 500 Francs für jede Aufführung erhalten. Davon war die Hälfte den beiden Übersetzern als Honorar zugesagt worden. Die Arbeit eines Jahres brachte dem Komponisten also ganze 750 Francs ein. Aber der Streit um sein Werk und die heftigen Kontroversen in der französischen und deutschen Presse hatten auch ihr Gutes; bald wurde Wagners Verbannung gelockert und — bis auf Sachs — aufgehoben. Man erkannte, daß die tiefsten Gründe künstlerisch in den Intrigen der Anhänger Meyerbeers und politisch in einem Eklat gegen die österreichische Prinzessin Metternich lagen. Aus Wagners Briefen in dieser Zeit spricht keinerlei Entmutigung.

Die Franzosen aber wollten die aufwendige Dekoration nicht hergestellt haben, um sie nach dreimaliger Verwendung ihrem Fundus einzuverleiben. Sie ließen von Giulio Eugenio

Abramo ALiry eine Oper „La Voix Humaine“ schreiben, die zur fertigen Szenerie passen sollte. Auch das kann also Anlaß zu der Komposition einer Oper sein! Die Oper von Alary wurde dreizehnmal aufgeführt, und der „Tannhäuser“ blieb den Pariser vier- unddreißig Jahre lang erspart. .. oder besser: vorenthalten.

Zwei eifersüchtige Schwestern

Viele Namen hat diese Oper im Laufe der Zeiten gehabt. Im Königlichen Patent von 1669 erhielt eine „Académie Royale de Musique“ das Recht, „Opern und dramatische Werke mit Musik und mit französischen Versen“ aufzuführen, und „Oper“ wurde genau definiert „ein Spiel in Versen, in Musik gesetzt und gesungen, begleitet von Tänzen, Maschinen und Dekorationen“. Heute hat sich auch die Bezeichnung „Métro Opéra“ eingebürgert, eine Bezeichnung, die man auch auf den amtlichen Wochenplänen der Pariser Veranstaltungen findet. So ist dieses Opernhaus wohl das erste und einzige auf der Welt, das seinen Namen mit einer Station der Untergrundbahn verbindet. — Die königliche Definition für seinen Spielplan sollte in Zukunft zu manchen Absonderlichkeiten führen. Als im Jahre 1714 die Opéra Comique gegründet wurde und eine italienische Truppe dort ihre Vorstellungen begann, gab es bald Einsprüche von zwei Seiten. Die Italiener hatten ein Privileg, die Kunstgattung „Opera buffa“ zu pflegen. Darin wurde gesungen und gesprochen. Gegen die erste Form der Darbietung protestierte die Akademie unter Hinweis auf ihr königliches Patent, gegen die zweite die Comédie Française, die, ebenfalls auf ein königliches Patent gestützt, das alleinige Recht für sich in Anspruch nahm, auf der Bühne Verse sprechen zu lassen. Die Italiener verfielen daraufhin auf den auch noch viel später wirkungsvoll benutzten Trick, die gesprochenen Worte durch Plakate auf der Bühne ihrem Publikum zu übermitteln und die gesungenen Partien ihrer Stücke durch Sängerguppen darzustellen, die

Ravel „Daphnis und Chloë“
Claude Bessy und Georges Skibine



sie im Parkett mitten im Publikum unterbrachten. So wurden die Patente gewährt. Als einige Jahre später die Akademie am Rande des Bankerotts gezwungen war, einige Privilegien zu verkaufen, erwarb eine französische Gruppe das Recht, auf der Bühne zu singen, und nannte von da ab ihre Vorstellungen „Opéra Comique“. Sie bezog das Haus der Italiener, die sich durch eine Persiflage der Madame de Maintenon den Unwillen des Hofes zugezogen hatten, zu ihrer eigenen Sicherheit Paris verließen und für 21 Jahre als wandernde Truppe durch Frankreich zogen. Als sie endlich nach Paris zurückkehrten, machten sie ihre alten Rechte wieder geltend. Eine Verschmelzung der beiden Truppen löste das neu aufgetauchte Problem, ohne allerdings zum Grundproblem vorzudringen, der Frage nämlich, welches Repertoire der Akademie und welches der Opéra Comique vorbehalten war. Eifersüchtig wachten die beiden Institute über ihre Vorrechte, die immer strittig wurden, je mehr Werke entstanden, die keiner der beiden etwas robust formulierten Kunstgattungen anzugehören schienen. Wohin gehörte die volkstümlichere französische Oper, Gounods „Faust“, die in der Originalfassung gesprochene Dialoge enthielt? Sowohl „Zauberflöte“ wie „Entführung“ haben gesprochene Dialoge, ebenso wie „Fidelio“ und „Carmen“. Das unzertrennliche Paar „Cavallcria Rusticana“ und „Bajazzo“ wurde in Paris — und nur in Paris — getrennt. „Bajazzo“ erschien auf der Opernbühne, niemals aber „Cavalleria“. Und die Opéra Comique hat zwar beide Werke aufgeführt, aber aus undurchschaubaren Gründen erst in den letzten Jahren in einem Abendspielplan zusammen. „La Traviata“ war 60 Jahre lang auf der Bühne der Opéra Comique aufgeführt worden, ehe die Oper sich zu dem Wagnis entschloß, das Werk in ihr Repertoire aufzunehmen. „Tristan“, weder Oper noch komisch, erschien im Spielplan der Opéra Comique, und die „Fledermaus“, obwohl komisch und mit reichem Dialog, auf der Bühne der Oper. So naschte jede der beiden Schwestern von den Früchten, die eigentlich der anderen zustanden, war aber jederzeit bereit, auf ihrem Recht zu bestehen. Heute erscheinen die beiden Spielpläne weitgehend einander angeglich.

Carmen und Carmen Jones

Covent Garden, London, und die Metropolitan Opera, New York, haben zur Geschichte der Oper brillante Aufführungen und die Interpretation durch die hervorragendsten Sänger und Dirigenten beigetragen, zur Gattung Oper allerdings kaum eigene nationale Schöpfungen gefunden. Das Berliner Opernhaus bevorzugte italienische und französische Werke und fand erst langsam den Weg zur nationalen Oper. Die beiden Pariser Opernhäuser können mit den italienischen für sich in Anspruch nehmen, im Zeitalter der großen Oper eine Fülle von schöpferischen Persönlichkeiten gefördert zu haben, die ihrem nationalen Boden entstammten und in der Welt der Oper bis heute dominieren. Die Oper in Paris hat die Höhepunkte der Zeit zwischen 1821 und 1873 in der Folge nicht mehr erreicht. In diese Zeit fielen Aubers „Stimme von Portici“, Rossinis „Wilhelm Teil“, Meyerbeers „Robert der Teufel“ und „Die Afrikanerin“, „Die Hugenotten“ und „Der Prophet“, Halevys „Die Jüdin“, Donizettis „Favoriten“, Verdis „Sizilianische

Vesper“ und „Don Carlos“, Gounods „Faust“ und Thomas' „Hamlet“. „Carmen“ ist inzwischen über 2800mal und „Faust“ über 2000mal aufgeführt worden. Diese Beispiele für die Große Oper, die an die frühere Tradition der französischen Kunst der Musikbühne mit den Namen Lully, Rameau, Gluck, Méhul, Cherubini und Spontini anknüpfen, empfand die französische Gesellschaft ihrer Zeit als vollkommenen Ausdruck für ein Musikgefühl, das auf der Bühne Bravour, Virtuosität der Ausstattung und vollendetes Ballett sehen wollte. Ergänzt man diesen Reigen der Großen am Opernhimmel noch um die Werke „Cid“, „Mignon“, um „Lakmé“, „Louise“ und „HörTmanns Erzählungen“, die die Opéra Comique in zahllosen Aufführungen beige-steuert hat, so erhält man ein annähernd vollständiges Bild für eine Periode der Oper, die auch heute noch im Repertoire aller Opernhäuser fest verankert ist. Gegenüber diesen Werken, Höhepunkten ihrer Art, fielen gelegentlich mißglückte Versuche mit Namen von Komponisten geringerer Bedeutung weniger ins Gewicht. Hierzu gehörte die Komponistin Madame Holmes, die unter dem Namen „Hermann Zenta“ einiges zur Musikgeschichte beige-steuert hat. Als im Jahre 1895 ihre Oper „Der schwarze Berg“ den Vorzug hatte, im Opernhaus aufgeführt zu werden, konnten auch wohlwollende Kritiker nicht über die Tatsache hinweghören, daß in

der Partitur Pauken und Trompeten weitaus mehr als gewohnt und üblich im Vordergrund standen (Madame Holmes — Hermann Zenta — hatte die Kunst der Instrumentation beim Musikmeister der Regimentskapelle der Kaiserlichen Artillerie gelernt).

Um die Jahrhundertwende konkurrierten beide Opernhäuser mit Werken von Verdi: in der Opéra Comique sah man „Falstaf“ und das große Opernhaus wollte „Othello“ in italienischer Sprache aufführen, obwohl das alte Patent der Oper nur Aufführungen in französischer Sprache zuließ. Verdi schrieb für die Aufführung (wie im übrigen für fünf weitere Pariser Aufführungen seiner Opern), die schließlich in französischer Sprache zustande kam — klüger als Wagner —, eine eigene Ballettmusik, um dem Geschmack des Pariser Publikums entgegenzukommen.

Tradition und Konvention scheinen das Bild der beiden französischen Opernhäuser auch heute noch zu formen, und die Aufführungen der klassischen Werke der großen Opernkunst begannen erst in den letzten Jahren, sich von Stil und Auffassung der Jahre um 1890 zu unterscheiden. Carmen ist von Paris ausgegangen und unsterblich geworden, aber die Wege der Interpretation und Bühnengestaltung haben inzwischen andere Richtungen eingeschlagen. In Paris aber spielt man „Carmen“ und nicht ... Carmen Jones“. —

Der Barbier von Sevilla

Szenenbild einer Aufführung in der Opéra Comique (R. Massard, L. Berton und R. Gardes)

