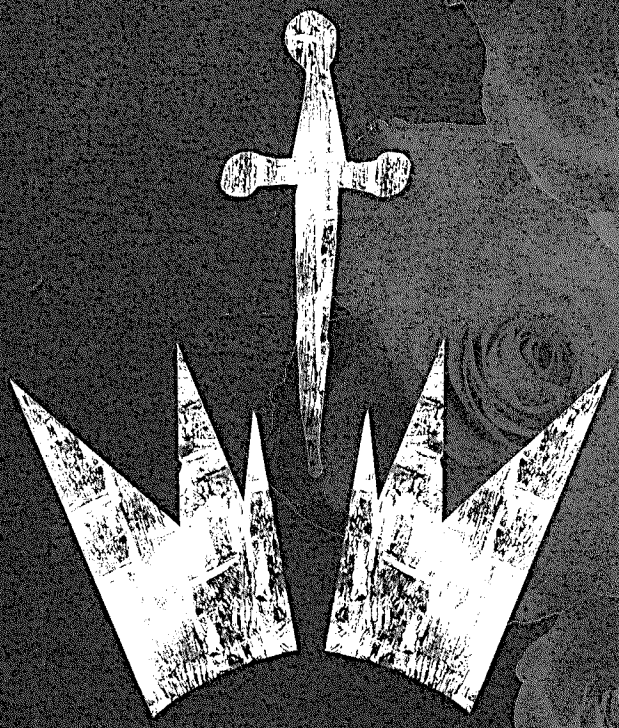


Opera  
1896THO

# HAMLET

Oper von Ambroise Thomas



theater magdeburg  
der landeshauptstadt





Dieses Theater  
ist Mitglied im  
Deutschen  
Bühnenverein

# HAMLET

Oper in fünf Akten von Ambroise Thomas  
Libretto von Jules Paul Barbier und Michel Florentin Carré  
nach William Shakespeare

Als Amleth das sah, da griff er, damit er nicht durch kluges Handeln dem Oheim verdächtig werde, zu erkünstelter Geisteschwäche und stellte sich, als sei er vollkommen von Sinnen; auf diese Weise verdeckte er seinen Verstand und wahrte sein Heil. Täglich erschien er von Schmutz starrend und warf sich zur Erde und besudelte sich mit dem Unrat des Bodens; die entstellte Farbe des Gesichts, das er mit widriger Feuchtigkeit bestrich, ließ auf den Wahnsinn eines Verrückten schließen; was er sprach, klang blödsinnig; was er vornahm, sah nach völliger Geistesabwesenheit aus. Kurz, nicht einen Menschen, sondern ein von der Natur vernachlässigtes, zu Spott und Hohn geborenes Missgeschöpf musste man in ihm erblicken.

*Saxo Grammaticus, „Historia Danica“*

**Mut zur Lücke?**  
**Nicht, wenn es um  
Ihre Rente geht!**

 **Volksbank Magdeburg eG**

Spielzeit 2002/2003

## DIE HANDLUNG DER OPER

### ERSTER AKT

Jubelnd feiert der Hof die Hochzeit von Königin Gertrude, der Witwe des ehemaligen Königs, mit dem neuen König Claudius, dem Bruder des Verstorbenen. Nur Prinz Hamlet, der Sohn Gertrudes und ihres ersten Gatten, nimmt nicht an den Feierlichkeiten teil. Schwermütig grübelt er über den Tod seines Vaters. So findet ihn seine Verlobte, Ophelia, und beklagt sich über seine abweisende Haltung. Gerührt erklärt ihr Hamlet leidenschaftlich seine Liebe. Ophelias Bruder, Laertes, der als Gesandter des Königs außer Landes geschickt wird, vertraut seine Schwester der Obhut Hamlets an. Während sich die Gesellschaft dem rauschenden Fest hingibt, halten Marcellus und Horatio nächtliche Wache. Als ihr Freund Hamlet zu ihnen stößt, berichten sie ihm von den Vorfällen der vergangenen Nacht, als ihnen der Geist des verstorbenen Königs erschien. Plötzlich erscheint dieser wieder. Hamlet erfährt, dass Claudius seinen Bruder vergiftet und als Mörder den Thron bestiegen hat. Der Geist gibt Hamlet den Auftrag, den Tod seines Vaters zu rächen.

### ZWEITER AKT

Wieder klagt Ophelia über das kühle Verhalten Hamlets, mit dem er ihr begegnet. Sein plötzlicher Sinneswandel erscheint ihr unbegreiflich. Sie eröffnet Gertrude ihre Absicht, den Hof zu verlassen. Die Königin beschwört Ophelia, zu bleiben und versichert ihr die Liebe Hamlets. Ein kurzes Zwiegespräch zwischen König und Königin lässt erkennen, dass Gertrude am Mord des ehemaligen Königs beteiligt war. Noch ergriffen von der Erscheinung des Geistes tritt Hamlet hinzu. Er weist die Freundschaftsbezeugungen Claudius' zurück, indem er den geistig Verwirrten spielt. Für den Abend hat Hamlet eine Schauspieltruppe bestellt. Es soll „Die Ermordung Gonzagos“ aufgeführt werden. Hamlet hofft, Claudius so zu entlarven. Die Truppe spielt vor den Augen des Königspaares und des Hofes die Intrige, der der verstorbene König zum Opfer gefallen ist. Claudius und Gertrude müssen ihrer eigenen Tat zusehen. Von Angst und Wut ergriffen befiehlt der König, die Schauspieler aus dem Schloss zu jagen. Hamlet attackiert den König und bezichtigt ihn des Mordes. Claudius verlässt fluchtartig den Saal.

### DRITTER AKT

Hamlet macht sich Vorwürfe, dass er Claudius nicht sofort getötet hat und reflektiert über den Sinn von Rache, Tod und Leben. Er belauscht den König, der von Reue gequält, Erleichterung in einem Gebet sucht. Hamlet kann ihn in dieser Situation nicht töten, erfährt jedoch, dass auch Polonius Komplize des Königsmordes ist. Die Königin kommt mit Ophelia. Sie bittet Hamlet, sich seiner Verlobten wieder zuzuwenden. Hamlet jedoch verstößt seine ehemalige Geliebte. Er klagt seine Mutter der Mitwisserschaft am Mord an. Der Geist erscheint und erinnert den Prinzen an seinen Auftrag.

### VIERTER AKT

Ophelia hat nach Hamlets Zurückweisung den Verstand verloren. In ihrer Unnachtung hält sie sich für die Gemahlin Hamlets und singt die Ballade von den Wilis, den Geistern junger Mädchen, die im Wasser wohnen und nächtliche Wanderer in den Tod locken. Leidenschaftlich beteuert sie immer wieder ihre Liebe zu Hamlet, bis der Wahnsinn sie schließlich in den Tod treibt.

### FÜNFTER AKT

Zwei Totengräber heben ein frisches Grab aus. Hamlet, der nicht weiß, für wen das Grab bestimmt ist, kommt hinzu. Er ist auf der Flucht vor dem wütenden König Claudius, der seine Häsher gegen ihn aussandte. Als die Totengräber fort sind, klagt er sich an, weil Ophelia durch seine Härte den Verstand verloren hat. Da kehrt Laertes zurück. Er hat vom Tod seiner Schwester erfahren und macht Hamlet dafür verantwortlich. Während der Trauerzug mit der Leiche Ophelias sich nähert, verwunden sich beide tödlich im Duell. Hamlet erkennt seine Schuld am Tod seiner Verlobten. Nochmals erscheint der Geist und fordert Hamlet auf, seine Rache zu vollbringen. Hamlet nimmt mit seinem Schwert Claudius das Leben und folgt der Geliebten in den Tod.

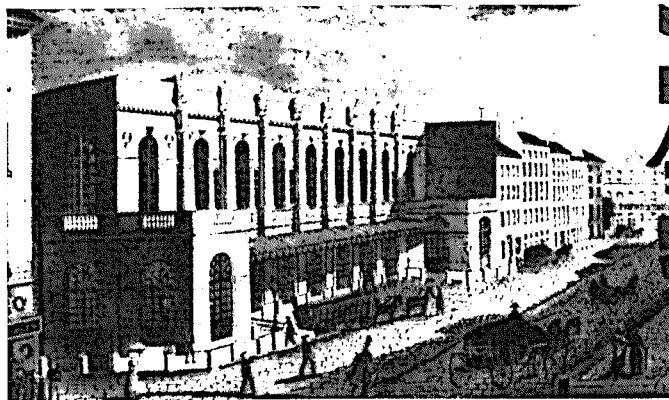
## SHAKESPEARES »HAMLET« ALS OPER

*Dietmar Holland*

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ereignete sich in der französischen Oper eine allmähliche Abkehr von den musikalischen Staatsaktionen der *Grand opéra* Meyerbeers mit ihren historischen Stoffen, in denen politische und private Handlungen ineinandergriffen, hin zu dem intimeren, psychologisch orientierten Seelendrama des *Drame lyrique*, dessen Stoffbereich nun dem Fundus der Weltliteratur entnommen wurde. Neben Romanvorlagen empfindsamer Provenienz wie etwa Goethes „Werther“ oder der Mignon-Gestalt aus „Wilhelm Meister“ waren es vor allem die Tragödien Shakespeares, die auf die Opernbühne drängten. In Ambroise Thomas' „*Songe d'une nuit d'été*“ (1850) stand sogar der Dichter selbst als Opernheld auf der Bühne, und bereits Hector Berlioz hatte sich um 1830 in dem Monodram „*Lélio*“, einer Art Fortsetzung der *Symphonie fantastique*, in der Maske Hamlets auf die Bühne gebracht, um die Künstlerproblematik darstellen zu können. Er selbst war es auch, der von der Schauspielerin Harriet Smithson im Jahr 1827 in Paris fasziniert war, als sie die Ophelia in Shakespeares „Hamlet“ spielte. Fortan war Shakespeares *femme fragile* zum romantischen Topos der zarten, liebenden, verratenen und sich in Wahnsinn und Tod stürzenden Frauenfigur schlechthin geworden, und so stellten denn auch die beiden Librettisten Michel Carré und Jules Barbier das Schicksal Ophelias in den Mittelpunkt der Handlung, als sie Ende der fünfziger Jahre für Thomas ein „Hamlet“-Libretto schrieben, das zunächst noch vieraktig war.

Diese vieraktige Fassung wurde von Thomas bis 1863 auch komponiert und war wohl für das Pariser Théâtre-Lyrique gedacht. Warum die Aufführung dort nicht stattfand, ist nicht bekannt, fünf Jahre später jedenfalls (9. März 1868) wurde eine umgearbeitete, nunmehr fünftaktige Fassung an der Pariser Opéra, Salle de la rue Le Peletier, zur Uraufführung gebracht. In dieser Fassung – äußerlich den Dimensionen der „Grand opéra“ angenähert – wurde der ursprüngliche vierte Akt in zwei Bilder geteilt, das erste davon als großes (heute meist gestrichenes) Ballett ausgeführt und das Schlussbild als fünfter Akt angehängt.

Die wichtigste Änderung indessen war die, dem Sänger der Uraufführung geschuldete, Umdisposition der Titelpartie vom Tenor zum Bariton, so dass die Oper nun in den Hauptrollen über keinen Tenor mehr verfügte, was den Konventionen der Stimmfächerverteilung einigermaßen widersprach. Und auch in die Sopranpartie der Ophelia wurde eingegriffen: Während sie im ursprünglich komponierten vierten Akt einen Wechselgesang mit dem Mädchenchor hatte, wurde ihr, der schwedischen Sängerin Christine Nilsson zuliebe, die in der Uraufführung auftrat, eine schwedische Volksballade zugeteilt, die nun als musikalische *couleur locale* den ganz der Ophelia vorbehaltenen vierten Akt charakteristisch bestimmt („*Pale et blonde*“). Der bei Shakespeare nur kurz berichtete Tod der Ophelia erscheint in der Oper als



*Das Opernhaus in der rue Le Peletier, das von 1821 bis 1873 Schauplatz aller Aufführungen der Pariser Opéra war. Lithographie von Rousseau und Courvoisier*

große Wahnsinnsszene und als Aufgehen der zarten Frauengestalt in der Natur. (Bei Shakespeare spricht Hamlets Mutter, die Königin, von den Melodien, die das arme Kind in den schlammigen Tod hinuntergezogen hätten). Es ist der Endpunkt einer inneren, psychologischen Entwicklung, in der sich die Zurückweisung durch Hamlet gegen die Zurückgewiesene selbst richtet.

Dass Ophelia ins Zentrum der Handlung rückte und auch ihre Liebe zu Hamlet – das eigens der Vorlage Shakespeares hinzugefügte Liebesduett im ersten Akt beweist es – verrät den Ansatz der beiden Librettisten, die vielschichtige, komplexe Handlung Shakespeares auf die Familientragödie zu reduzieren; Hauptpersonen sind, neben Hamlet und Ophelia, das Königspaar, also Hamlets Mutter und der Usurpator Claudius, beide – im Gegensatz zu Shakespeares Drama – von Gewissensbissen wegen des Mordes an Hamlets Vater gequält. Dass Hamlets Vater dem Sohn als Geist erscheint, um ihn zur Rache zu mahnen, ist eines der opernspezifischen Momente der Handlung, die auch der Umarbeitung in das Opernlibretto einen Zug von „Authentizität“ verliehen. Freilich sahen sich die beiden Librettisten gezwungen, die verschlungenen Wege der Handlungsmotivationen Shakespeares erheblich zu vereinfachen, um den Stoff komponierbar zu machen. Neben der großen Ansprache des Geistes an Hamlet im zweiten Bild des ersten Aktes der Oper übernahmen sie auch, gewissermaßen als literarischen „Kunstgriff“, Teile der großen Auseinandersetzung Hamlets mit der Mutter (Shakespeare III,4), in deren Verlauf abermals der Geist – allerdings nur für Hamlet sichtbar – eingreift, um die Mutter zu schützen, und sogar einige Textfragmente aus Hamlets berühmtem Monolog „Sein oder Nichtsein“ am Beginn des dritten Aktes der Oper, wenn auch ohne die philosophische Tiefendimension Shakespeares, eher als „atmosphärisch“ wirkendes Zitat. Der Komponist jedenfalls fühlte sich von diesem Zitat nicht sonderlich inspiriert und ließ sogar verlauten, dieses Monolog-Fragment sei im Grunde entbehrlich (!).

Zwischen den Textübernahmen aus Shakespeares Tragödie und den freien Einfügungen wie dem bereits erwähnten Liebesduett oder der konkret bühnenmäßig ausgearbeiteten Wahnsinns- und Todesszene der Ophelia, ferner der nachkomponierten Balletteinlage (Darstellung des Frühlings als Kontrast zu dem bevorstehenden Tod der Ophelia) oder dem Topos des Hoffestes als Opernexposition stehen die Szenen und Handlungsmotive, die eine Reduktion oder Weiterführung der Vorlage bedeuten. Ihnen galt naturgemäß das besondere Interesse der Librettisten, konnten sie sich hier doch sowohl auf dem Feld des Schauspiels als auch auf opernspezifischem Gebiet bewegen. Ophelias Wahnsinn erhielt dabei die zwar reduzierte, opernmäßig jedoch wirkungsvollere Motivation durch die Zurückweisung ihrer Liebe, eigens dargestellt in dem hinzugefügten Terzett zwischen ihr, Hamlet und dessen Mutter. Bei Shakespeare dagegen ist Ophelias innere Entwicklung noch zusätzlich begründet durch den Tod ihres Vaters Polonius, der von Hamlet (in der vierten Szene des dritten Aktes bei Shakespeare) erstochen wird, als er das Gespräch zwischen Hamlet und seiner Mutter belauscht. Über die Rolle des Polonius in der Hofintrige des Usurpators, die sich – nur im Schauspiel – gegen Hamlet richtet, erfährt man in der Oper einzig den Aspekt, dass Polonius der Komplize des Claudius ist: Hamlet belauscht ein eigens hinzugefügtes Gespräch zwischen beiden und fühlt sich, da Polonius der Vater der Ophelia ist, dazu gedrängt, Ophelia zu verlassen, um dem Racheschwur treu zu sein, den er seinem toten Vater gegenüber geleistet hat. Um diese Absicht zur Tat wenden zu können, stellt er sich wahnsinnig, verzichtet auf eine vorschnelle Mordtat. Im dritten Akt der Oper sieht er den Usurpator reumütig beten, nutzt aber, ähnlich wie bei Shakespeare, die Situation nicht aus, um ihn zu töten. Die Begründung indes, die Shakespeare in III,3 ausführlich bringt, entfällt im Libretto: „Hinein, du Schwert! sei schrecklicher gezückt! Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderm Tun, das keine Spur des Heiles an sich hat: Dann stoß ihn nieder“. In der Oper hingegen konzentriert sich die innere Entwicklung Hamlets ganz auf den Beweis, dass die Ansprache des Geistes den Täter tatsächlich verraten hat: Ausgehend von Shakespeares Szenen mit den Schauspielern in dessen zweitem und drittem Akt konstruierten die beiden Librettisten im zweiten Akt der Oper den Auftritt der Spieler und deren Pantomime, die als „Spiel im Spiel“ die Schuld des Claudius ans Tageslicht bringt, verbunden durch ein übermütiges Trinklied des Hamlet, das dann im Finale des zweiten Aktes, als er sich endgültig wahnsinnig stellt und dem König (im Gegensatz zu Shakespeare) die Krone vom Kopf reißt, collageartig in den auskomponierten, opernspezifischen Tumult einbricht. Während also bei Shakespeare der Wahnsinn Hamlets ebenso Methode hat wie das kunstvolle Spiel der Schauspieltruppe, bewegt sich das völlig neu konzipierte Finale des zweiten Aktes der Oper ganz auf der Ebene der drastischen Bühnenwirkung, vergleichbar der Art, wie man heute komplexe Literatur für den Film wirkungsvoll herrichtet.

Umso erstaunlicher mutet der Sachverhalt an, dass die Handlungsführung der Oper in ihren Grundzügen sich dennoch an der des Schauspiels orientiert.



*Die schwedische Sopranistin Christine Nilsson als Ophélie  
in Ambroise Thomas' „Hamlet“*

Der Verzicht auf die Hofintrige, die Goldenstern und Rosenkranz, zwei Jugendfreunde Hamlets, im Auftrage des Usurpators durchführen, um Hamlets Wesen zu ergründen, ferner auf die politischen Hintergründe (die Aktionen des Norwegers Fortinbras) oder die konkreten Absichten des Claudius, Hamlet unschädlich zu machen, indem er ihn nach England schickt (in der Oper erwähnt Hamlet lediglich im fünften Akt, dass er sich von seinem Stiefvater

verfolgt fühle) und vor allem Hamlets innere Gespaltenheit zwischen Gefühl und Vernunft, die ihn vom Handeln abhält – das alles wäre einer Opernhandlung, die auf einfache Konflikte angelegt sein muss, um der Musik Gelegenheit zur Ausbreitung zu geben, abträglich gewesen. Insofern ist das Libretto zu „Hamlet“ der adäquate Versuch einer opernspezifischen Transformation der Schauspielvorlage in ein komponierbares Handlungsgeflecht, dessen innere Verdichtung die Musik mit deutlicher Erinnerungsmotivik leistet.



Edouard Manet: Porträt Jean-Baptiste Faures in der Rolle des Hamlet, 1877  
Faure war auch der Sänger der Uraufführung.

## »SHAKESPEARE IST ALLES!«

Udo Salzbrenner

William Shakespeare (1564 – 1616) hat es wie kein zweiter großer Dichter über die Jahrhunderte hin bis heute vermocht, zahllose Komponisten kulturell unterschiedlichster Nationen zu Opern, Instrumentalwerken wie Ouvertüren und Sinfonischen Dichtungen, Liedern und Balletten zu inspirieren. Schauspiele wie „Ein Sommernachtstraum“, „Macbeth“, „Richard III.“, „Romeo und Julia“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Othello“, „Hamlet“, „Der Sturm“ und viele andere wurden zu programmatischen Vorlagen ernster und heiterer musikalischer Werke.

„O Shakespeare! Shakespeare!“ lässt Hector Berlioz in seinem lyrischen Monodram aus dem Jahre 1832 seinen Titelhelden Lelio ausrufen, „Du, dessen erstes Wirken kaum beachtet ward, dessen Leben fast so unbekannt und sagenhaft geblieben, wie das des Ossian, des Homer, – welch' blendende Spuren hinterließ dein Geist! Und doch – wie selten wirst du verstanden! Große Nationen verehren dich – es ist wahr – aber andere schmähen deine Werke, ohne sie zu kennen, und indem man einigen seelenlosen Schriftstellern nachbetete, die dich in den Staub zogen, um dich zu plündern, wagte man noch vor kurzem in halb Europa, dich einen Barbaren zu nennen!“

„Shakespeare ist alles!“, ruft Richard Wagner bei der Lektüre der Shakespeare-Dramen. „Seine Dramen erscheinen als ein so unmittelbares Abbild der Welt, dass die künstlerische Vermittlung in der Darstellung der Idee in ihnen gar nicht anzumerken und namentlich nicht kritisch nachzuweisen ist, weshalb sie, als Produkte eines übermenschlichen Genies angestaunt, unseren großen Dichtern, fast in derselben Weise wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Gesetze ihrer Erzeugung wurden.“

Weil Shakespeare immer die Welt und die Menschen im Auge hat – meint Wagner –, ist sein Werk sowohl die umfassendste wie die detailgenaueste Darstellung der Welt. Es ist „Welt“ und gehört eigentlich nicht der Literatur an. Wenn in diesem Sinne Shakespeares Werk als Bild der Welt gelten kann, dann ist es Stoff wie die Welt selbst.

Die Geschichte von Romeo und Julia zum Beispiel ist nicht an die literarische Formung gebunden. Sie ist ein durch Shakespeare in den Besitz der Menschheit gegebenes Bild von sich selbst. Es ist uninteressant geworden, dass das Liebespaar – etwa im Gegensatz zu Caesar und Cleopatra – nicht wirklich gelebt hat.

Wer wüsste etwas über Macbeth, Richard III., Heinrich IV., wenn nicht Shakespeare ihre politischen und menschlichen Konflikte blutvoll verbunden und sie so verstehbar und im unmittelbaren Erlebnis begreifbar gemacht hätte als in ihrer Welt agierende einzigartige Persönlichkeiten? Wer kennt den realen Menschen Karl V.? Wieviel mehr weiß man dagegen über die Shakespeare-Figur des unrealen Sagenkönigs Lear.



*Kostümfigurine des Königs der Uraufführung  
1868 an der Opéra Paris  
(Bibliothèque nationale de France)*

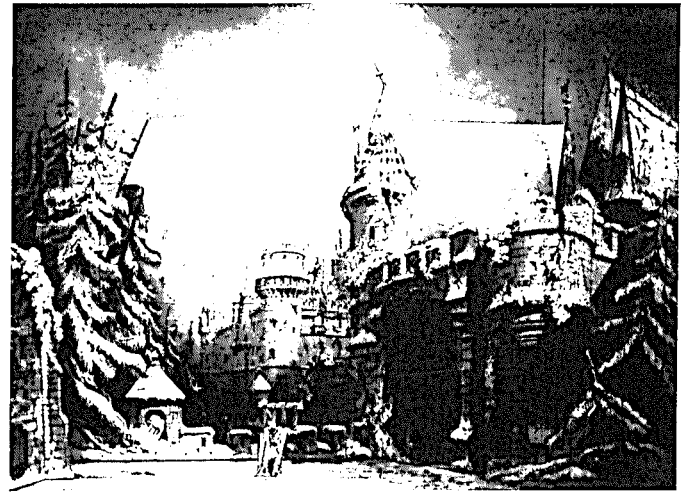
In der Welt- und Menschensicht Shakespeares sind seine Figuren unsere Zeitgenossen geworden, die mit uns zu leben vermögen – als Maßstab (positiv wie negativ) unseres eigenen Handelns. So werden sie herausgehoben aus den Grenzen ihrer Zeit, in denen sie zu wirken gezwungen waren, und sie mahnen die Veränderung sowohl dieser zeitbezogenen Beschränkungen an, an der ihr Leben zerbrach, als auch derer, an denen nach wie vor Menschlichkeit zerstört wird.

Shakespeares Drama „The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark“ wurde 1602 zum ersten Mal gespielt.

Der Stoff selbst lässt sich bis zur „Historia Danica“ des Saxo Grammaticus (1150–1220) zurückverfolgen. Bei Shakespeare

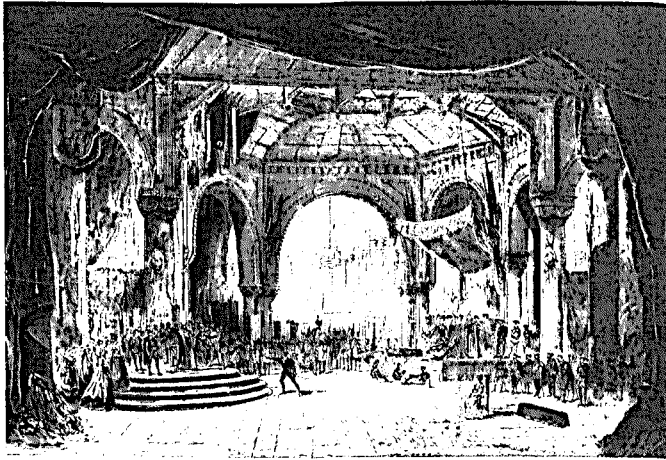
jedoch wurde aus ihm ein literarischer Kosmos, in dem „ein Zeitalter besichtigt, in all seiner Widersprüchlichkeit durchleuchtet, im Wandel dargestellt und nach seinem Woher und Wohin befragt“ wird (Anselm Schlösser). In dieser Form wurde der Stoff zum Ausgang für zahlreiche Neugestaltungen, u. a. für jene französische, die Alexandre Dumas, der Ältere und François Paul Meurice 1846 anfertigten und die als Grundlage für das Opernlibretto Carrés und Barbiers für Ambroise Thomas diente.

Freilich –, die vielfach vereinfachende und raffende Umgestaltung von Dramen der Weltliteratur zu Libretti galt vielen, vor allem Deutschen, geradezu als Sakrileg. So mokierte sich Richard Wagner 1852 in einem Brief an Franz Liszt darüber, dass Hector Berlioz, dessen kompositorisches Können er hoch schätzte, „bald Shakespeare, bald Goethe nach seiner musikalischen Laune zurechtbiege“. Und A. W. Ambros lieferte 1874 ein besonders eindrückliches sich auf Thomas' „Hamlet“ beziehendes Beispiel: „Hamlet als Oper! – als moderne französische Oper im großen Stil! Selbst Polonius, der auf des



*Szenenbild zu „Hamlet“, 1. Akt, 2. Bild, Opéra Paris  
(Bibliothèque nationale de France)*

Prinzen Wunsch nacheinander in derselben Wolke ein Kamel, eine Spitzmaus und einen Walfisch erblickt haben würde, würde, wenn Hamlet bei einer Aufführung der Oper die Bemerkung fallen ließe: 'Seht, Polonius, das sind wir', untertänigst, aber mit Entschiedenheit antworten: 'Nein mein Prinz, das sind wir nicht. Wir sind, mit Eurer Gnaden Erlaubnis, dramatische Figuren Shakespeares und haben von ihm die Unsterblichkeit mitbekommen, wie Euer Hoheit schon aus dem Umstande schließen können, dass wir nach dritthalbhundert Jahren beide noch frisch und gesund dasitzen. Die guten Leute und Musikanten aber, welche wir da oben singen hören und agieren sehen, sind recht gute Opernfiguren, französische Opernfiguren. Ich habe zwar meinen Sohn Laertes nach Paris sagen lassen, er solle die Musik ja nicht vernachlässigen (schlagen Sie hochgeneigt Akt 2, Szene 1, auf), aber dass er die Sache so weit getrieben hat um sich förmlich zum Opersänger auszubilden, ist mir doch gar nicht lieb.' Gehen die Sachen so weiter, wie sie dermal in vollem Zuge sind, so wird bald die ganze deutsche und englische tragische, klassische Literatur zu Opernlibretti verarbeitet sein. Wir haben bereits einen 'Don Carlos' von Verdi, eine 'Luisa Miller' von Verdi, eine 'Giovanna d'Arco' von Verdi, 'Masnadieri' von Mercadante, den 'Guillaume Tell' von Rossini, 'Faust' von Gounod, 'Romeo und Julie' von Gounod, 'Othello' von Rossini, 'Macbeth' von Chelard und desgleichen von Verdi – und nun auch 'Hamlet' von Ambroise Thomas. Das Schlimmste bei der Sache ist, dass die Originale Schillers, Goethes, Shakespeares durch die bezüglichen Opernpartituren beim großen Publikum so ziemlich totgemacht werden. Haben sie etwa an Wert



Szenenbild zu „Hamlet“, 2. Akt, 2. Bild, Opéra Paris  
 Zeichnung von M. Lalanne (Bibliothèque nationale de France)

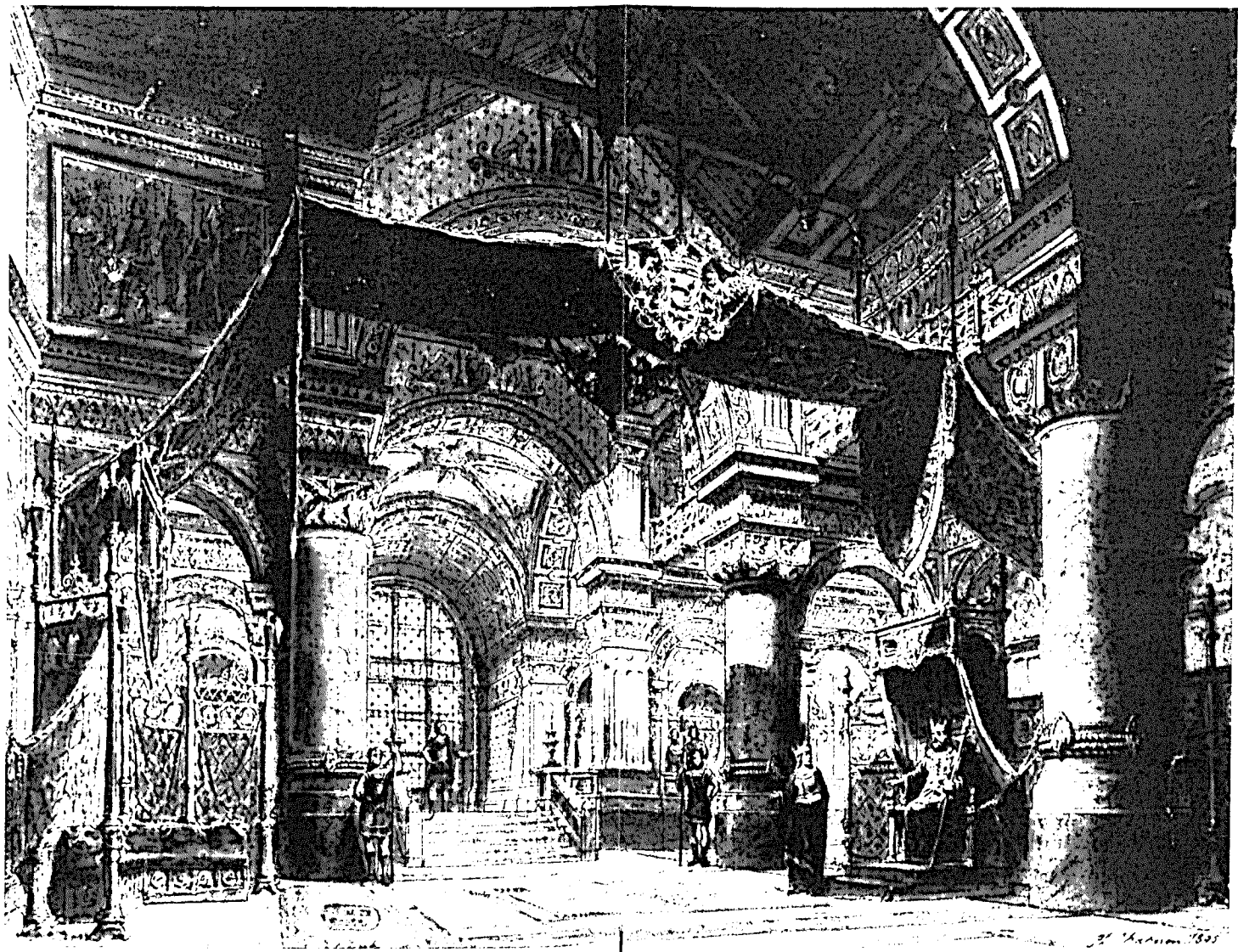
oder an wirklicher Wirksamkeit so sehr das Übergewicht? O nein – aber eine Tragödie ist ein gar ernster Genuss; sie fordert vom Zuschauer Anteil, Vertiefung, ja sogar etwas wie eigene geistige Arbeit – in Operngestalt ist aber aus der geistigen Arbeit kurz und gut reiner Sinnengenuss geworden, des Zuschauers Ohr wird durch Melodien gekitzelt, durch Tonmassen erschüttert, sein Auge durch Ballette, durch Aufzüge und durch Dekorationenprunk geblende. – und statt es mit Aufmerksamkeit verfolgen zu müssen, ob tüchtige schauspielerische Talente den dramatischen Charakter eines Othello, eines Hamlet einer Desdemona, einer Ophelia richtig auffassen und dieser Auffassung entsprechend durchführen, mag man nur auf den beliebten Sänger, die beliebte Sängerin horchen und eine gelungene Roulade, ein glänzender Triller, begleitet von einigen herkömmlichen Operngesten, leistet reichen Ersatz für die trefflichste Deklamation, für das wahrste Spiel. Man findet in italienischer Literaturgeschichte meist die ganz richtige Bemerkung, dass die Tragödie in Italien nie habe recht gedeihen wollen, wegen des Übergewichts, welches seit 1600 die Oper ausübte. Nicht umsonst war schon der alte Gottsched im Interesse des Dramas entschiedener Opernfeind. Und – wir sehen es ja – selbst wo der Dichterrain tragischer Poesie voll und hoch und grün erwachsen, setzen sich die Millionen Noten der Opernpartituren wie Borkenkäfer hinein – und wehe dann dem Waldbestand!“ (Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Neue Folge, Leipzig 1874)

Vielleicht ist es in unserer heutigen Zeit eher wieder möglich, sich unvoreingenommen Thomas' „Hamlet“ zu nähern, die sich auch in ihm offenbarende Bildervielfalt und die Suche nach Effekten, die in der heutigen Medienwelt gang und gäbe sind, sich jedoch in der französischen *Grand opéra* des 19. Jahrhunderts entwickelten, verstehen zu lernen. Vielleicht ist gerade die populäre literarische Grundlage der Oper heute ihre große Chance? Immerhin begründete diese übrigens auch von Georges Bizet als Meisterwerk geschätzte Oper (er schrieb 1868 für den Verlag Heugel allein drei Bearbeitungen „Hamlets“) neben „Mignon“ (1866) den Ruhm und die hohe Stellung des Tondichters im französischen Musikleben, die sogar 1871 in der Nachfolge D. F. E. Aubers zu seiner ehrenvollen Ernennung zum Direktor des Pariser Conservatoire führten.

Formale Eleganz, subtile Instrumentation – man denke nur an den geradezu exotischen Klang des Saxophons – sowie die raffinierte Verwendung von Erinnerungsmotiven prägen das Werk ebenso wie zahlreiche dramaturgisch schlüssige, packende Szenen, deren bekannteste, die eindringliche Wahnsinnszene „Pâle et blonde“ von Hamlets Verlobter Ophélie – eine der Glanznummern der Callas – wenigstens im Konzertsaal die Zeiten überdauert hat. So gesehen scheint uns Thomas' *drame lyrique*, das übrigens schon 1869 in Leipzig seine deutsche Erstaufführung erlebte, durchaus der Wiederentdeckung als repertoirefähige Shakespeare-Adaption wert.



Szenenbild zu „Hamlet“, 3. Akt (Das Zimmer der Königin), Opéra Paris  
 (Bibliothèque nationale de France)



Szenenbild zu „Hamlet“ von Chaperon, Opéra Paris  
(Bibliothèque nationale de France)

## SHAKESPEARE UND THOMAS

Wolfgang Quetes

Die französische Literatur-Oper hat es in Deutschland von jeher schwer. Selbst Werke, die auf dem Schaffen deutscher Klassiker basieren, gehören weitgehend zu den selten gesehenen Opernabenden. Dies betrifft sogar die auf Goethe-Texten aufbauenden Kompositionen von „Werther“ (Massenet) oder „Faust“ (Gounod) und insbesondere Thomas' andere Literatur-Oper „Mignon“, die Veroperung von „Wilhelm Meister“. All diese Werke sind in deutschen Spielplänen wenig vertreten. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass Kompositionen aus dem Œuvre anderssprachiger europäischer Klassiker oftmals lediglich als Raritäten und zur Abrundung von Spielplänen angesetzt werden. Und dennoch haben etwa Massenets „Don Quichotte“ oder Thomas' „Hamlet“ im Wertesystem der Spielpläne anderer europäischer Länder einen hohen Stellenwert. Und das – wie jeder musikinteressierte Theaterbesucher anlässlich jener seltenen Aufführungen immer wieder verblüfft feststellen darf – mit vollem Recht.

Was also ist faul am Verhältnis der französischen Oper zur deutschen Musiktheater-Dramaturgie und deren Spielplanpolitik? Ist es Wagners Verdikt gegenüber den zu seiner Zeit in Paris – und damit in der repräsentativen Welt des Theaters – viel mehr gespielten Komponisten? Oder können wir uns unsere klassischen Helden – und wie die Rezeptionsgeschichte zeigt ist auch der aus englischer Feder entsprungene Däne Hamlet eine in unserem Bewusstsein deutsche Theaterfigur geworden – schlicht und einfach nicht als Arien singende Figuren vorstellen. Sind Texte wie „Habe nun, ach, Philosophie...“ oder „Sein oder Nichtsein...“ uns in gesungener Form nicht zumutbar? Möglicherweise ist es auch die scheinbare Brillanz einer als pompös verdächtigten Theaterform die uns den Zugang zu schlichten Charakteren wie Gretchen oder Mignon erschwert. Oder entfremdet uns ein voller Orchesterklang die Durchgeistigung von Faust oder Hamlet?

Bei intensiver Beschäftigung entlarven sich für den mit der Inszenierung einer Oper wie „Hamlet“ betrauten Regisseur so manche der vorangegangenen Überlegungen als Missverständnis oder Vorurteil. Wie ja insgesamt unsere Opern-Repertoires nicht nur der französischen Oper des 19. Jahrhunderts gegenüber manches Vorurteil seit Jahrzehnten mitschleppen (man denke nur an die Missachtung gegenüber dem mit Ausnahme des „Freischütz“ übrigen Opernschaffen von C. M. von Weber oder dem Gesamtwerk Heinrich Marschners).

Gewiss, weder Massenets „Werther“ noch Thomas' „Hamlet“ halten sich streng an das literarische Vorbild, und zweifellos hat der Zeitgeschmack einer überbordenden Pariser Theaterszene die Dramaturgie dieser Werke nachhaltig beeinflusst.

Aber hier besteht auch die große Chance eines zeitgemäßen Ansatzes zur Interpretation des Werkes innerhalb des musikalischen Genres. Selbst wenn es unerlässlich scheint dem Medium Musiktheater seine eigenspezifische Aus-



Michel Florentin Carré, einer der Librettisten  
(Bibliothèque nationale de France)

drucksform zu belassen, die da heißt Verknappung – aus verständlichen Gründen einer limitierten Aufführungsdauer, Polarisierung – zur Konzentration auf einzelne musikalische Themen – und Reduzierung auf eine überschaubare Anzahl handelnder Personen, so bleibt das literarische Original für den Interpreten ein breites Reservoir zur szenischen Erzählung der Handlung und zur psychologischen Durchdringung der Figuren.

So verzichtet die „Hamlet“-Oper aus guten Gründen auf Figuren wie Rosenkranz und Gildenstein, Cornelius und Voltimand, Osrick und andere. Ohne die Bedeutung der politischen Situation im Stück zu eliminieren, verkürzen die Autoren die Handlung um den Aspekt der außenpolitischen Bedrohung des Landes Dänemark auf die Information, dass Laertes als geheimer Sendbote im Kampf für sein Vaterland nach Norwegen geschickt wird. Die Rahmenhandlung um den norwegischen König Fortinbras fällt aber weg. Dass Polonius – im Unterschied zu Shakespeare – zur Randfigur geworden ist, gilt nur für die Zählung der von ihm gesungenen Takte, für die Inszenierung gilt umso mehr, dass sein Einfluss auf den Usurpator Claudius

direkter und gefährlicher geworden ist. Allenfalls mag man bedauern, dass Horatio nicht mehr den Stellenwert eines intimen Vertrauten von Hamlet besitzt. Intensivierung erfährt die Geschichte von Hamlet und Ophelia indes durch die Möglichkeit, durch Musik innere psychologische Vorgänge zu erhel- len und emotionale Bezüge und Affekte über das Gesagte hinaus auszu- drücken.

Thomas rückt also die Gefühlsebene in den Vordergrund und damit auch die Darstellung von Liebe, Hass und Verzweiflung in dem Beziehungsgeflecht der Figuren, wie etwa zwischen Hamlet und seiner Braut, die er – unter der Last seines Auftrags zur Rache – glaubt, nicht mehr lieben zu dürfen, und deren Verstand und Leben an der selbst auferlegten Gefühlskälte des Geliebten zerbricht. Auf gleicher Ebene erleben wir Hamlets Hassliebe zu seiner Mutter, die den Mord am bewunderten Vater mitzuverantworten hat, die durch Mitwisserschaft gefährdete Beziehung des Königspaares untereinander und den immer wieder in Frage gestellten Willen zu Rache, der Hamlet am Ende doch noch die vom Geist seines Vaters auferlegte Hinrichtung an dem Manne vollziehen lässt, der ihm neben seinem geliebten Vater auch noch den Thron geraubt hat. Hier bietet der musikalische Ausdruck, Emotionen auf mehreren Ebenen gleichzeitig hörbar zu machen, nämlich auf der Ebene des Bewussten und des Unbewussten und durch den Kontrast von Text und Musik.

Über den Text Shakespeares weit hinaus gehen zwei große Szenen der Oper, die bei Shakespeare lediglich erzählt werden: Polonius' Verlesung eines Liebesbriefes von Hamlet an Ophelia wird zur Liebesszene und die eher hol- prigen Verse zum poetischen Duett. Die Erzählung der Königin über Ophelias Tod wird zur großen Wahnsinns- und Todesszene zwischen dem jungen Mädchen und dem einfachen aber mitfühlenden Landvolk. Nebenbei bemerkt ist diese Arie der Ophelia – ob ihrer Virtuosität – die bekannteste Musiknummer des Stückes. Dass die dem Zeitgeschmack Rechnung tragende große Ballettszene für eine heutige Aufführung verzichtbar ist, leuchtet ein.

Aus dem Reichtum der Shakespearischen Welt schöpfen zu können und die Gefühlswelt der Figuren aus dem Geist der Musik zu gestalten war und blieb der wichtigste Inszenierungsansatz. Das Ambiente des Originals wieder zu ent- decken, schuf die Möglichkeit, den verzichtbaren Teil der Musik – nämlich die Elemente der Ausstattungs- und Repräsentations-Oper zu reduzieren. Dem dauernden Kriegszustand und der Machtdemonstration eines waffenstarren- den Königshofes sollten die musikalische Psychologie von Verzweiflung und Schuld entgegengesetzt werden. Zwischen ehernen, kalten Mauern muss die Zartheit der Musik verborgen aufblühen und ungehört verhallen und die töd- liche Konsequenz der Mechanik von Machtgier und Rache die klein erschei- nenden Figuren quasi zermalmen.

Aus diesem Grund ist auch die Entscheidung, den Schluss der von Thomas nachkomponierten Londoner Fassung (Covent Garden, 1869) wieder ins Stück zu nehmen und die Handlung mit Hamlets Tod (in der Pariser Fassung wird er zum König gekrönt) wie bei Shakespeare enden zu lassen, die notwen- dige Konsequenz aus diesem Konzept.

## OPHELIA

*Heinrich Heine*

Das ist die arme Ophelia, die Hamlet der Däne geliebt hat. Es war ein blon- des schönes Mädchen, und besonders in ihrer Sprache lag ein Zauber, der mir schon damals das Herz rührte, als ich nach Wittenberg reisen wollte und zu ihrem Vater ging, um ihm Lebewohl zu sagen. Der alte Herr war so gütig mir alle jene guten Lehren, wovon er selber so wenig Gebrauch machte, auf den Weg mitzugeben, und zuletzt rief er Ophelien, dass sie uns Wein bringe zum Abschiedstrunk. Als das liebe Kind sitsam und anmutig, mit dem Kredenz- teller zu mir herantrat und das strahlend große Auge gegen mich aufhob, griff ich in der Zerstreuung zu einem leeren, statt zu einem gefüllten Becher. Sie lächelte über meinen Missgriff. Ihr Lächeln war schon damals so wunderschön glänzend, es zog sich über ihre Lippen schon jener berauschte Schmelz, der wahrscheinlich von den Kuss-Elfen herrührte, die in den Mundwinkeln lauschten.

Als ich von Wittenberg heimkehrte und das Lächeln Ophelias mir wieder entgegenleuchtete, vergaß ich darüber alle Spitzfindigkeiten der Scholastik, und mein Nachgrübeln betraf nur die holden Fragen: Was bedeutet jenes Lächeln? Was bedeutet jene Stimme, jener geheimnisvoll schmachtende Flötenton? Woher empfangen jene Augen ihre seligen Strahlen? Ist es ein Abglanz des Himmels oder erglänzt der Himmel nur von dem Widerschein die- ser Augen? Steht jenes Lächeln im Zusammenhang mit der stummen Musik des Sphärentanzes, oder ist es nur die irdische Signatur der übersinnlichsten Harmonien? Eines Tages, als wir im Schlossgarten zu Helsingör uns ergingen, zärtlich scherzend und kosend, die Herzen in voller Sehnsuchtsblüte ... es bleibt mir unvergesslich, wie bettelhaft der Gesang der Nachtigallen abstach gegen die himmelhauchende Stimme Ophelias, und wie armselig blöde die Blumen aussahen mit ihren bunten Gesichtern ohne Lächeln, wenn ich sie zufällig verglich mit dem holdseligen Munde Ophelias! Die schlanke Gestalt, wie wandelnde Lieblichkeit schwebte sie neben mir einher.

Ach! Das ist der Fluch schwacher Menschen, dass sie jedesmal, wenn ihnen eine große Unbill widerfährt, zunächst an dem Besten und Liebsten, was sie besitzen, ihren Unmut auslassen. Und der arme Hamlet zerstörte zunächst seine Vernunft, das herrliche Kleinod, stürzte sich durch verstellte Geistes- verwirrung in den entsetzlichen Abgrund der wirklichen Tollheit, und quälte sein armes Mädchen, mit höhnischen Stachelreden ... Das arme Ding! Das fehlte noch, dass der Geliebte ihren Vater für eine Ratte hielt und ihn totstach ...

Da musste sie ebenfalls von Sinnen kommen! Aber ihr Wahnsinn ist nicht so schwarz und brütend düster wie der Hamletische, sondern er gaukelt, gleichsam besänftigend, mit süßen Liedern, um ihr krankes Haupt ... Ihre sanfte Stimme schmilzt ganz in Gesang, und Blumen und wieder Blumen winden sich durch all ihr Denken. Sie singt und flechtet Kränze und schmückt damit ihre Stirn und lächelt mit ihrem strahlenden Lächeln, armes Kind! ...

Es neigt ein Weidenbaum sich überm Bach,  
 Und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub,  
 Mit welchem sie phantastisch Kränze wand  
 Von Hahnfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckucksblumen.  
 Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde  
 An den gesenkten Ästen aufzuhängen,  
 Zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen  
 Die rankenden Trophäen und sie selbst  
 Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider  
 Verbreiteten sich weit, und trugen sie  
 Sirenengleich ein Weilchen noch empor,  
 Indes sie Stellen alter Weisen sang,  
 Als ob sie nicht die eigne Not begriffe,  
 Wie ein Geschöpf, geboren und begabt  
 Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht  
 Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,  
 Das arme Kind von ihren Melodien  
 Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

Doch was erzähl' ich euch diese kummervolle Geschichte. Ihr kennt sie alle von frühester Jugend, und ihr habt oft genug geweint über die alte Tragödie von Hamlet dem Dänen, welcher die arme Ophelia liebte, weit mehr liebte als tausend Brüder mit ihrer Gesamtliebe sie zu lieben vermochten, und welcher verrückt wurde, weil ihm der Geist seines Vaters erschien, und weil die Welt aus ihren Angeln gerissen war und er sich zu schwach fühlte, um sie wieder einzufügen, und weil er im deutschen Wittenberg vor lauter Denken das Handeln verlernt hatte, und weil ihm die Wahl stand, entweder wahnsinnig zu werden oder eine rasche Tat zu begehn, und weil er als Mensch überhaupt große Anlagen zur Tollheit in sich trug.

Wir kennen diesen Hamlet wie wir unser eignes Gesicht kennen, das wir so oft im Spiegel erblicken, und das uns dennoch weniger bekannt ist, als man glauben sollte; denn begegnete uns jemand auf der Straße, der ganz so aussähe wie wir selber, so würden wir das befremdlich wohlbekannte Antlitz nur instinktmäßig und mit geheimem Schreck anglotzen, ohne jedoch zu merken, dass es unsre eignen Gesichtszüge sind, die wir eben erblickten.



*John Everett Millais: Ophelia, 1851*

## AMBROISE THOMAS – LEBENS DATEN

- 1811 Charles-Louis-Ambroise Thomas am 5. August in Metz als Sohn eines Musikers geboren.
- 1828 Ambroise Thomas beginnt sein Studium am Pariser Conservatoire.
- 1829 Thomas gewinnt den ersten Klavierpreis des Konservatoriums.
- 1832 Für seine dramatische Kantate „Hermann und Ketty“ bekommt Thomas den „Premier Grand Prix de Rome“ verliehen, worauf er für drei Jahre seine Studien in Rom fortsetzt.
- 1837 Uraufführung seiner ersten komischen Oper „La double Echelle“ am 23. August an der Opéra comique.
- 1845 Thomas wird zum „Ritter der Ehrenlegion“ ernannt.
- 1849 Uraufführung seiner komischen Oper „Le Caid“ an der Opéra comique. Mit diesem Werk, einer „funkelnden Parodie“ der von ihm nicht geschätzten „Italiana in Algeri“ Rossinis, begründet Thomas schlagartig seinen Ruf als einer der ersten französischen „musikalischen Satiriker“.
- 1852 Thomas wird als Nachfolger Gasparo Spontinis in die Académie des Beaux Arts gewählt.
- 1856 Ernennung zum Professor für Komposition am Pariser Conservatoire. In den Jahren bis 1860 gelangen fünf weitere Opern Ambroise Thomas' an der Pariser Opéra comique zur Uraufführung.
- 1866 Uraufführung der Oper „Mignon“ am 17. November an der Opéra comique, Thomas' größter und entscheidendster Erfolg. Innerhalb eines Jahres wird „Mignon“ in Paris 150 Mal gespielt; in kurzer Zeit erobert sich diese Oper die Weltbühnen.
- 1868 Die Uraufführung des „Hamlet“, die am 9. März in der Pariser Oper stattfindet, bringt Thomas seinen zweiten Triumph.
- 1871 Die Triumphe der „Mignon“ und des „Hamlet“ haben zur Folge, dass Ambroise Thomas statt Charles Gounod als Nachfolger Aubers zum Direktor des Pariser Conservatoires ernannt wird.



*Ambroise Thomas, 1811 – 1896*

- 1889 Thomas beendet seine Karriere als Bühnenkomponist mit dem Shakespeareschen phantastischen Ballett „La Tempête“.
- 1894 Am 13. Mai erlebt Ambroise Thomas seinen vielleicht größten Triumph: Anlässlich der Feier der 1000. Aufführung der „Mignon“ erhält er vom Präsidenten der Republik, Sadi Carnot, die hohe Auszeichnung des Großkreuzes der Ehrenlegion verliehen.
- 1896 Ambroise Thomas stirbt am 12. Februar in Paris.

## ERINNERUNGEN AN AMBROISE THOMAS (1896)

*Eduard Hanslick*

Mit Ambroise Thomas war ich persönlich befreundet und habe während der beiden Pariser Weltausstellungen 1867 und 1878 durch viele Wochen tagtäglich mit ihm verkehrt. Er präsierte der musikalischen Jury, wo er, der Meister glänzender und poetischer Instrumentierung, gründlichste Fachkenntnis bewährte. Nach den Sitzungen vereinigte uns Jurymitglieder jedesmal ein zwangloses Frühstück in einem Restaurant, manchmal auch ein musikalischer Abend bei August Wolf, dem Chef der berühmten Pianofabrik Pleyel und Wolf, der eine Nichte von Ambroise Thomas zur Frau hatte. So ward mir reichliche Gelegenheit, die ungewöhnliche musikalische Bildung wie den vortrefflichen Charakter von Ambroise Thomas kennen zu lernen. Für unsere klassische deutsche Musik hegte er die größte Bewunderung und kannte sie gründlich. Rührend war seine Bescheidenheit, bewunderungswürdig sein Fleiß. Deutschen Vorurteilen gegenüber kann man es nicht oft genug wiederholen: Es gibt nichts Fleißigeres als einen fleißigen Franzosen. Als Mitglied des Instituts (schon seit 1851, nach Spontini), als Direktor des Konservatoriums, als Jury-Präsident war er fortwährend überhäuft mit Arbeiten und Geschäften administrativer, pädagogischer und künstlerischer Natur. Alles das erledigte Thomas mit der peinlichsten Pflichttreue.

Von dem Ertragnis seiner „Mignon“ konnte sich Thomas vor 20 Jahren ein hübsches Grundstück kaufen, eigentlich eine kleine Insel (Zilliec bei St. Gillay in der Bretagne), wo er, fern von aller Zivilisation, im ungestörten Verkehr mit einer großartig schroffen Natur alljährlich die Ferienzeit verlebte. Als er mit der kindlichen Freude eines nagelneuen Grundbesitzers von dieser Insel erzählte, ahnte keiner von uns, dass der 68-jährige Maître Ambroise auf jenem Eiland nicht allein zu hausen beabsichtige. Im Oktober 1879 zeigte er mir seine Vermählung mit Mlle. Elvire Rémaury an. Ihre Schwester ist Madame Caroline de Serres, den Wienern als geistreiche, lebenswürdige Dame und vortreffliche Pianistin bekannt. In den Jahren ihres Wiener Aufenthaltes, den sie jetzt wieder mit Paris vertauscht hat, hielt Madame de Serres meine Verbindung mit Ambroise Thomas aufrecht; in dessen Auftrag sie mir seine zwei letzten Werke, beide mit sehr herzlichen Dedikationen, überbrachte.

Im vorigen Sommer ward mir noch die unverhoffte Freude, Ambroise Thomas nach 17 Jahren wiederzusehen. Es war in dem weiten, luftigen Foyer des „Quellenhofs“ in Ragaz, wo wir, müßig schlendernd, einander plötzlich gegenüberstanden. Eine starke Konstitution gehörte doch dazu, um in seinem Alter noch eine Reise in die Schweiz zu unternehmen. Auch fand ich Thomas wirklich nicht sehr verändert. Ich hatte ihn doch immer nur graubärtig, auffallend hager, vorgeneigt und mit ernst träumerischer Miene gekannt – mehr einem asketischen Mönch ähnlich als einem Komponisten komischer Opern. Trug er doch schon vor dreißig Jahren im Konservatorium den Spitznamen Sombracceuil (etwa „Düsterling“). Aber der Zug von milder Herzlichkeit und

Treue war ihm jetzt noch stärker, noch wohlthuender aufgeprägt. Er bat mich und meine Frau, mit ihm zu soupieren, aber nicht im großen Speisesaal, wo man von allen Seiten behorcht werde, sondern oben, in seinem etwas engen Zimmer. Da machte uns Madame Thomas mit echt französischer Anmut die Honneurs, und Maître Ambroise ließ sich von Wien erzählen, das er als junger Mann besucht und liebgewonnen hatte. Er lauschte sichtlich erfreut, als ich ihm wahrheitsgetreu von der ungeschwächten Anziehungskraft seiner Opern berichtete, von der poetischen Mignon unserer Renard und dem ergreifenden Hamlet Reichmanns.

Empfänglichkeit und Teilnahme waren frisch in ihm geblieben, nicht also sein Gedächtnis. Er wusste nichts mehr von der Generalprobe seiner neu einstudierten Oper „Psyche“, die wir (1878) in seiner Gesellschaft gehört hatten, und erinnerte sich an die schönste, beliebteste Nummer des Amor erst, als meine Frau ihm bei Tisch die erste Strophe aus dem Gedächtnis vorsang. Es war spät geworden, und dennoch wollte Thomas uns, deren Abreise knapp bevorstand, nicht fortlassen. Er ahnte, es war ein Abschied für immer. Wie teuer ist mir jetzt die Erinnerung an diesen letzten Abend im „Quellenhof“ von Ragaz!

Ambroise Thomas war eine edle, wahrhafte Künstlernatur, ein reiches vornehmes Talent, ein redlicher Charakter. Auch in hohem Alter scheidet man nicht gern von dieser Erde; Ambroise Thomas konnte es wenigstens mit dem tröstlichen Bewusstsein, die Achtung der Künstlerwelt, die Liebe und Bewunderung seiner Nation errungen und zuletzt die höchsten Ehren genossen zu haben, welche Frankreich je einem Tondichter dargebracht hat.

„Ambroise Thomas, eine lange hagere, etwas vorgebeugte Gestalt, zeigte immer ein ernstes Gesicht. Grauer Vollbart und graues, langes Haupthaar, auf dem ein hoher schwarzer Gibbus wie der schiefe Turm von Pisa saß. Zu seinem sanften, etwas melancholisch angehauchten Wesen passte der bedächtigt schleifende Gang. Er war mir ungemein sympathisch, mochte auch mich gut leiden. Von seinen Werken, seinen Erfolgen sprach er niemals, äußerte auch nie ein boshafes oder geringschätziges Wort über einen seiner Kollegen.“

*Eduard Hanslick*

## BÜHNENWERKE VON AMBROISE THOMAS

### OPERN:

#### LA DOUBLE ÉCHELLE

(Libretto von F. A. E. de Planard), Opéra, 1 Akt  
(Uraufführung: 23. August 1837, Paris, Opéra-comique)

#### LE PERRUQUIER DE LA RÉGENCE

(de Planard und P. Dupont), Opéra, 3 Akte (UA: 30. März 1838, ebenda)

#### LE PANIER FLEURI

(A. de Leuven und L. L. Brunswick), Opéra, 1 Akt (UA: 6. Mai 1839, ebenda)

#### CARLINE

(de Leuven und Brunswick), Opéra, 3 Akte (UA: 24. Februar 1840, ebenda)

#### LE COMTE DE CARMAGNOLA

(E. Scribe), Opéra, 2 Akte (UA: 19. April 1841, Paris, Opéra)

#### LE GUERILLERO

(T. Anne), Opéra, 2 Akte (UA: 22. Juni 1842, ebenda)

#### ANGÉLIQUE ET MÉDOR

(T. M. F. Sauvage), Opéra, 1 Akt (UA: 10. Mai 1843, Paris, Opéra-comique)

#### MINA ODER LE MÉNAGE À TROIS

(F. A. E. de Planard), Opéra, 3 Akte (UA: 10. Oktober 1843, ebenda)

#### LE CAÏD

(T. M. F. Sauvage), Opéra, 2 Akte (UA: 3. Januar 1849, ebenda)

#### LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

(J. B. Rosier und A. de Leuven), Opéra, 3 Akte (UA: 20. April 1850, ebenda)

#### RAYMOND ODER LE SECRET DE LA REINE

(Rosier und de Leuven), Opéra, 3 Akte (UA: 5. Juni 1851, ebenda)

#### LA TONELLI

(T. M. F. Sauvage), Opéra, 2 Akte (UA: 30. März 1853, ebenda)

#### LA COUR DE CÉLIMÈNE

(J. B. Rosier), Opéra, 2 Akte (UA: 11. April 1855, ebenda)

#### PSYCHÉ

(J. Barbier und M. Carré), Opéra, 3 Akte (UA: 26. Januar 1857, ebenda)

#### LE CARNAVAL DE VENISE

(T. M. F. Sauvage), Opéra, 3 Akte (UA: 9. Dezember 1857, ebenda)

#### LE ROMAN D'ELVIRE

(A. Dumas d. Ä. und A. de Leuven), Opéra, 3 Akte  
(UA: 4. Februar 1860, ebenda)

#### MIGNON

(J. Barbier und M. Carré), Opéra, 3 Akte  
(UA: 17. November 1866, Paris, Opéra-comique)

#### HAMLET

(J. Barbier und M. Carré), Opéra, 5 Akte (UA: 9. März 1868, Paris, Opéra)

#### GILLE ET GILLOTIN

(T. M. F. Sauvage), Opéra, 1 Akt (UA: 22. April 1868, ebenda)

#### FRANÇOISE DE RIMINI

(J. Barbier und M. Carré) Opéra; Prolog, 4 Akte und Epilog  
(UA: 14. April 1874, ebenda)

### BALLETTE:

#### LA GIPSY

(zusammen mit F. Benoit und M. A. Marliani), 3 Akte  
(UA: 28. Januar 1839, Paris, Opéra)

#### BETTY

2 Akte (UA: 10. Juli 1846, ebenda)

#### LA TEMPÊTE

Ballet fantastique, 16 Bilder (UA: 26. Juni 1889, ebenda)

## QUELLEN

### TEXTE:

Die Handlung: Udo Salzbrenner für dieses Programmheft. — Dietmar Holland: Shakespeares „Hamlet“ als Oper, in: Bühnenblätter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, Spielzeit 1997/98, Nr. 17, Programm zu Ambroise Thomas, „Hamlet“ (Red.: Udo Salzbrenner). — Udo Salzbrenner: „Shakespeare ist alles!“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Wolfgang Quetes: Shakespeare und Thomas, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Heinrich Heine: Ophelia, Auszug aus: Shakespeares Mädchen und Frauen, in: Heines Werke in fünfzehn Teilen, hrsg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Hermann Friedemann, Helene Herrmann, Erwin Kalischer, Raimund Pissin und Veit Valentin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart o. J. — Ambroise Thomas – Lebensdaten, in: Ambroise Thomas, „Hamlet“, Programmheft des Theaters Augsburg, Spielzeit 1999/2000 (Red.: Thomas Weitzel) — Eduard Hanslick: Erinnerungen an Ambroise Thomas (1896), in: Eduard Hanslick, Am Ende des Jahrhunderts (1895 – 1899). (Der „Modernen Oper“ VIII. Teil). Musikalische Kritiken und Schilderungen, 2. Auflage, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, Berlin 1899. — Bühnenwerke von Ambroise Thomas, in: Bühnenblätter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, Spielzeit 1997/98, Nr. 17, Programm zu Ambroise Thomas, „Hamlet“ (Red.: Udo Salzbrenner). — Saxo Grammaticus: Dänische Geschichte, zitiert nach: Ludwig Berger, William Shakespeare, Hamlet 1603. Übertragung, Deutung und Dokumentation, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main/Berlin 1967.

### ABBILDUNGEN:

Bibliothèque-musée de L'Opéra de Paris (Bibliothèque nationale de France). — Anselm Gerhard: Die Verstärkerung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Verlag J. B. Metzler Stuttgart/Weimar 1992. — Ambroise Thomas, „Hamlet“, Opéra en cinq actes et sept tableaux. Programmheft des Grand Théâtre de Genève, Spielzeit 1996/97 (Sept. 1996), (Red.: Eric Pousaz). — Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Heinz Becker (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42), Gustav Bosse Verlag Regensburg 1976. — Timothy Hilton: The Pre-Raphaelites, Thames and Hudson Ltd., London 1970. — Melissa McQuillan: Porträtmalerei der französischen Impressionisten, Rosenheimer Verlagshaus 1986.

## THEATER DER LANDESHAUPTSTADT MAGDEBURG

Universitätsplatz 9, Theaterkasse 03 91 / 5 40 64 44 oder 5 40 65 55

Generalintendant Max K. Hoffmann

Heft 4 der Spielzeit 2002/2003. Schutzgebühr 1,50 €

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Titelgestaltung: Pegasus Werbeagentur GmbH

Druck: Grafisches Centrum Cuno, Calbe

Anzeigen: Hoffmann und Partner Werbeagentur GmbH

Jean-Burger-Straße 2, 39112 Magdeburg

Tel.: 03 91 / 5 41 08 98 • Fax. 03 91 / 5 41 00 30

## Die Partner des Theaters der Landeshauptstadt



Spielbanken Sachsen-Anhalt

Alles was Lack ist.

www.mueller-lack.de

**MÜLLER**  
Lackierungen

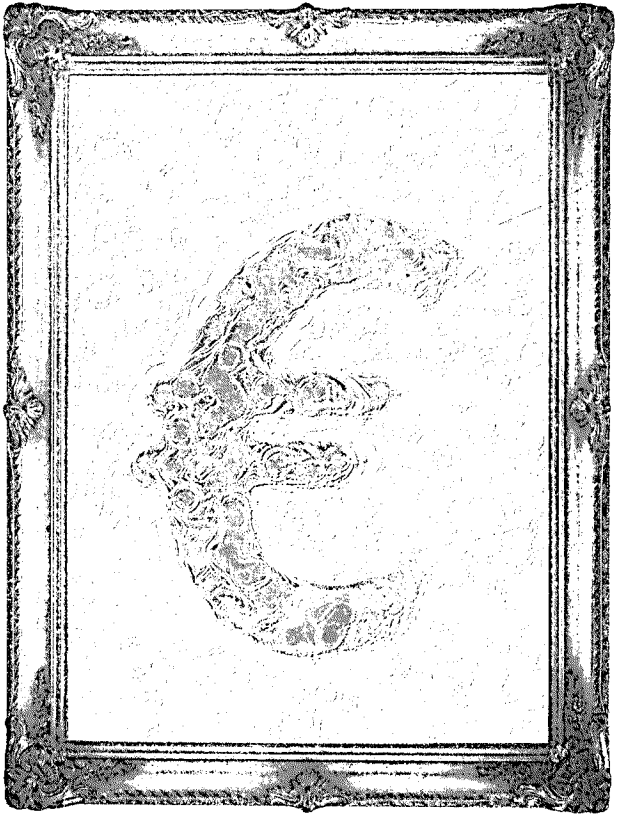


**Berliner Kindl**

Das Meisterwerk.



Mercedes-Benz in Magdeburg



[www.sparkasse-magdeburg.de](http://www.sparkasse-magdeburg.de)

**KUNST ZU FÖRDERN  
IST AUCH EINE KUNST:**



**Stadtsparkasse Magdeburg**  
Mitten im Leben seit 1823.