



Karlsruhe

Badisches Staatstheater

1896 THO

01484

Badisches Staatstheater Karlsruhe



Ambroise Thomas
HAMLET

Hamlet

Neben „Mignon“ (1866) begründete vor allem Ambroise Thomas' Oper „Hamlet“ – uraufgeführt im Jahre 1868 an der Pariser Opéra – den Ruhm und die hohe Stellung des Tondichters im französischen Musikleben, die sogar 1871 in der Nachfolge Aubers zu seiner ehrenvollen Ernennung zum Direktor des Conservatoire führten.

Ogleich heute fast vergessen, ist Thomas' *drame lyrique* um den sagenhaften Prinzen von Dänemark, der seine Mutter und seinen Stiefvater für die Ermordung seines Vaters zur Rechenschaft zieht, durchaus der Entdeckung als repertoirefähige Shakespeare-Oper wert. Formale Eleganz, subtile Instrumentation sowie die raffinierte Verwendung von Erinnerungsmotiven prägen Thomas' Meisterwerk ebenso, wie zahlreiche dramaturgisch schlüssige, packende Szenen, deren bekannteste, Ophelias eindringliche Wahnsinnszene „Pâle et blonde“ wenigstens im Konzertsaal die Zeiten überdauert hat.

„Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:
Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks erdulden, oder,
Sich waffnend gegen eine See von Plagen,
Durch Widerstand sie enden. Sterben — schlafen —
Nichts weiter! — und zu wissen, daß ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet,
Die unsers Fleisches Erbteil —'s ist ein Ziel
Aufs innigste zu wünschen. Sterben — schlafen —
Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns stillzustehn. Das ist die Rücksicht,
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen.
Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
Den Übermut der Ämter und die Schmach,
Die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
Mit einer Nadel bloß? Wer trüge Lasten
Und stöhnt' und schwitzte unter Lebensmüh'?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land, von des Bezirk
Kein Wandrer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Übel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekanntem fliehn.
So macht Gewissen Feige aus uns allen;
Der angeborenen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt;
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.“

William Shakespeare, „Hamlet“

3. Aufzug, 1. Szene

„HAMLET“

Handlung der Oper

Zeit: Frankreich im 19. Jahrhundert

Akt I

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, bleibt Hamlet wieder alleine zurück. Plötzlich erscheint ihm der Geist seines Vaters. 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.

Akt II

Wieder klagt Ophelia über das kühle Verhalten Hamlets, mit dem er ihr begegnet. Sein plötzlicher Sinneswandel erscheint ihr unbegreiflich. Sie eröffnet Gertrude ihre Absicht, in ein Kloster zu gehen. 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' heftig zurück. 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 stürzt sich der König auf Hamlet. Hamlet bricht zusammen, Claudius verläßt fluchtartig den Saal.

Akt III

Hamlet macht sich Vorwürfe, daß er Claudius nicht sofort getötet hat. Er belauscht den König, der von Reue gequält Erleichterung in einem Gebet sucht. Hamlet kann ihn in dieser Situation nicht töten. Nachdem Claudius verstört den Saal verlassen hat, tritt die Königin mit Ophelia ein. Sie bittet Hamlet, sich seiner Verlobten wieder zuzuwenden. Hamlet jedoch verstößt zornig seine ehemalige Geliebte. Der Geist erscheint und erinnert den Prinzen an seinen Auftrag.

Akt IV

Ophelia hat mittlerweile den Verstand verloren. In ihrer Umnachtung hält sie sich für die Gemahlin Hamlets. Leidenschaftlich beteuert sie immer wieder ihre Liebe zu ihm, bis der Wahnsinn sie schließlich in den Tod treibt.

Akt V

Laertes hat vom Tod seiner Schwester erfahren und macht Hamlet dafür verantwortlich. Es kommt zum Duell. Beide werden von dem nahenden Leichenzug unterbrochen. Ophelias Leiche wird zu Grabe getragen. Hamlet erkennt seine Schuld am Tod seiner Verlobten.

Nochmals erscheint der Geist und fordert Hamlet auf, seine Rache zu vollbringen. Hamlet erschießt Claudius; auf die Königin wartet das Kloster. Der Hof krönt den Prinzen zum neuen König.

Dietmar Holland

SHAKESPEARES „HAMLET“ ALS OPER

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 Sha-

Die beiden Librettisten Michel Carré und Jules Barbier stellten das Schicksal Ophelias in den Mittelpunkt der Handlung.

kespeares *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

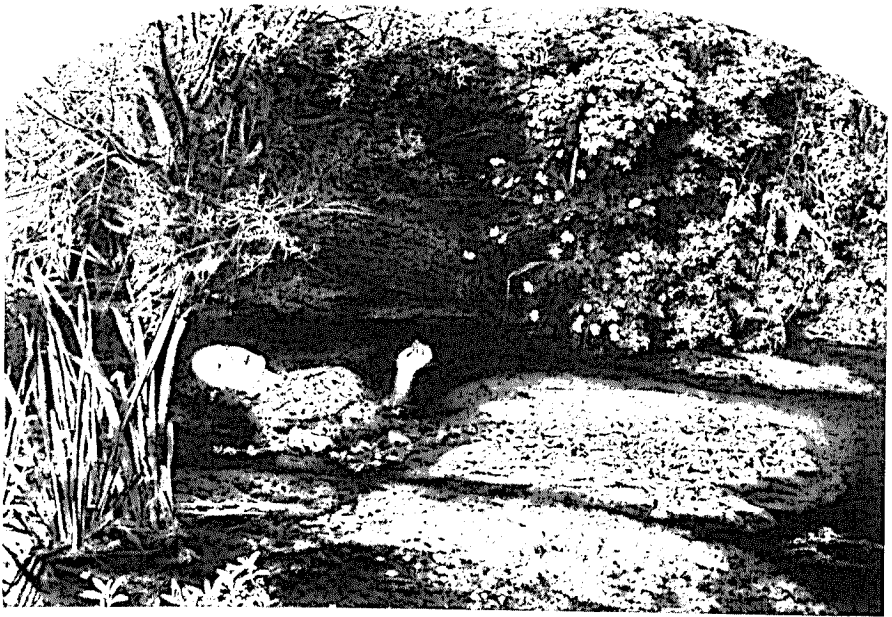
„Hamlet“-Libretto schrieben, das zunächst noch vieraktig war.

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 wurde eine umgearbeitete, nunmehr fünfaktige 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 Nils-

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





John Everett Millais:
Ophelia, 1851

son 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 („Påle et blonde“). Der bei Shakespeare nur kurz berichtete Tod der Ophelia erscheint in der Oper als große Wahnsinnszene 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 Textzitat. 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 Todeszene der Ophelia, ferner der nachkomponierten Balletteinlage (Darstellung des Frühlings als Kon-

Die beiden Librettisten sahen sich gezwungen, die verschlungenen Wege der Handlungsmotivationen Shakespeares erheblich zu vereinfachen.

trast 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, das 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 Rache schwur 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 indessen, die Shakespeare in III,3 ausführlich bringt, entfällt im Libretto: „Hinein, du Schwert! sei schrecklicher gezückt! Wann er berauscht ist, schlafend, in der Wut, in seines Betts blutschänderischen Freuden, beim Doppeln, Fluchen oder anderm Tun, das keine Spur von 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 Schauspieler 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, opernspezifischem 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.



*Édouard Manet: Portrait
Faures in der Rolle des
Hamlet an der Opéra,
1877*

Die Handlungs-
führung der Oper
orientiert sich in
ihren Grundzügen
dennoch an der des
Schauspiels.

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

Der Verzicht auf die Hofintrige, die Guldenturn 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.

Ledermoden-Premiere bei Leder-Kuhn

Pierre Cardin, Daniel Hechter, Bugatti, YSL,
Kapraun, Christ, Gerry Weber
Rosner, Joop, Gimo's, Seldom

J E L E D E R , J E L I E B E R .

Herrenstraße 22, Karlsruhe, Tel. 2 52 32

Sebastian Urmoneit

AMBROISE THOMAS'

„HAMLET“

UND DIE „GRAND OPÉRA“

Die Kritik am „Opernhafte“ ist zumindest in Deutschland eng mit Richard Wagners Vorwurf einer „Wirkung ohne Ursache“ verbunden. Wenn auch diese oft als Schlagwort mißbrauchte Äußerung, in der sein Versuch gipfelt, nachzuweisen, daß die *Grand Opéra* ästhetisch illegitim sei, nicht von dem Ort zu trennen ist, an dem Wagner sie niedergeschrieben hat (sie befindet sich in seiner Hetzschrift gegen das „Judentum in der Musik“, in der Wagner gegen Meyerbeers Erfolgsoperen polemisiert), kann nicht ignoriert werden, daß sie sich in der wechselvollen Geschichte der Opernkritik gehalten hat. In der deutschen Ästhetik hat der „Effekt“ einen durchweg negativen Beigeschmack, wogegen der „effet“ in der französischen wertfrei ist. Es kann zwar nicht geleugnet werden, daß sich auch Wagner in seinen Opern dramatischer Wirkungen bediente, doch kam es ihm darauf an, diese der Substanz des Dramas zu entnehmen und dadurch zu begründen.

Wagner war überzeugt davon, daß nur Ideen- und Charakterdramen als „Ursachen“ kompositorischer „Wirkungen“ einer Oper gelten könnten. Wagners Bevorzugung mythologischer Stoffe einerseits und seine Berufung auf die antike Tragödie andererseits stehen den historischen Stoffen der Libretti einer *Grand Opéra* entgegen. Deshalb ist seine Kritik mit Vorsicht zu genießen. Überträgt man sie aber auf spätere Erscheinungen der *Grand Opéra*, etwa die

In der deutschen Ästhetik hat der „Effekt“ einen durchweg negativen Beigeschmack.

Opéra féerie, einer Gattung, zu der Sieghart Döhring auch „Hamlet“ von Ambroise Thomas zählt, dann trifft Wagners Kritik einen wesentlichen Punkt der Sache. Sie bezieht sich auf den Umgang mit den Werken der europäischen Weltliteratur in Frankreich. Wagner mokierte sich 1852 in einem Brief an Franz Liszt darüber, daß Hector Berlioz, dessen kompositorisches Können er hochschätzte, „bald Shakespeare, bald Goethe nach seiner musikalischen Laune“ zurechtbiege. Er, der sein Festspielhaus in Bayreuth mit dem Anspruch erbauen ließ, eine Bildungsstätte, ja eine „moralische Anstalt“ einzurichten, konnte nicht akzeptieren, daß man an der Opéra Paris, um sich den Erfolg auch beim ungebildeten Teil des Publikums zu sichern, darauf verzichtete, literarische oder mythologische Kenntnisse vorauszusetzen. Meyerbeer hatte er noch verrissen — die Komponisten der Opern „Hamlet“ und „Mignon“ (Thomas) und „Faust“ (Gounod) strafte er schlicht mit Nichtachtung. Sie alle sind Meisterwerke der französischen Oper — nur ermangeln ihre Libretti wohl der Einsicht, daß sich von den Werken der Weltliteratur keine Folie von dem philosophischen Geist, der sie trägt, abtrennen läßt, um der Illusion Vorschub zu leisten, das Libretto könne für sich selbst eintreten.

Die „Verstädterung der Oper“ wirkt sich auch auf „Hamlet“ von Thomas aus.

Für den heutigen, distanzierteren Betrachter verschiebt sich die Perspektive von der vehementen Ablehnung hin zur kulturgeschichtlichen Beurteilung. Für sie ist es aufschlußreich, daß die Bildervielfalt und die Suche nach Effekten, die in der heutigen Medienwelt gang und gäbe sind, sich vor allem in der Großstadt Paris entwickelten, der Stadt, in der Heinrich Heine eine Wende hin zur „Ding- und Merkwelt des Alltagslebens“ feststellte und in der manche Kunstsoziologen die Kunstgriffe der Film- und Medienkunst des 20. Jahrhunderts vorbereitet stehen. Diese „Verstädterung der Oper“,

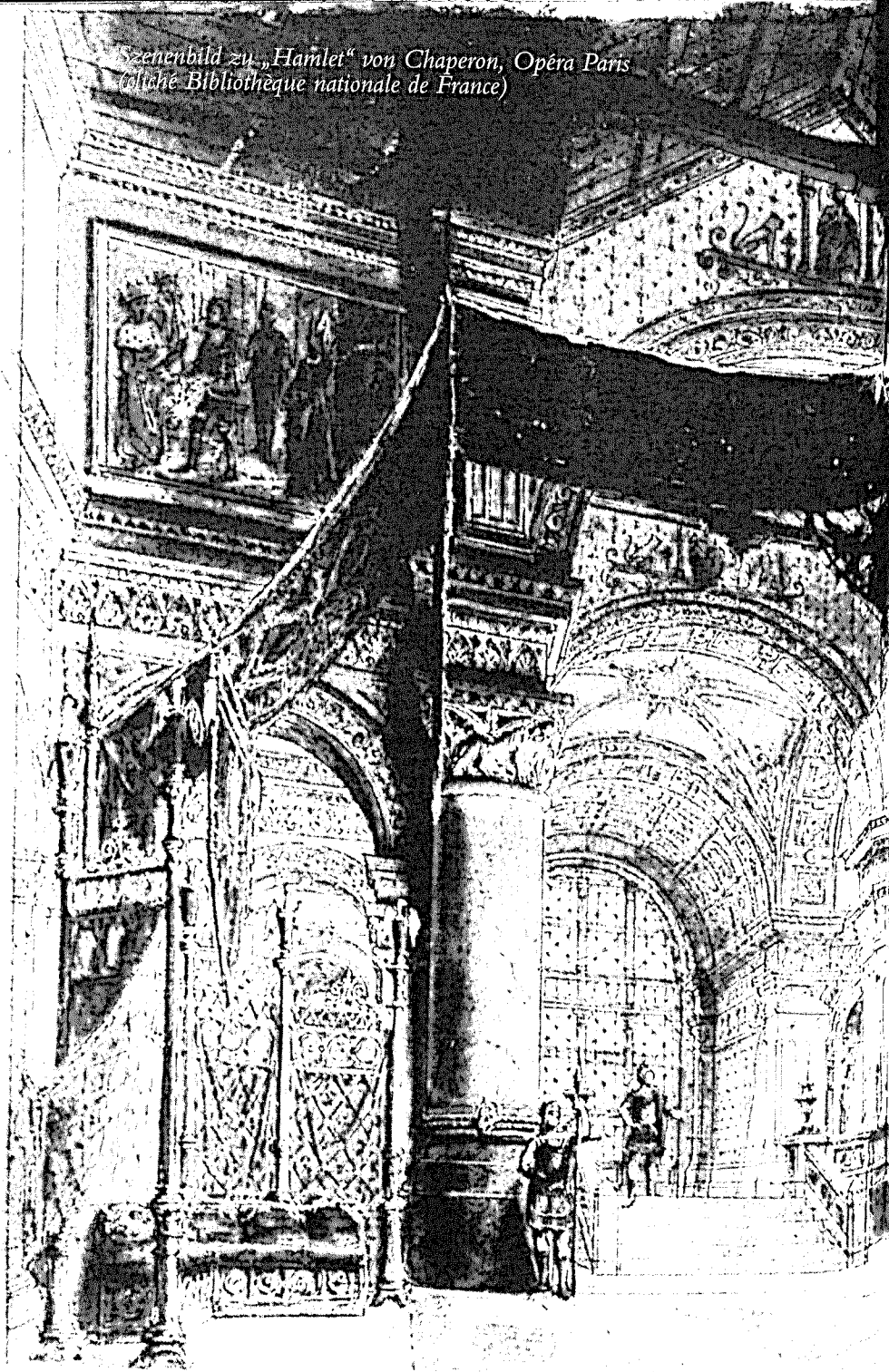
der Anselm Gerhard ein gewichtiges Buch mit diesem Titel gewidmet hat, wirkt sich auch auf „Hamlet“ von Thomas aus, ein relativ spätes Produkt der *Grand Opéra*, das Jules Barbier und Michel Carré nach Shakespeares Drama librettierten. Nach Gerhard verdankte die Oper ihren festen Platz im Spielplan der Opéra Paris vor allem ihren wirkungsvollen und eindringlichen Geistererscheinungen. Andere vermuten, es sei die Wahnsinnsszene in der Ophelia gewesen, die das Publikum faszinierte, oder das in der „Grand Opéra“ obligatorische Ballett, das mit Walzer und Mazurka ein Volksvergnügen einleitet, zu dem sich schließlich auch Ophelia, dem Wahnsinn nahe, einfindet und das, wenn eine Primadonna von Rang und Namen auf der Bühne stand, auch erlaubte, mit dieser Szene die Oper zu beenden. Aber niemand rühmte, daß Shakespeares Drama in der Oper seine kompositorische Entsprechung gefunden hätte.

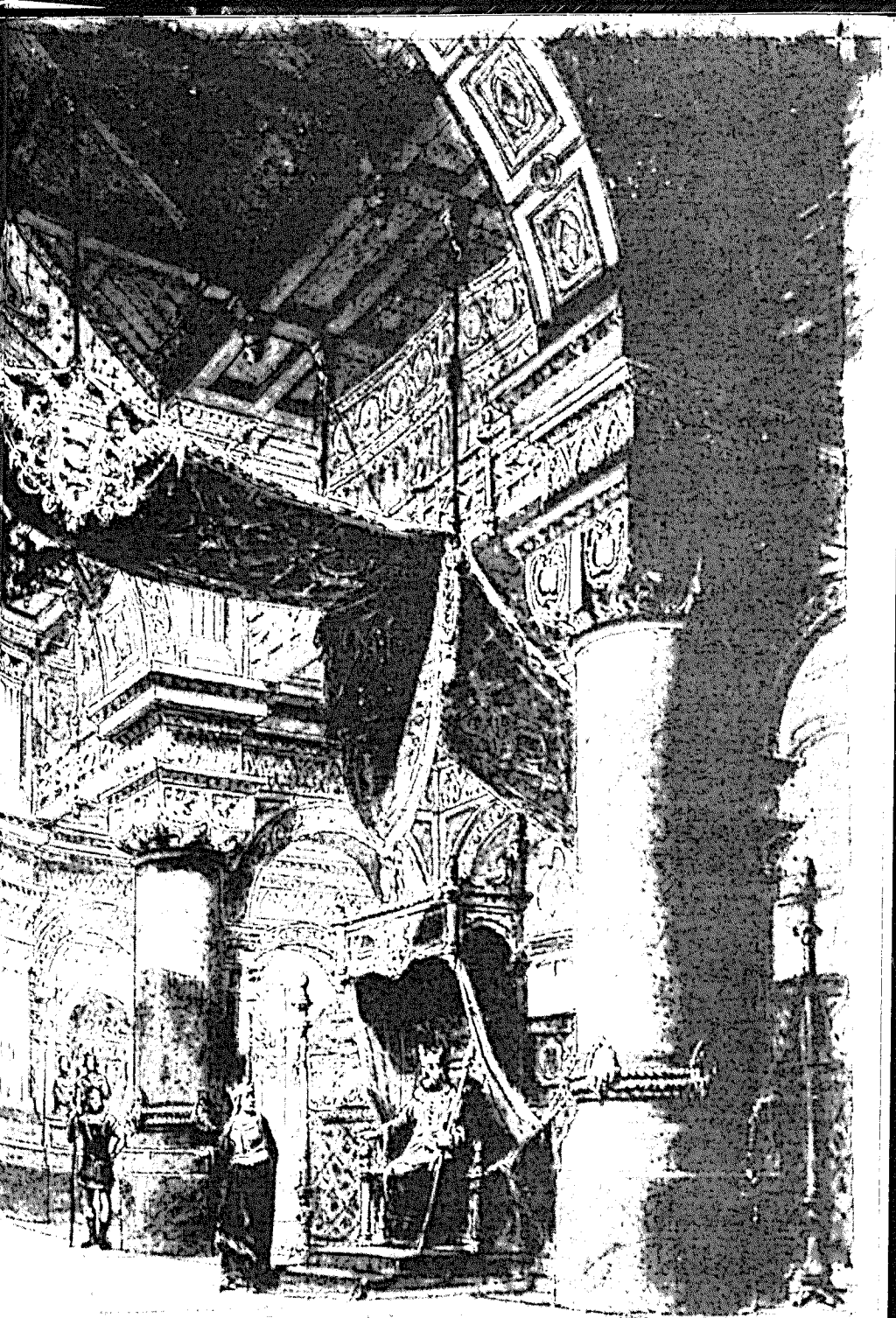
Die Eingriffe in den Text, die Thomas und seine Librettisten vorgenommen haben, gewähren nicht so sehr Einblicke in die französische Rezeption Shakespeares als in das Paris um 1870. Die Veränderung des Schlusses scheint den Geschmackskonventionen geschuldet. Für die Aufführung an der Opéra Paris ordneten sie sich der Forderung eines „guten Ausgangs“ („lieto fine“) unter, der schon nach den Erwartungen des 17. und 18. Jahrhunderts auch das Ende einer tragischen Oper bilden sollte. Als Hamlet sich am Sarg Ophelias das Leben nehmen will, erscheint ihm nochmals der Geist des Vaters, der seinen Sohn an das Versprechen erinnert, tödliche Rache zu nehmen. Begleitet von Huldigungschören besteigt Hamlet nach dem Racheakt den Thron. Vermutlich befürchteten die Autoren, daß die Oper mit diesem Ende in England durchfallen würde;

Fortsetzung Seite 16

Die Eingriffe in den Text gewähren nicht so sehr Einblicke in die französische Rezeption Shakespeares als in das Paris um 1870.

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





denn sie schufen vorsorglich das sogenannte „dénouement du théâtre de Covent-Garden“. Mit diesem Schluß wurde „Hamlet“ schon 1870, ein Jahr nach der Uraufführung an der Opéra Paris, in London in italienischer Fassung gegeben. In dieser Schlußszene ist die Geistererscheinung gestrichen, und Hamlet nimmt sich, nachdem er den König getötet hat, selbst das Leben. Das Londoner Publikum verweigerte der Oper die Anerkennung, und es blieb bei dieser einen Aufführung.

Man kann den
Hamlet von Thomas
ein Musterbeispiel
eines Protagonisten
der „Grand Opéra“
nennen.

Wenn man weniger aus der Perspektive Wagners heraus argumentiert, sondern in der Kunst ein Abbild der Gesellschaft sieht, kann man den Hamlet von Thomas ein Musterbeispiel eines Protagonisten der „Grand Opéra“ nennen. Allein der Blick auf seinen Monolog Hamlets, den die Librettisten auf wenige Stichworte zusammengestrichen haben und dessen Vertonung in der Partitur den Vermerk enthält, er könne in der Aufführung auch gestrichen werden, bezeugt nicht nur eine verzerrte Auffassung der Tragödie Shakespeares, sondern offenbart, um eine Formulierung des Kunstsoziologen Arnold Hauser aufzugreifen, eine „Degradierung des Helden“, die keinen Einzelfall darstellt. Der Hamlet, der auf der Bühne der *Grand Opéra* spielt, ist nicht mehr wie in der klassischen Tragödie „als geistige Einheit“ vorgestellt, sondern als „ein Wesen, das, statt die dingliche Welt wie einst in der Tragödie zu beherrschen, von ihr beherrscht und absorbiert wird.“ Nach Gerhard läßt sich die Vorliebe der Franzosen für die Verstrickungen passiver Protagonisten von schwankendem Charakter in ein ihnen unbegreifliches Schicksal leicht mit der zeitgenössischen Ideologie von „juste milieu“, der „lauen Gesinnung“, in Beziehung setzen, die in Paris nach der Julirevolution herrschte und den Menschen Möglichkeiten zur Identifikation bot.

Shakespeares Hamlet ist zwar tragisch zerrissen, aber keinesfalls wankelmütig; denn in seinem Ekel vor der Welt ist er konsequent und auch deshalb von festem Charakter, weil er an seiner Einsicht festhaltend sich selbst ins Verderben bringt. Ihn lähmt die Erkenntnis einer grauenhaften Wahrheit so grundsätzlich, daß ihm jedes Tun seinen Sinn verliert. Hamlet verzweifelt am Ausweg, weil — wie es Goethe einmal gesagt hat — „von ihm gefordert wird, was er weder tragen noch abwerfen kann.“

Dieser „innere Tod“ ist die Folge der Größe seines Verstandes, weshalb Friedrich Schlegel den „Geist der Dichtung“ in Hamlets „Verachtung der Welt und seiner selbst“ erkannte. Bei Thomas begegnet das personifizierte „Reflektiert-Männliche“ dem ebenso typisierten „Emotional-Weiblichen“, und es ist nicht übertrieben, diesen von der Weltbühne nach Paris geflüchteten Urenkel des Shakespeareschen Hamlet als Zeitgenossen eines Großstädtlers anzusehen,

der im Morgengrauen der Psychoanalyse, zur Zeit der „Entdeckung des Unbewußten“, seine Anfälle von Wahnsinn mit Hilfe seines „Über-Ichs“ bewältigt, das ihm als Geistererscheinung des Vaters entgegentritt, und in seiner Tat, dem Racheakt, zu sublimieren versteht. Die Ophelia der Oper gleicht einer Schwester der Lucia di Lammermoor. Von ihrer elisabethanischen Vorfahrin hat sie allerdings ihre selbstzerstörerische Neigung geerbt. In der tänzerisch stilisierten Wahnsinnsszene, die zu den Glanznummern der Callas zählte, tritt nicht nur ein Element untergründiger Erotik zutage, es brechen verdrängte sexuelle Affekte hervor, vor denen Ophelia, wenn sie im Gewimmel der Menge untertaucht, die Flucht ergreift.

Diese Einwände sollen den Wert der nicht nur von Georges Bizet als Meisterwerk geschätzten Oper (er schrieb 1868 für den Verlag Heugel allein drei Bear-

**Hamlet als
Zeitgenosse eines
Großstädtlers, der
seine Anfälle von
Wahnsinn mit Hilfe
seines „Über-Ichs“
bewältigt**

„Thomas' Oper
entzündet sich an
sich selbst.“

beitungen „Hamlets“) nicht schmälern. Nach Arthur Jacobs, der eine Aufführung rezensierte, die beim Buxton-Festival 1980 gegeben wurde, wird die Frage, wer sich für einen Hamlet einsetzen könne, der nicht stirbt und der seinen Monolog nicht sprechen muß, angesichts der Oper selbst zu einer rhetorischen: „Thomas' Oper entzündet sich an sich selbst.“ Dennoch ist dieser Hamlet das Kind einer Zeit, die der unsrigen näher steht als der Shakespeares. In dieser Zeit gewinnt das großstädtische Milieu, das sich im exotisch-urbanisierten Klang des Saxophons Gehör verschafft, entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des menschlichen Schicksals im Theater. Die moralische Wertung einer Handlung wird — ebenso wie ihre begründete Unterlassung — unklar, wenn sich die Ethik des Dramas in bloße Psychologie auflöst.



*Mode für
festliche Anlässe.*



**Schöpf
Schöpf
Karlsruhe
Schöpf**
IHR MODEHAUS
AM MARKTPLATZ

SCHÖPF • EIN GUTES STÜCK KARLSRUHE • WIR BERATEN SIE FREUNDLICH

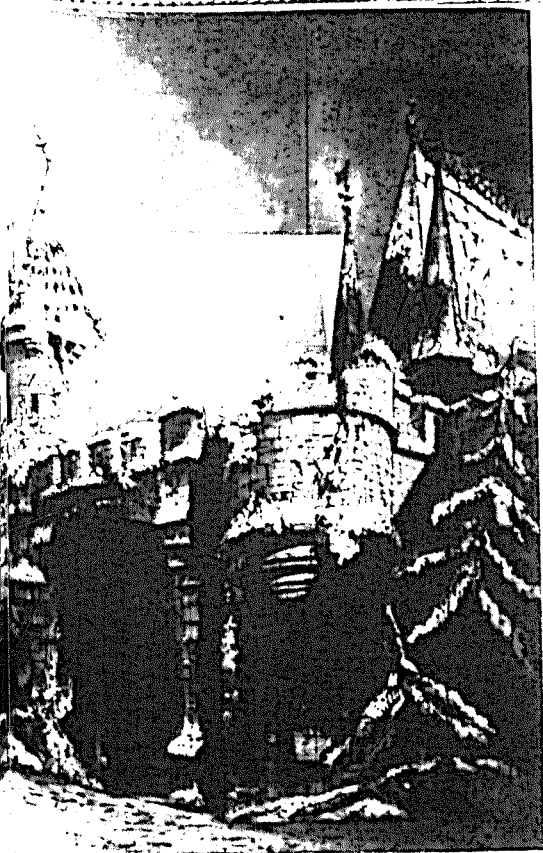
Als Amleth das sah, da griff er, damit er nicht durch kluges Handeln dem Oheim verdächtigt werde, zu erkünstelter Geistesschwäche und stellte sich, als sei er vollkommen von Sinnen; auf diese Weise verdeckte er seinen Verstand und wahrte sein Heil. Täglich erschien er von Schmutz starrend und warf sich zur Erde und besudelte sich mit dem Unrat des Bodens; die entstellte Farbe des Gesichtes, das er mit widriger Feuchtigkeit bestrich, ließ auf den Wahnwitz 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“**

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



RA



Eduard Hanslick
**ERINNERUNGEN AN
AMBROISE THOMAS (1896)**

„Ambroise Thomas, eine lange hagere, etwas vorgebückte 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 bedächtig schleifende Gang. Er war mir ungemein sympathisch, mochte auch mich gut leiden. Von seinen Werken, seinen Erfolgen sprach er niemals, äußerte auch nie ein boshaftes oder geringschätziges Wort über einen seiner Kollegen.“

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 reichlich 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 Erträgnis seiner „Mignon“ konnte sich Thomas vor 20 Jahren ein hübsches Grundstück kaufen, eigentlich eine kleine Insel (Zilliec bei St. Gilliay in der Bretagne), wo er, fern von aller Zivilisation, im ungestörten Verkehr mit einer großartig

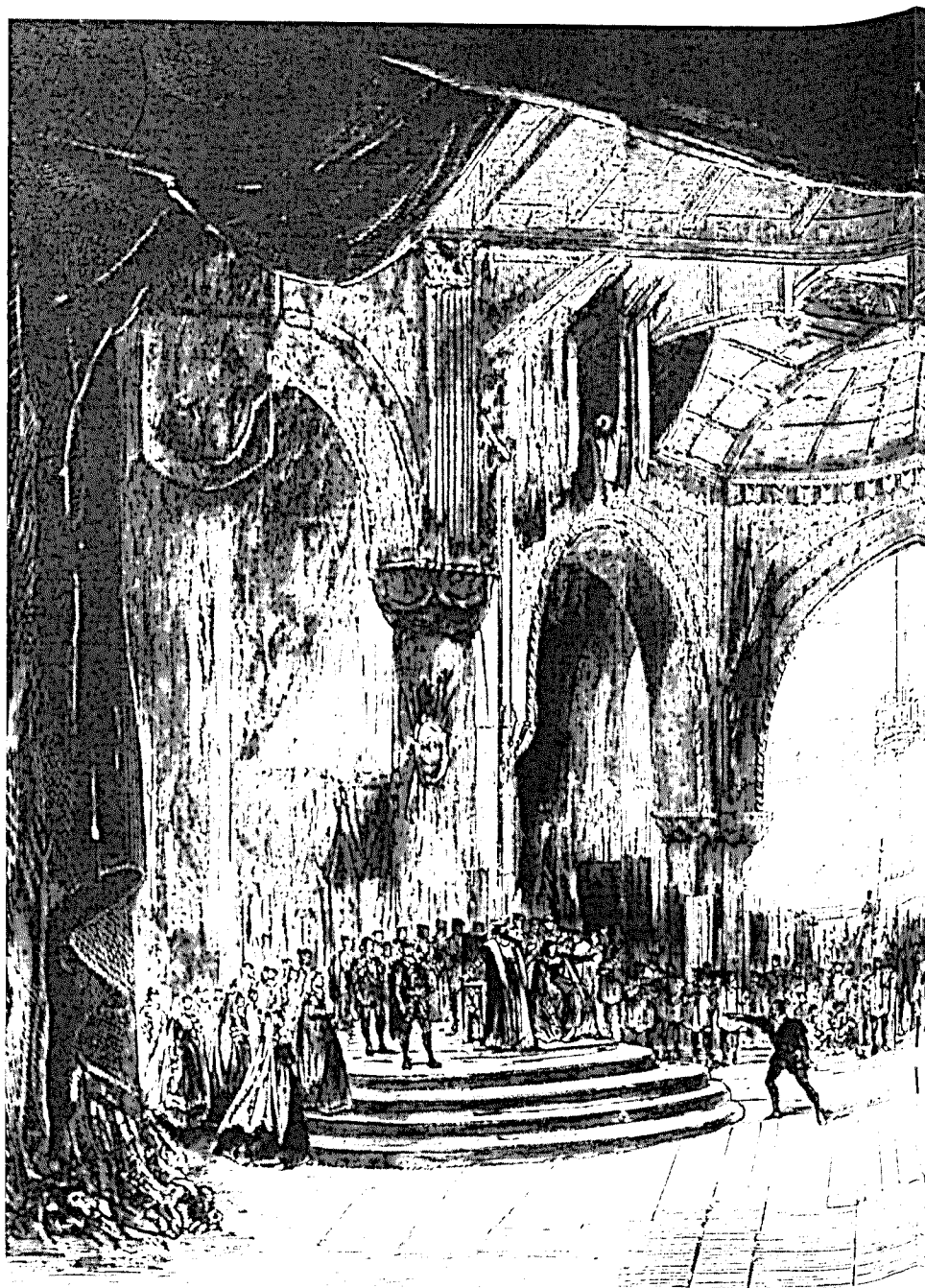
schroffen Natur alljährlich die Ferienzeit verlebte. Als er mit der kindlichen Freude eines nagelneuen Grundbesitzers von dieser Insel erzählte, ahnte keiner von uns, daß der 68jährige Maitre Ambroise auf jenem Eiland nicht allein zu hausen beabsichtigte. Im Oktober 1879 zeigte er mir seine Vermählung 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“ im 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 unterneh-

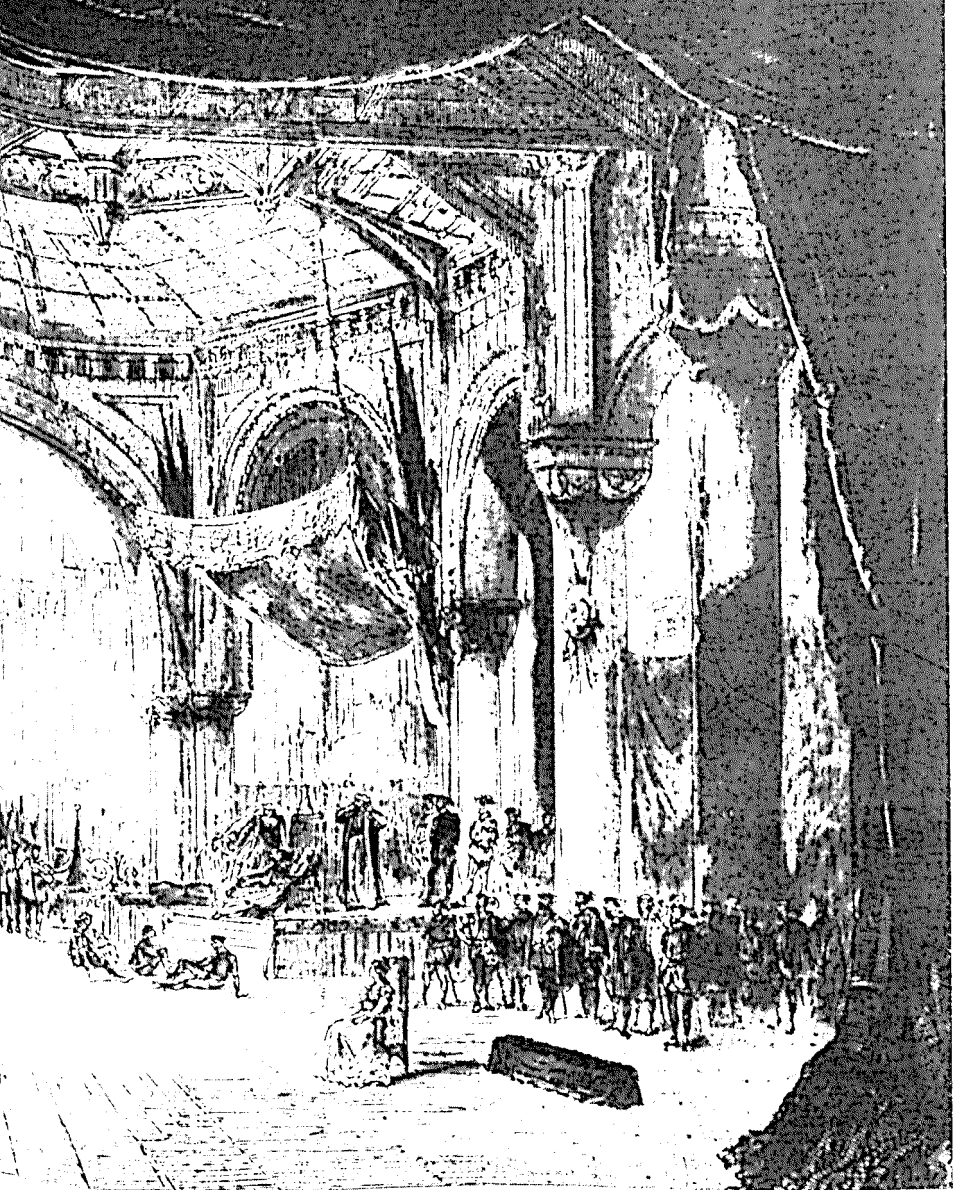
Fortsetzung Seite 26



*Der junge Ambroise Thomas (1811 bis 1896),
Gemälde von
Hippolyte Flandrin*



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



men. (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 Herzlich-



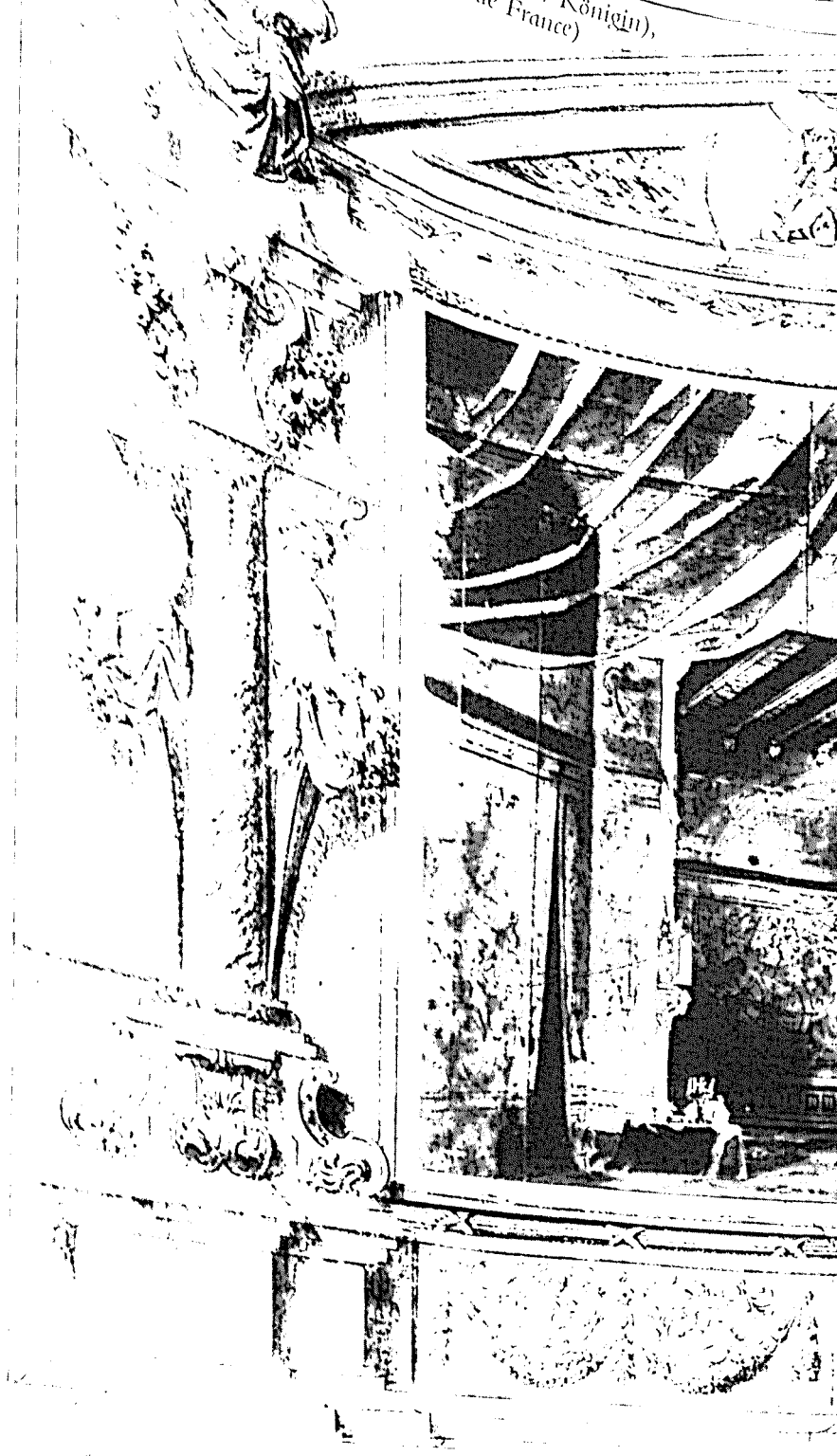
*Ambroise Thomas
im Alter*

keit und Treue war ihm jetzt noch stärker, noch wohlthuender ausgeprägt. 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.

Königin),
de France)





OPERA



William Shakespeare

HAMLET

3. Aufzug, 2. Szene

Ein Saal im Schlosse.

(Hamlet und zwei oder drei Schauspieler treten auf.)

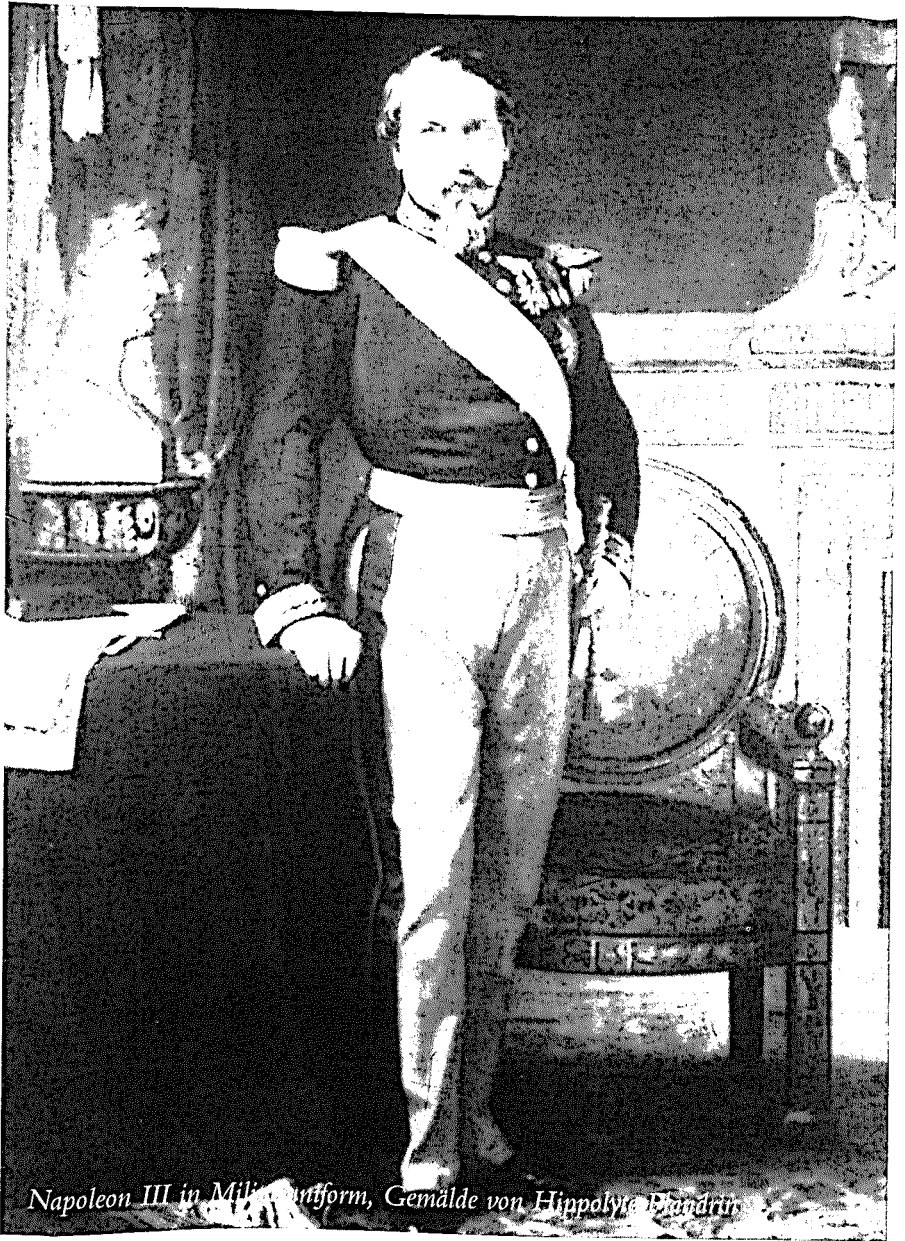
Hamlet. Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unsrer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebensogern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haaruschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterr' in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen als verworren, stummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren prügeln lassen; es übertyrant den Tyrannen. Ich bitte euch, vermeidet das. [...]

Seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt euer eignes Urteil euren Meister sein: paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an; wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten. Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Vorhaben des Schauspieles entgegen, dessen Zweck sowohl anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten:

der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Wird dies nun übertrieben oder zu schwach vorgestellt, so kann es zwar den Unwissenden zum Lachen bringen, aber den Einsichtsvollen muß es verdrießen; und der Tadel von einem solchen muß in eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von andern überwiegen.

O es gibt Schauspieler, die ich habe spielen sehn und von andern preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten und so stolzierten und blökten, daß ich glaube, irgendein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wären ihm nicht geraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.





Franz Herre

ÜBER DEN HOF NAPOLEONS III

Einen Neuadel wie Napoleon I hat Napoleon III nicht geschaffen. Er begnügte sich mit der Nobilitierung einiger Getreuer. Mehr wagte er im fortgeschrittenen Jahrhundert des Bürgertums nicht. So blieb sein Hof, bei aller Exklusivität, die er sich vorgaukelte, ein Spiegelbild der bourgeoisen Gesellschaft auf höherer Ebene, wenn auch nicht auf höherem Niveau.

Über den „Dilettantenhof“ spottete Erzherzog Maximilian, ein protokollfester Habsburger. „Die über alle Begriffe gemischte Gesellschaft zeichnete sich durch garstige Toiletten und taktloses Benehmen aus... Durch die Ungezwungenheit, welche man bei Hof zu affektieren sucht, leuchtet die Parvenü-Etikette überall durch.“ Der Umgebung des Kaisers „merkt man es übrigens an, daß sie früher die des Präsidenten einer Republik gewesen; es wird ihm nicht immer leicht, sie im gehörigen Niveau zu erhalten.“

Mitten im 19. Jahrhundert wurde Rokoko im Zylinderhut gespielt. Im 18. Jahrhundert war es eine pastellgetönte, nach Ambra und Moschus duftende Ära gewesen, die dem Tode geweiht war. Was Viktor Hugo

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



über das Rokoko gesagt hatte, galt erst recht für das Neo-Rokoko, an dem er die Farbe und den Geruch der Verwesung wahrnahm. „Anstelle eines Bahrtuches wählt es den Domino. Chansons, Schellen, Maskeraden und alle Melodien, bis zum schrecklichen Rhythmus der Verse und der bizarren Musik, alles trägt die Spuren der Entartung; hier wird bis zur Selbstvergessenheit Dekadenz gespielt.“



**Jetzt 'was
Leckeres!**

*Für
Theater-
Gourmets*

*Nach dem Stück
ein gutes Stück
gepflegte
Gastlichkeit:
An Theaterabenden
ist die Küche
bis 23 Uhr geöffnet.*

Stadthallen Restaurant
Karlsruhe · Am Festplatz 4 · 0721/377777
Täglich von 11-24 Uhr geöffnet



Kaiserin Eugenie, Gemälde von Winterhalter

Anselm Gerhard

DIE PARISER OPÉRA IM 19. JAHRHUNDERT

Die Pariser Opéra — das ist der von Charles Garnier entworfene Prunkpalast, wie er am Ende der *Avenue de l'Opéra* in aller Breite sich dem Auge jedes Paris-Besuchers aufdrängt. In der üppigen Architektur scheint der Geist des 19. Jahrhunderts exemplarisch festgehalten, der merkwürdigen Institution Oper ein unverrückbares Denkmal gesetzt. Auch nachdem der von Napoléon III in Auftrag gegebene Bau das Privileg wirklicher Opern-Aufführungen an die 1990 eröffnete *Opéra de la Bastille* abgeben mußte, wird er immer wieder mit dem Namen „Grand Opéra“ ausgezeichnet, mit demselben Begriff, der der Musikgeschichtsschreibung zur Abgrenzung einer bestimmten Ausprägung französischer Oper im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts dient.

Das auf unzähligen Ansichtskarten reproduzierte Bild ist indes trügerisch. Kein einziges der Werke, die der „Grand Opéra“ zugeordnet werden, wurde für den erst 1875 eröffneten *Palais Garnier* geschrieben. Schwerer als diese lexikalische Ungenauigkeit wiegt aber eine andere Verzerrung: Unter der 1877 fertiggestellten *Avenue de l'Opéra* wurde das Paris des frühen 19. Jahrhunderts, die Stadt der „Grand Opéra“ sprichwörtlich begraben. Nur die angrenzenden Straßen lassen heute erahnen, wie diese Stadt noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts selbst in ihren belebtesten Vierteln ausgesehen hatte. Die gleichförmigen Fassaden an den Seiten der ungewöhnlich breiten Prachtstraße haben nichts gemein mit den verwinkelten und überfüllten Gassen, in denen sich

Kein einziges der
Werke, die der
„Grand Opéra“ zu-
geordnet werden,
wurde für den erst
1875 eröffneten
Palais Garnier
geschrieben.

das Pariser Leben vor der urbanistischen Radikalisierung Napoléons III und des Stadtpräfekten Haussmann drängte, in denen das Publikum lebte, für das die Werke der „Grand Opéra“ geschrieben wurden. Mag man in der beliebigen Wiederholbarkeit der einheitlichen Fassaden etwas vom Geist eines industriellen Zeitalters erblicken, für das Paris vor 1850 geht das naheliegende Schlagwort von der „industriellen Großstadt“ an der Wirklichkeit vorbei. Zwar war Paris nach London die größte Stadt Europas, aber der Bevölkerungszuwachs der französischen Hauptstadt, stand in keiner direkten Beziehung zur „industriellen Revolution“. Überhaupt ist der für die englische Wirtschaftsgeschichte geprägte Begriff nur mit äußerster Vorsicht auf die französische Entwicklung zu übertragen: Noch am Ende des 19. Jahrhunderts waren weite Teile der französischen Produktion von vorindustriellen Formen geprägt, nachdem eine den britischen Verhältnissen vergleichbare Industrialisierung sich erst nach 1850 langsam durchgesetzt hatte. Dabei lagen die wichtigsten industriellen Zentren weit von Paris entfernt und über ganz Frankreich verstreut.

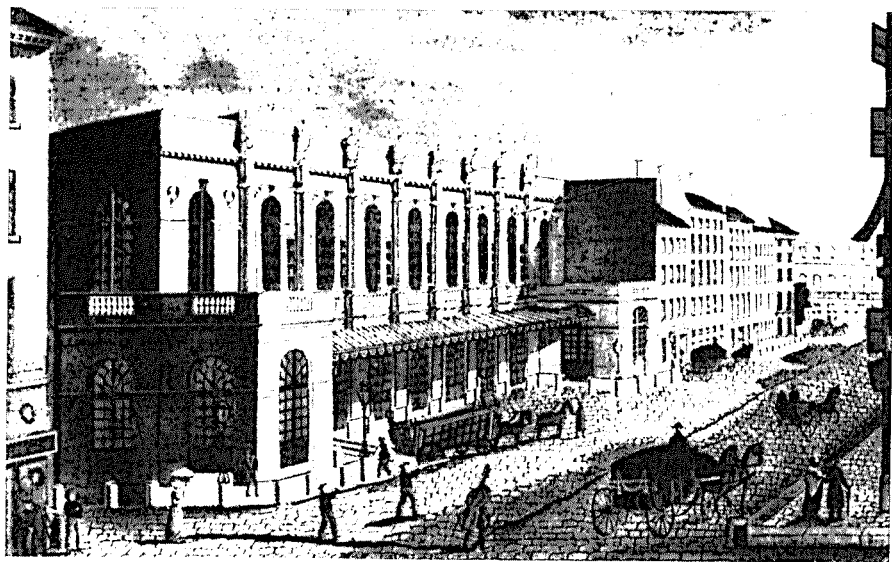
Die Zunahme der Pariser Wohnbevölkerung von etwa 550 000 Einwohnern im Jahre 1801 auf über eine Million 1846 läßt sich daher nur zu einem geringen Teil mit dem Angebot neuer Arbeitsplätze im industriellen Bereich erklären, die Mehrheit der erwerbstätigen Pariser war damals wie heute im „tertiärem Sektor“ beschäftigt: im Handel, in der Verwaltung, und vor allem im nur zu wörtlich zu verstehenden „Dienstleistungsbereich“. [...]

Das Publikum der Opéra

Wie hat man sich nun die Pariser Opéra vor dem Umzug in den *Palais Garnier* vorzustellen? Mehr als fünfzig Jahre lang fanden die Aufführungen der

offiziell bis 1848 als *Académie Royale de Musique* und ab 1854 als *Théâtre Impérial de l'Opéra* bezeichneten Institution in der in aller Eile fertiggestellten *Salle Le Peletier* statt, gerade außerhalb des inneren Boulevard-Rings (Boulevard des Italiens/Boulevard Montmartre) gelegen. Den im Vergleich zu anderen Theatern wie dem *Théâtre Italien*, der *Opéra-Comique* oder der *Comédie-Française* peripheren Standort verdankte die Opéra der Tatsache, daß auf der Treppe des alten, in unmittelbarer Nähe zur *Comédie-Française* und der heutigen *Bibliothèque Nationale* gelegenen Gebäudes am 13. Februar 1820 der Herzog von Berry, ein Neffe des Bourbonen-Königs Ludwig XVIII. und voraussichtlicher Thronfolger, ermordet worden war. Offenbar war für die Herrschenden die Vorstellung unerträglich, daß etwas vom Schauplatz dieses Anschlags überdauern könnte — noch im selben Jahr wurde das auf dem Gelände des heutigen Square Louvois befindliche Haus abgetragen und der Umzug der Opéra veranlaßt.

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



Die am 16. August 1821 eröffnete *Salle Le Peletier* stellte fast zweitausend Plätze zur Verfügung, wobei wie im späteren *Palais Garnier* das Prinzip des reinen Logen-Theaters schon aufgebrochen war: Nach der 1831 vorgenommenen Umgestaltung, bei der einige große Logen geteilt worden waren, waren die auf vier Ränge verteilten Logen in ihrem vorderen Teil nicht mehr voneinander getrennt — die Zuschauer, die sich zurückziehen und den Blicken des Publikum entziehen wollten, konnten dies nur noch im rückwärtigen Teil der Logen, der durch Vorhänge geschlossen werden konnte. Das Parkett war im vorderen und hinteren Teil bereits bestuhlt, die nur männlichen Besuchern zugänglichen *stalles de l'amphithéâtre* und *stalles de l'orchestre* gehörten dabei zu den teuersten Plätzen, und selbst die dazwischen liegenden Stehplätze des *parterre* wurden bereits teurer verkauft als die Logenplätze der oberen Ränge.

Am deutlichsten sichtbar wird der Kompromiß zwischen einer Raum-Konzeption, die den Zuschauern die Möglichkeit gab, sich den Blicken anderer zu entziehen, und der heute vertrauten, wo es vielmehr darauf ankommt, sich blicken zu lassen, in der neuen Form der *baignoire*. Hier ist die Aufteilung der Plätze in Einheiten von vier bis fünf Sitzplätzen, die an die traditionelle Idee der Loge anknüpft, völlig disfunktional geworden: Im Hintergrund der „Loge“ befindet sich kein Rückzugsraum für intime Zusammenkünfte oder mondäne Gespräche mehr, sondern nur noch die Tür, die zusammen mit den Schranken zwischen den einzelnen *baignoires* lediglich die Assimilierung an die völlig offenen Sitzplätze in den *stalles* des ehemals den ärmeren Zuschauern vorbehaltenen Parketts verhinderte.

Aufführungen fanden in der Opéra nur dreimal wöchentlich, seit 1817 montags, mittwochs und freitags statt. Im Winter hatte der Direktor außerdem

Aufführungen fanden
in der Opéra nur
dreimal wöchentlich
statt.

das Recht, samstags oder sonntags spielen zu lassen. Ohne Unterbrechung blieb die Opéra auch im Hochsommer geöffnet, Rossinis „Guillaume Tell“ zum Beispiel wurde am 3. August 1829 uraufgeführt. Bereits hierin unterschied sich das Organisationsprinzip der Pariser Opéra grundlegend von dem, das seit über hundert Jahren die Verhältnisse in Italien prägte. Dort waren die Operaufführungen immer auf bestimmte „stagioni“ beschränkt. Die wichtigste „stagione“ umfaßte die Zeit vom 26. Dezember bis zum Karnevals-Dienstag, weitere „stagioni“ waren im Frühling und Sommer oder während einer Handelsmesse möglich, nie wurden aber die Opernhäuser ganzjährig bespielt. Jeweils für eine „stagione“ wurden eine oder mehrere Produktionen vorbereitet, die dann im allgemeinen bis zur Uraufführung der nächsten Oper allabendlich gespielt wurden. Wiederaufnahmen in späteren „stagioni“ waren möglich, blieben jedoch eine seltene Ausnahme.

Der Spielplan der Pariser Opéra ähnelte im 19. Jahrhundert dem heute nur in deutschsprachigen Ländern üblichen „Repertoire-System“.

Während die Pariser Opéra heute demselben Prinzip folgt, ähnelte ihr Spielplan im 19. Jahrhundert dem heute nur in deutschsprachigen Ländern üblichen „Repertoire-System“. Neu produzierte Opern wurden zwar in der folgenden Zeit bevorzugt gespielt, aber immer wieder unterbrochen von Aufführungen aus dem Repertoire, in das die neue Oper bei Erfolg ebenfalls Eingang fand. Das aus den Zeiten von Ludwig XIV. überkommene und von Napoléon im Jahre 1807 erneuerte Privileg der Opéra, als einziges Theater vollständig vertonte Opern in französischer Sprache aufzuführen, wurde zwar im 19. Jahrhundert wiederholt in Frage gestellt, so vom *Théâtre Royal de l'Odéon* (1823—1828), vom *Théâtre des Nouveautés* (1827—1831), vom *Théâtre de la Renaissance* (1838—1841) und vom *Opéra-National* (1847—1848). Aber erst das 1851 als *Opéra-National* eröffnete und seit 1852 als *Théâtre-Lyrique* bezeich-

nete Haus, in dem unter anderen Gounods „Faust“ (1859), Bizets „Les Pêcheurs de perles“ (1863) und Berlioz' „Les Troyens à Carthage“ (1863) zur Uraufführung gelangten, überdauerte diese kurzlebigen Unternehmungen, die nicht nur zur Opéra in Konkurrenz traten, sondern auch zu zwei weiteren Theatern, die im heutigen Sinn als Opernhäuser betrachtet werden können: Die *Opéra-Comique*, an der statt des gesungenen Rezitativs der gesprochene Dialog obligatorisch war, konzentrierte sich völlig auf ein im 18. Jahrhundert eigenständig gewordenes „genre mineur“. Im *Théâtre Italien*, von allen konservativen Musikliebhabern als Heimstatt reinen Gesangs gerühmt, wurden dagegen ausschließlich italienische

*Promenade auf den
Champs-Élysées.
Lithographie von
Honoré Daumier, 1855*



(bisweilen allerdings auch deutsche) Opern in der Originalsprache aufgeführt. Das im Sommer geschlossene *Théâtre Italien* spielte zwischen November und April alternierend mit der Opéra, dienstags, donnerstags und samstags, während die zum Treffpunkt eines mittelständischen Publikums gewordene *Opéra-Comique* ganzjährig und fast täglich bespielt wurde.

Wie setzte sich nun das Publikum der Opéra zusammen? Präzis läßt sich diese Frage kaum beantworten, da in der Regel nur die Namen der Abonnenten registriert wurden, und selbst diese heute nicht immer eindeutig identifiziert werden können. Jedenfalls dürfte nach 1830 etwa ein Drittel der Abonnenten aristokratischer Herkunft gewesen sein, und ein Vergleich der beiden einzigen Abonnenten-Listen, die Adressen verzeichnen und so eine eindeutige Zuordnung erlauben, läßt

Nach 1830 dürfte etwa ein Drittel der Abonnenten aristokratischer Herkunft gewesen sein.

vermuten, daß zwischen 1833/34 und 1866/67 der Anteil der Rentiers und der Hochfinanz auf Kosten der eher knapp bezahlten freien Berufe und vor allem der Offiziere zunahm. All diese mit vielen methodischen Unsicherheiten belasteten Annäherungen beziehen sich aber nur auf die Minderheit der Besucher, die als zeichnende Abonnenten aktenkundig wurden, gesicherte Auskünfte über die Struktur der Käufer von Einzelkarten sind nicht mehr möglich. [...]

Gegen die erstaunlich zählebige These von einem „demokratischen“ für den Mittelstand und die Arbeiterschaft zugänglichen Opernhaus spricht der Anteil, den die Abonnenten seit der Juli-Monarchie an der Gesamtzahl der Zuschauer hatten. 1830, im letzten Jahr vor der Amtsübernahme Vérons, waren nur 31 Abonnements verkauft worden, während es Véron und seinen Nachfolgern gelang, den Anteil der Abonnements an den Gesamteinnahmen auf schließlich 40% im Jahre 1864 zu steigern und so die

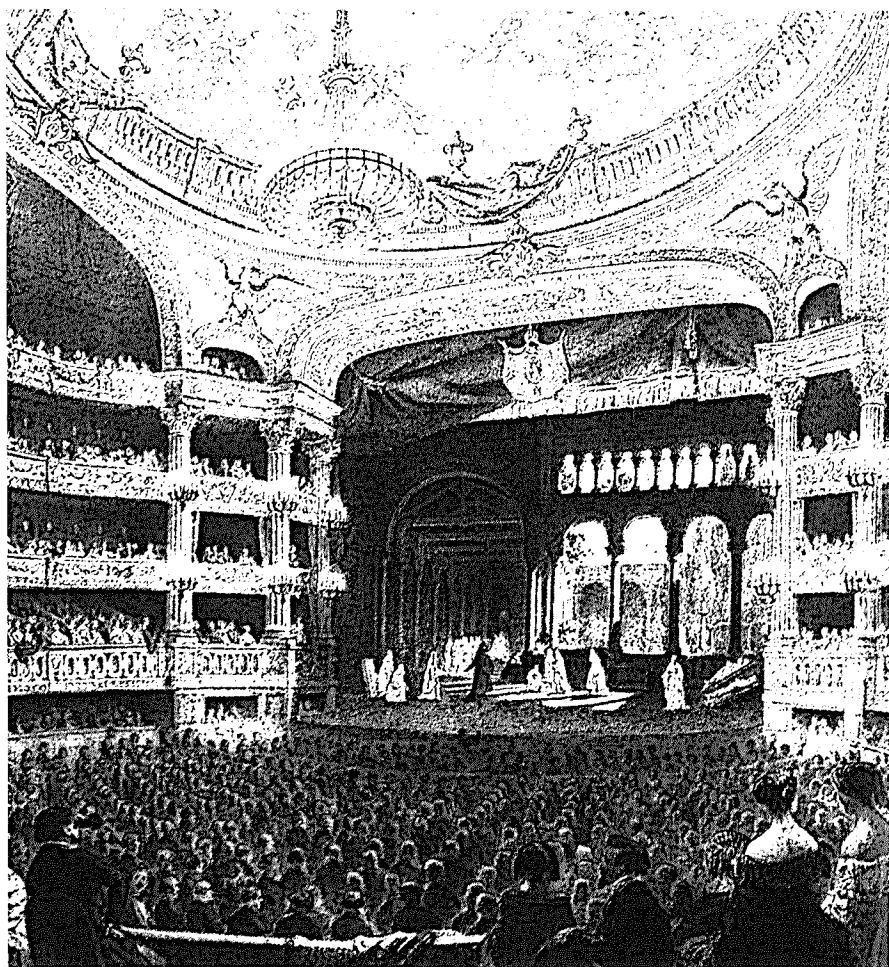
Einnahmeausfälle auszugleichen, die sich 1831 durch die Abschaffung einer bei allen anderen Theatern eingetriebenen regelmäßigen Zwangsabgabe zugunsten der Opéra ergab. Auch wenn diese Entwicklung vom königlich privilegierten, zuletzt über 500 Personen gratis zugänglichen Hoftheater zum modernen Abonnementstheater im wesentlichen auf finanzielle Notwendigkeiten zurückging, so bot der Zuwachs an Abonnenten doch auch die Möglichkeit, dem Selbstverständnis der regelmäßigen Besucher zu schmeicheln. Es waren sicherlich diese Abonnenten, auf die sich Véron bezog, als er von der „bourgeoisie riche“ sprach, die „fit élection de domicile à l'Opéra.“ Damals wie heute konnte der Wechsel von gelegentlichen Besuchern auf billigen Plätzen nichts daran ändern, daß sich die regelmäßigen Opernbesucher, die sich untereinander kannten, als das Opernpublikum verstanden.

Zwar konnte man sich auch auf einzelne Plätze abonnieren, aber der typische Abonnent hatte seine persönliche Loge, die ihm völlig andere Möglichkeiten der Selbstdarstellung gab. Die Logen, die nur komplett zu abonnieren waren, konnten im persönlichen Geschmack eingerichtet werden und boten die Gelegenheit, Freunde und Bekannte zu einem Opernabend einzuladen oder während der Vorstellung andere Opernbesucher zu „empfangen“. Die Rangfolge der Logen läßt sich wieder an den Abonnements-Preisen ablesen. An der Spitze standen die Proszeniumslogen im ersten und zweiten Rang, dort kostete 1854 eine Loge mit zehn Plätzen 10 000 F jährlich, eine mit acht 8100 F. Danach folgten die anderen Logen mit nach Ranghöhe fallenden Preisen, wobei die zentral gelegenen etwas teurer waren als die seitlichen. Das billigste Abonnement belief sich immer noch auf 2100 F und erlaubte ein Jahr lang den Zutritt zu einer seitlichen Loge mit sechs Plätzen im vierten Rang.

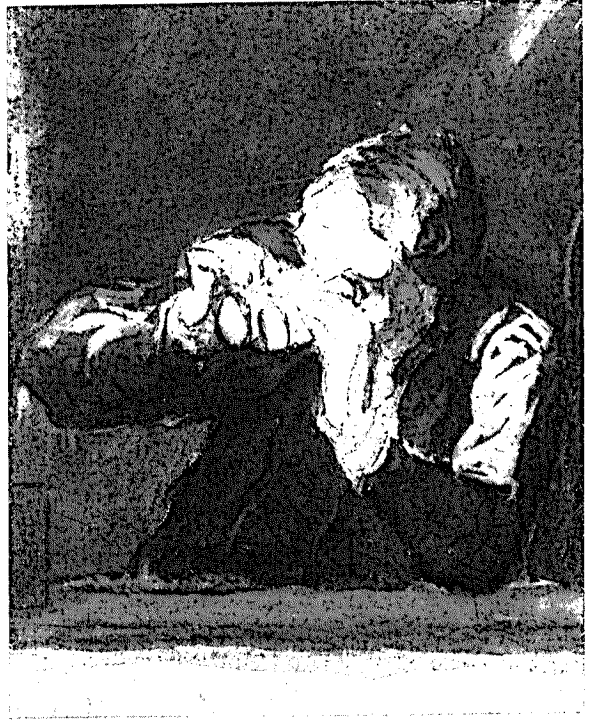
Der typische
Abonnent hatte seine
persönliche Loge.

*Die Pariser Opéra
in den 40er Jahren des
19. Jahrhunderts*

Diese Preise können kaum in Relation gesetzt werden zum Gehalt eines Krankenhaus-Direktors, das zwischen 2400 und 5500 F jährlich schwankte, eher schon zum jährlichen Gewinn eines der fünfzehn am *Tribunal de commerce* zugelassenen Rechtsanwälte, der mindestens 30 000 F betrug, vor allem aber zu den großen Kapital-Vermögen. Genaue Untersu-



chungen der Sterbe-Register haben ergeben, daß 1820 2,1% aller Toten ein Vermögen zwischen 100 000 und 500 000 F hinterließen (1847 bereits 2,8%), 0,3% (1847: 0,8%) sogar ein Vermögen, das 500 000 F überschritt. Der Triumph der besitzenden Bourgeoisie, der sich in diesem Anstieg der großen Vermögen widerspiegelt, wird von Historikern als das herausragende Resultat des „liberalen“ Kapitalismus unter Louis-Philippe vermerkt. Auch in Balzacs Romanwerk ist unzählige Male, vor allem bei der Diskussion von „konvenablen“ Heiraten festgehalten, daß nun Geld das primäre Distinktions-Merkmal einer „verbürgerlichten“ Gesellschaft war. Von daher ist der Wandel in der Struktur des Opernpublikums nur eine Folge des 1830 in der Juli-Revolution sichtbar gewordenen Umbruchs, der die Gewichte in den herrschenden Klassen Frankreichs verschoben hatte. Indizien für einen grundlegenden Wandel der französischen Oper, die um das Schlagwort „Verbürgerlichung“ gruppiert werden können und in dem Bonmot, 1831 habe für die Opéra „l'âge d'argent“ begonnen, eingefangen sind, finden sich zuhauf.



*Honoré Daumier,
Der Mann mit dem
Opernglas, Aquarell und
Gouache*

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)

Ballete:

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

Handlung: Miriam Pfadt für dieses Programmheft. — Dietmar Holland: Shakespearas „Hamlet“ als Oper, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Sebastian Urmoneit: Ambroise Thomas' „Hamlet“ und die „Grand Opéra“, Originalbeitrag für dieses Programmheft. — Anselm Gerhard: Die Pariser Opéra im 19. Jahrhundert, Auszug aus: Anselm Gerhard, Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1992. — 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. — Franz Herre: Über den Hof Napoleons III., Auszug aus: Franz Herre, Napoleon III. Glanz und Elend des Zweiten Kaiserreichs, Verlag C. Bertelsmann, 1. Aufl. München 1990. — Saxo Grammaticus: Dänische Geschichte, zitiert nach: Ludwig Berger, William Shakespeare. Hamlet 1603. Übertragung, Deutung und Dokumentation, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main/Berlin 1967. — William Shakespeare: Hamlet, Prinz von Dänemark. Trägödie, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, hrsg. von Dietrich Klose, Verlag Philipp Reclam jun. Stuttgart (1980).

Bilder

Malerei des Abendlandes. Vom Impressionismus zum Jugendstil. Von Manet bis Klimt. Christa von Lengerke, Wissen Verlag GmbH, Herrsching o. J. — John Bierman: Napoleon III. and his Carnival Empire, John Murray, London 1989. — Geschichte der Musik. Band II, hrsg. von Michael Raeburn und Alan Kendall, Kindler/Schott, München/Mainz 1993. — 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. — Ambroise Thomas, „Hamlet“. Opéra en cinq actes et sept tableaux. Programmheft des Grand Théâtre de Genève, Spielzeit 1996/97 (Sept. 1996), (Red.: Eric Pousaz). — Elisabeth Rogeboz-Malfroy: Ambroise Thomas ou la tentation du lyrique, Editions Cêtre, Besançon 1994. — Anselm Gerhard: Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Verlag J. B. Metzler Stuttgart/Weimar 1992. — Honoré Daumier: Zeichnungen. Colta Ives, Margret Stufmann, Martin Sonnabend, mit Beiträgen von Judith Wechsler und Klaus Herding, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1992. — Manet by himself. Paintings, Pastels, prints & drawings, Edited by Juliet Wilson-Bareau, Macdonald Illustrated, London 1991. — Dieter Zöchling: Die Chronik der Oper, Chronik Verlag im Bertelsmann-Lexikon Verlag, Gütersloh/München. Lizenzausgabe: Bechtermünz Verlag im Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1996. — Franz Herre: Napoleon III. Glanz und Elend des Zweiten Kaiserreichs, Verlag C. Bertelsmann, München 1. Aufl. 1990. — Szenenbilder und Kostümfigurine des Königs der Pariser Opéra 1868, Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris.

Fotografieren, Film- und Tonaufnahmen sowie die Benutzung von Mobilfunk-Telefonen während der Vorstellung nicht gestattet

Bühnenblätter des Badischen Staatstheaters Karlsruhe Generalintendant Pavel Fieber

Spielzeit 1997/98 — Nr. 17

Programm zu

„Hamlet“

Opéra in fünf Akten von Ambroise Thomas

Premiere am 28. März 1998 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Wolfgang Heinzl

Regie: Thomas Schulte-Michels — Ausstattung: Wolf Münzner

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrener

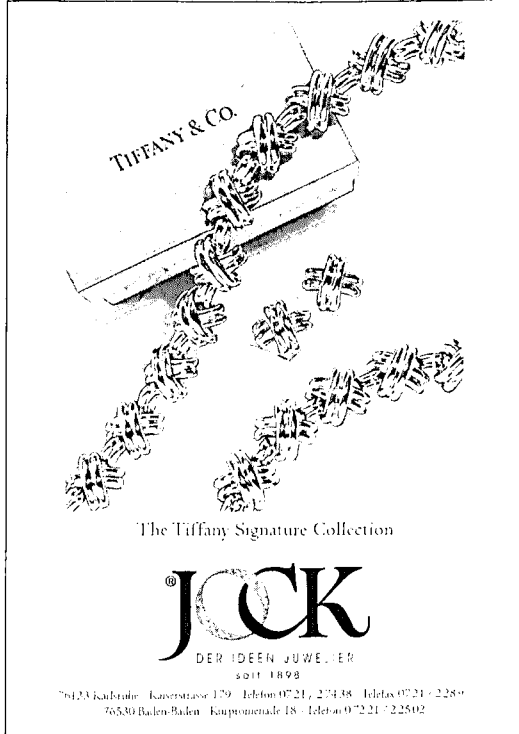
Mitarbeit: Miriam Pfadt und Claudia Bathe

Graphischer Entwurf: Christian Floeren

Druck: G. Braun ems GmbH., Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider Consulting, Karlsruhe

Telefon 0721-70 78 02, Fax 0721-78 57 03



TIFFANY & CO.

The Tiffany Signature Collection

JOCK
 DER IDEEN JUWELIER
 SEIT 1898

78133 Karlsruhe - Kaiserstrasse 179 - Telefon 07 21 / 2 34 38 - Telefax 07 21 / 2 28 9
 76530 Baden-Baden - Kaufpromenade 18 - Telefon 0 7 21 / 2 25 02

**Manchmal spielt das Leben
Theater.**

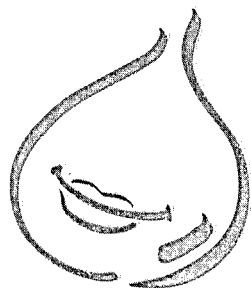


Mit freundlicher Genehmigung: Badisches Staatstheater Karlsruhe

Es gibt Leute, die behaupten, das wahre Leben spiele sich im Theater ab. Vielleicht haben sie recht. Andererseits, Spannung und Entspannung sind nirgends näher, lebendiger, menschlicher, vielseitiger als hier. Weinen und lachen liegen ganz nah beieinander. Wie im richtigen Leben. Wir wünschen Ihnen einen schönen, einen unvergeßlichen Abend.

Badenwerk

Mens
sauna
in corpore
sano*



Aber wie?

Öffnungszeiten

Sport- und Freizeitbad

Mo 18–22.15 Uhr
Di–Do 6–22.15 Uhr
Fr 9–23.15 Uhr
Sa 9–19 Uhr
So 9–19 Uhr

**FÄCHERBAD
KARLSRUHE**



Öffnungszeiten

Sauna-Paradies

Mo + Di 14–22.15 Uhr
Mi + Do 9–22.15 Uhr
Fr + Sa 9–23.15 Uhr
So 9–19 Uhr

(nur Frauen:
Mi ganztags; Fr 9–14 Uhr)

Eintrittspreise ab DM 4,90 / 2,80

Eintrittspreise ab DM 14,00 / 11,20

Am Sportpark 1, 76131 Ka-Nordost, Tel. 0721-685056, ÖPNV-Linien 4 und S2

*Körper, Geist

...Sie wissen schon: Gesundheit, Schwimmen, Sauna