

URBAIN.

Salut, beau cavalier!

CAVATINE.

Une dame noble et sage,
Et dont les rois seraient jaloux,
M'a chargé de ce message
Pour l'un de vous. [...]

RAOUL, lisant après avoir rompu le chachet.

»Vers le milieu du jour

On viendra vous chercher en ce riant séjour;
Alors les yeux voilés, discret et sans rien dire,
Obéissez et laissez-vous conduire.

Raoul, l'oserez-vous?« Allons, à mes dépens

Je vois que l'on veut rire.

Il en peut coûter cher ... et bien! soit. J'y consens.

(A Nevers, lui donnant le billet.)

Lisez vous même.

(Ils se rassemblent tous en groupe.)

DE NEVERS, jetant les yeux sur la lettre et la passant
à Tavannes.

Ah! grands dieux!

TAVANNES, de même, la passant à de Retz.

O surprise!

DE RETZ, de même, la passant à Cossé.

Son cachet!

COSSÉ, de même, la passant à Thoré.

Sa devise!

THORÉ, de même, la passant à Méru.

Est-il vrai?

MÉRU.

C'est sa main!

TOUS, regardant Raoul.

Son bonheur est certain.

TAVANNES, bas, aux autres.

Oui, c'est bien la sœur de nos rois,

C'est Marguerite de Valois

Qui le distingue et le préfère.

DE NEVERS, bas.

Mais il ignore ce bonheur,

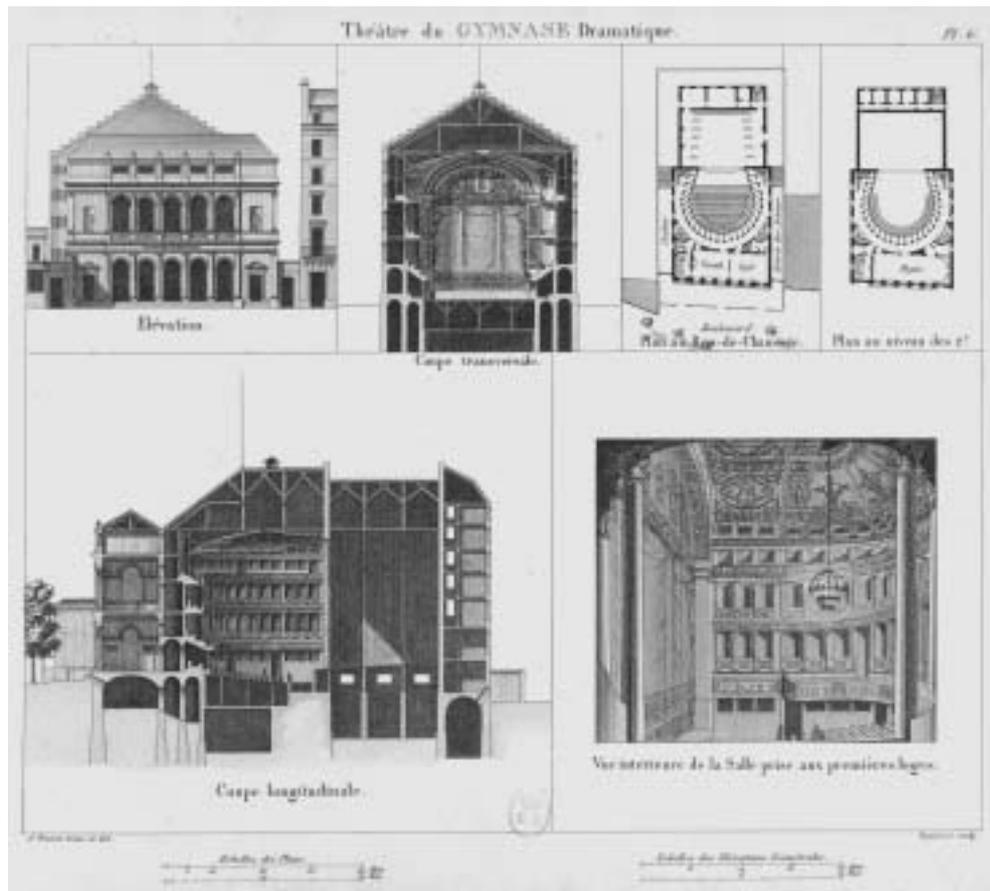
Et prudemment, sur mon honneur,

Taisons-nous sur un tel mystère!

Wie in der Oper, so lässt sich auch in der Ballettpantomime der Einbezug des Publikums durch gezielte, an den Akteuren vorbei laufende Informationsvergabe als zentrales Charakteristikum des pièce-bien-faite-Verfahrens allerorten nachweisen. Das das dénouement vorwegnehmende Schild in *La belle au bois dormant* (siehe oben S. ##) ist ebenso in diesem Kontext zu sehen wie schon die Szenerie der ersten scribeschen Ballettpantomime. Erstmals hatte die Opéra für *La somnambule ou L'arrivée d'un nouveau seigneur* (M: Hérold) die Erstellung des Szenarios statt dem Choreografen einem erfahrenen Bühnenautor – Scribe – anvertraut und damit die Weichen gestellt sowohl für die Neuerung, als Ballettstoff nicht einen bekannten Opernstoff sondern einen Originalstoff zu verwenden, als auch für eine beträchtliche Verkomplizierung der Handlung in Richtung einer veritablen Komödienhandlung.¹⁶⁸ Interessant ist, in welcher Weise schon Scribes Szenario das hiermit doppelt sich stellende Problem der Verständlichmachung berücksichtigt. Die Bühne soll mit einer Vielzahl von Schildern und leicht dechiffrierbarer außersprachlicher Zeichen in Form von Requisiten so eingerichtet werden, dass sich der Zuschauer sofort auskennen glaubt:

»Un carrefour de village. – A droite, l'entrée de la ferme d'Edmond; à gauche, une auberge avec cette enseigne: *Veuve Gertrude, aux Nœuds galants*. Au fond et formant l'angle avec l'auberge, un commencement de maison sur laquelle on lit: *La mère Michaud, meunière*. Une échelle est appuyée contre le grenier de la mère Michaud, et au bord du grenier est un sac de blé non encore rentré. A droite, un

¹⁶⁸ Vgl. dazu auch Münzmay 2009, S. 182–185.



AB BILDUNG 2 Im Jahr der Einweihung des Théâtre du Gymnase-Dramatique wurden diese Pläne veröffentlicht. Alexis Donnet: *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris: Didot l'aîné, 1821, planche 6; Exemplar der Bibliothèque nationale de France. Jules Guex (1900, S. 133) schrieb über den Bau: »Au point de vue de la construction, la ›bonbonnière de Mme la Duchesse‹ était une nouveauté. Au dedans, la salle blanc et or, des loges d'une décoration pimpante, des sièges cramoyssi et or. Au lustre et à la rampe, le gaz hydrogène, et tout en haut, d'invisibles ouvertures destinées à la ventilation.«

Zum Prinzip der Schaffung eines gesellschaftlichen Repräsentationsorts passt es, dass sehr rasch nach dem Odéon (1821) und dem Opernneubau in der rue Le Peletier (1822)¹⁸⁵ auch das Gymnase eine Gasbeleuchtung erhielt (1823), die nicht nur das Bühnengeschehen, sondern ebenso das Geschehen im Zuschauerraum, die dort zur Schau getragenen Kleidungsstücke wirkungsvoll in Szene setzte. »Schauplatz der ersten Gasbeleuchtung« waren schon in den 1810er-Jahren die Pariser Passagen gewesen, die in einer Phase der »Hochkonjunktur des Textilhandels« als Auslageort von

¹⁸⁵ Vgl. zu Odéon und Opéra detailliert Baumann 1988, S. 84f.

Repertoire des Theaters: »Relâche. – Britannicus. – Manlius. – Manlius. – Britannicus. – Relâche ... demain Manlius! quelle variété de répertoire! ...«,²¹⁶ so lässt Scribe den auf seine Chance wartenden und daher über den Wochenspielplan einmal mehr enttäuschten Mors-aux-dents gleich in der ersten Szene klagen. Saint-Germain macht Mors-aux-dents einen Vorschlag: »nos ennemis sont à la répétition; pendant le sommeil où le quatrième acte ne va pas manquer de les plonger rendons à la lumière ces victimes qui gémissent depuis trente ans«,²¹⁷ das heißt, er will die alten, in Schachteln verpackten Figuren des Théâtre-Français befreien und zu sich holen, um die Konkurrenz zu sabotieren. Mors-aux-dents zögert, hilft dann aber doch dabei, den den notorisch verschlafenen Des Français zu überrumpeln und die Befreiungsaktion durchzuführen. Trotz der eindeutigen Darstellung der Kräfteverteilung bezieht die Parodie einen skeptischen Standpunkt: Kann es gelingen, mit Wiedergängern, mit dem Figurenrepertoire der klassischen Tragödie, mit Griechen, Römern und Prinzessinnen, ein modernes Theater zu begründen? – so lautet in etwa die rhetorische Frage, die im Raum steht, als die Figuren ihren Schachteln entsteigen:

Scène XII.

[...] tous les cartons s'ouvrent, et l'on voit paraître à la fois toutes les têtes de GRECS, de ROMAINS et de PRINCESSES figurant les ouvrages reçus.

MORS-AUX-DENTS. Dieux! ... sont-ils couverts de poussière!

TOUS.

AIR: Chœur d'Armide.

(Très-doux.) Poursuivons ... jusqu'au trépas

L'ennemi qui ... nous offense,

(Très-fort.) Poursuivons jusqu'au trépas ...²¹⁸

SAINT-GERMAIN, les arrêtant. Un instant ... vous n'êtes pas à l'Opéra. (Il les rassemble autour de lui.)²¹⁹

Der ästhetisch-theaterpolitische Standpunkt, dass eine Erneuerung vollständig, nicht partiell erfolgen müsste, spiegelt sich nicht zuletzt auch in der Wahl des timbre, das die Auferstandenen anstimmen: Glucks tragédie lyrique *Armide* (1777) steht als vorrevolutionäres Werk für das Alte und ›Verstaubte‹ (die Figuren sind »couverts de poussière«), und da *Armide* im Vorfeld der Odéon-Einweihung, von 1811 bis 1819 durchgängig an der Opéra gegeben wurde,²²⁰ konnte diese timbre-Wahl vom Publikum

²¹⁶ Sz. I (S. 48).

²¹⁷ Sz. II (S. 74).

²¹⁸ Text und dynamischer Verlauf dieser *Armide*-Stelle (I. Akt, Sz. 4, T. 31 ff.; vgl. Christoph Wilibald Gluck, *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 8a, hg. von Klaus Hortschansky, Kassel u. a. 1987, S. 105 ff.) sind genau übernommen.

²¹⁹ *Les vêpres siciliennes*, Sz. 12, zit. nach SÆC II, 5, S. 75.

²²⁰ Vgl. Lajarte 1878, Bd. I, S. 292. – Nach einer weiteren, und letzten Wiederaufnahme erschien am 8. 12. 1825 im *Journal des débats* eine vernichtende Kritik aus der Feder von Castil-Blaze

60

LE LIED DU PAGE.

Andantino

PIANOFORTE.

leggero p

Messa

In diesem Schloss was suchet daschöner Page? Der ed'le Herr all
En ce château que cherchent nos chers pages? Le digne seigneur, all

Vivace (Rit.)

Lies, achut erst den Sinn von mir, erid
Lis, au d'abord ton sens, ton mien, erid

f *Moderato*

Andantino

gegrüß! Ki - er - hol, der ed'le
en fait? et - ar - de, seigneur

Andantino

Du - er, al, der Franchschinote Zier, hat mich ab, gesandt
tu - er, al, der Franchschinote Zier, hat mich ab, gesandt

Andantino

Andantino

ABBILDUNG 3 »Une dame noble et sage ...«: Der Page Urbain stellt sich in *Les Huguenots* (Beginn der Szene I,7) mit einer virtuoson Kadenz vor und überbringt dem Hugenotten Raoul einen Brief der katholischen Königin Marguerite. Raoul wird die Identität der hohen Absenderin verschwiegen, der Zuschauer aber kann sie – ganz im Sinne der *pièce bien faite* – durch Stillage der Musik und Anspielungen des Textes durchaus erraten. Bühnenpraktisch bearbeiteter Klavierauszug, Paris: Schlesinger, [1836] des Stuttgarter Hoftheaters, Bd. 1, S. 86f.; Württembergische Landesbibliothek, Musiksammlung, Signatur 50a/103239

2. Zur Musikdramaturgie von Scribes Theater

Scribes Theater operiert in weiten Teilen mit Musik als integralem Bestandteil des Bühnenerignisses. Daher ist mit Blick auf die für dieses ›Theater mit Musik‹ wirksamen Bedingungen des französisch-deutschen Transfers als zweiter Schritt der Fragenkomplex der Musikdramaturgie zu erörtern, verstanden als Aufeinanderfolgen und Ineinanderwirken sprachlicher und musikalischer Mittel im Bühnenergebnis. Entsprechend dem Anliegen, nicht nur Scribes Libretti im engeren Sinne, sondern alle dramatischen Textgattungen, die mit dem Einsatz von Musik rechnen, einzubeziehen, ist ein weit gefasstes Verständnis von Musikdramaturgie notwendig: Theatrale Musikdramaturgie ist, wenn Musik zur Vermittlung, zum Verständnis eines Stückes beiträgt.¹ In allen von Scribe bearbeiteten Gattungen von der Komödie bis zur Oper spielt Musik eine – mehr oder weniger gewichtige – dramaturgische Rolle im Rahmen des theatralen Kommunikationsaktes. Dabei ist insbesondere zu fragen, ob für Scribes Theater gattungsübergreifende Prinzipien musikdramaturgischer Gestaltung erkennbar sind, um welche es sich dabei gegebenenfalls handelt, und in welcher Weise ihre Ausgestaltung den zum jeweiligen Autorenkollektiv gehörigen Spezialisten – Textautoren, Komponisten, Choreografen, Regisseure, Darsteller – übertragen war. Die Dichotomie »Sprechdramaturgie« (›Handlungs‹-Prinzip) versus »Musikdramaturgie« (›Nummern‹-Prinzip), die Jörg Krämer in seiner gattungsübergreifenden Arbeit zum 18. Jahrhundert nutzen konnte,² bleibt als begriffliches Raster auch hier überaus nützlich, allerdings um die Auflösung dieser Kategorien zu beschreiben: Als eine Haupttendenz des scribeschen Œuvre gerade in der musikdramatischen Gattung schlechthin, der Oper, wird das Bestreben einer Unterordnung des ›Musikdramatischen‹ (des Nichtlinearen) unter die Gesetze des ›Sprechdramatischen‹ (des Linearen) aufzuzeigen sein.

2.1 Scribes merkwürdige Selbstdarstellung als

»simple auteur de vaudevilles«: eine Art poetologisches Programm?

Scribes eigene Außendarstellung beschränkte sich in bemerkenswerter Weise auf die materiellen Seiten seines Berufs und steht damit mit seiner Geschicklichkeit, Gattungen, Stile und Themen entsprechend den Gegebenheiten des Theaterbetriebs und

1 Phatische Rahmenmusik als nicht auf ein bestimmtes Stück, sondern global auf das Ereignis ›Ausführung‹ bezogene »Musik im Schauspielhaus« (Aber 1926, S. 8; vgl. auch Altenburg/Jensen 1998, Sp. 1037) kann also außen vor bleiben.

2 Krämer 1998, S. 113.

Marécots, in dem dieser sich an die umstehenden Hofdamen inklusive Roxelane wendet und erklärt, er wolle dem Pascha den Tod des Bären nicht melden, sondern stattdessen auf eine List sinnen:

MARÉCOT.

AIR: Sortez à l'instant, sortez. (*Le Château de mon oncle.*)

Oui, mesdames, cherchons bien,

Nous trouverons un moyen

Qui plaira,

Conviendra

A notre excellent pacha.

Il s'agit de le duper,

Il s'agit de l'attraper;

Vous voyez, entre nous,

Que je compte un peu sur vous.

(*A Roxelane.*)

Mais soyez discrète,

Je vous le répète;

Taisons-nous aujourd'hui

Sur la mort du favori; Si sa déconv'nue

Des grands était sue,

Que de gens qui déjà

D'mand'raient sa place au pacha!

TOUTES.

Oui, mesdames, cherchons bien, etc.⁵⁹

Dieser Text ist Teil der Figurenrede und inhaltlich für den Fortgang des Stückes relevant: Die Damen und Roxelane befolgen später tatsächlich Marécots hier gegebene Anweisungen. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass die Schlusspointe (übersetzt etwa »Wäre das Missgeschick gemeint: vom Ableben des Bären bei den hohen Herrschaften bekannt, man sähe plötzlich lauter Leute, die den Pascha um dessen Platz ersuchen!«) für Roxelane, an die die Worte gerichtet sind, vollkommen rätselhaft sein muss. »Was ist dabei, wenn irgendjemand den Platz des Bären einnehmen will? Warum sollte das jemand wollen? Wie sollte das überhaupt gehen?« – all dies sind Fragen, die Roxelane nicht stellt. Wohl aber muss der Zuschauer bemerkt haben, dass Marécot mit dieser seltsamen Andeutung etwas im Schilde führt, umso mehr in Verbindung mit dem appellativen Refrain »cherchons bien ... trouverons un moyen ... je compte un peu sur vous«, der neben den Damen auf der Bühne auch den Theaterzuschauer anzusprechen scheint. Für letzteren wird tatsächlich die Pointe viel eher durchsichtig als für Roxelane, da schon in der folgenden Szene, nachdem Roxelane abgegangen ist, ihr Mann Tristapatte auftritt, sich als Tierhändler, dem unterwegs sämtliche Tiere gestorben sind, vorstellt, und so weiter. All diese Informationen machen den Zuschauer zum gegen die Bühnenfiguren verschworenen Mitwisser des Autors. Im Gegensatz zum nichtsahnenden Tristapatte weiß er nämlich bereits eine ganze Menge über den möglichen Fortgang der Geschichte: Neben der Anwesenheit Roxelanes ist ihm aus dem zitierten couplet auch bereits bekannt, dass Marécot einen Plan hat (jemanden als Ersatz für den Bären zu finden), in dem Tristapatte bestens zum Hauptdarsteller geeignet wäre. Und tatsächlich wird die Intrige des Stückes in der Folge darin bestehen, den natürlich widerwilligen Tristapatte dazu zu bringen, in die

59 Sz. 4, zit. nach ebd., S. 2.

ABBILDUNG 7 Beim Wort »boléro« fallen Instrumental- und Vokalmelodie ineins. Der schwarze Domino / Le domino noir, bühnenpraktisch bearbeiteter Klavierauszug (Mainz: Schott [1838]) des Stuttgarter Hoftheaters, S. 24, Ausschnitt; Württembergische Landesbibliothek, Musiksammlung, Signatur 50a 102099

system der timbres auf: Die dem Hörer in diesem Moment bereits bekannte Ballmusik wird, zusammen mit den Konnotationen, die im Verlauf des Stücks an diese Musik bereits geknüpft wurden,¹²⁹ zum Subtext der gesungenen Figurenrede. Die Möglichkeiten des Mediums Singen für intertextuelles Referieren nutzt Scribe nicht nur im vaudeville, sondern er legt sie auch opéra-comique-Libretti zugrunde, mit dem Unterschied, dass hier das Verweissystem innerhalb des Werkzusammenhangs zu etablieren ist. Anders als im vaudeville liegt hier die konkrete Gestaltung des Verweissystems natürlich weit außerhalb der Kompetenzen des Dichters, vielmehr ist ein Komponist erforderlich, welcher dieses musikalische Netz in einer formal, harmonisch, melodisch usw. sinnvollen Partitur idealerweise so gestaltet, dass es für den Hörer gut wahrnehmbar ist. Herbert Schneider, der mehrfach die Arbeitsteilung zwischen Scribe und Auber thematisierte, kommt zu dem Ergebnis, dass die Anlage des Systems musikalischer Referenzen aber zunächst maßgeblich vom Librettisten geleistet wurde:¹³⁰ »Scribe [...] en effet, pense la musique en écrivant ses plans et ses vers. Dans ceux-ci, Scribe impose au compositeur non seulement l'emplacement des formes fixes, des ensembles, etc., mais aussi les réminiscences et les reprises de

¹²⁹ Man beachte die Parallele der allerersten Reaktion auf das Erklingen des Bolero zu Angèles und Brigittes Reaktion: Sz. 1: »JULIANO. Ah! le beau bal! ... n'est-il pas vrai, milord? LORD ELFORT. Je le trouve ennuyeux à périr.« Sz. 4: »ANGÈLE, à part, et regardant Horace. [...] le maudit boléro! BRIGITTE. Le joli boléro!« Zit. nach SÆC IV,6, S. 261 bzw. 275.

¹³⁰ Vgl. Scribes Eintrag in *Fortune* unter dem Jahr 1837: »J'ai eu deux grands succès. l'un au commencement l'autre a la fin de année – la Camaraderie aux francais – le domino noir a l'opera-comique – deux pieces à moi seul – «; f. 96r.

bereits abgelaufenen Zeitkontinuums des Dramas²³³ – dieser auf Scribes/Aubers opéra *Le dieu et la bayadère* (1830) gemünzte Satz, gilt bereits hier: Der I. Akt von *La belle au bois dormant* ist einhundert Jahre vor der Liebesintrige spielende Vorgeschichte, gleichzeitig aber auch in Aktlänge vergegenwärtigtes Bühnengeschehen. Im Hinblick auf das äußere Kommunikationssystem wird das Funktionieren dieses Verfahrens, das »Zeitkontinuums des Dramas« einen derartigen Zeitsprung vollführen zu lassen, durch visuelle (I. Akt: »Une salle gothique«²³⁴) sowie sprachliche Mittel (Schild am Ende des I. Aktes: »Elle dormira pendant cent ans!«²³⁵) gewährleistet. Das innere Kommunikationssystem aber verlangt, soll die theatrale Wahrscheinlichkeit gewahrt werden, das Mittel der Rückblende: Die Handelnden erfahren die Vorgeschichte durch eine uralte Erzählerin, die – wie der Zuschauer – die Ereignisse der Verzauberung des Schlosses noch aus eigener Anschauung kennt (siehe Abbildung 11). Eine opéra comique hätte mit dieser Erzählung beginnen können, die Ballettpantomime funktioniert nur mit dieser merkwürdigen Verdopplung der Vorgeschichte.

On entoure la mère Bobi, qui raconte qu'il y a cent ans ... elle était bien petite alors, elle a assisté au mariage d'une princesse qui lui a donné la chaîne d'or que voici, et son portrait qu'elle a toujours gardé; que cette princesse, forcée de se marier à quelqu'un qu'elle n'aimait pas, s'est frappée d'un coup de poignard, et a été endormie, ainsi que toute sa cour, par le pouvoir d'une fée. Marguerite tremble à ce récit. La mère Bobi montre le château fort que l'on aperçoit dans le lointain, et dit que c'est celui de la Belle au Bois dormant.

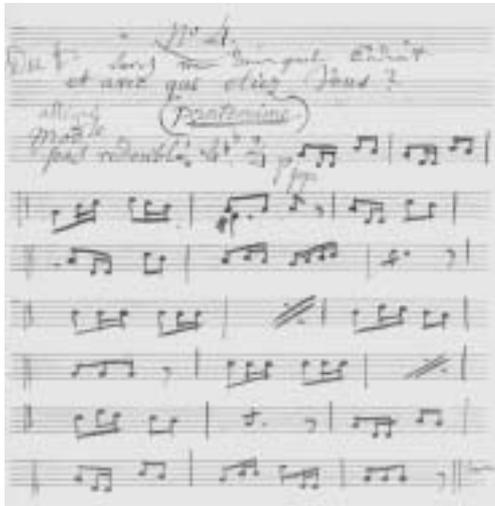
AB BILDUNG 11 Die mère Bobi erzählt, was vor 100 Jahren geschah beziehungsweise was der Zuschauer im I. Akt gesehen hat. Louis-Ferdinand Hérol: *La belle au bois dormant*, II. Akt, Beginn der Nr. 1. Transkription aus der Tanzmeister-Violinstimme der Opéra »Violino primo. Rep.^t«; Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Signatur Mat. 19 [288 (20). Text: Eugène Scribe: *La belle au bois dormant*, II, 1, zit. nach *Ballettpantomimen*, S. 81

²³³ Betzwieser 1998a, S. 120.

²³⁴ *La belle au bois dormant*, einleitende Regieanweisung zum I. Akt, zit. nach *Ballettpantomimen*, S. 75. Hervorhebung vom Verf.

²³⁵ I, II, zit. nach ebd., S. 81.

ABBILDUNG 15 Yelvas gestische ›Erzählung‹ wird genau an der Stelle durch Musik unterstützt, wo es um bühenexterne Kindheitserinnerungen geht. Antoine-François Heudier: *Yelva ou L'orpheline Russe*, Chant, bühenpraktisch bearbeitete violon-répétiteur-Stimme (Abschrift) des Théâtre de Lille, 1828, No. 4 (f. 6r, Ausschnitt); Bibliothèque municipale de Lille, Signatur M5410. Text: Eugène Scribe: *Yelva ou l'orpheline russe*, I,3, zit. nach SÆC II,17, S. 160



SCÈNE III. [...]

TCHÉRIKOF. Approchez, belle Yelva.

YELVA. Elle le salue, regarde, d'un air d'étonnement et de plaisir, son costume, et semble demander, par ses gestes, quel est cet étranger?

M^{me} DUTILLEUL. Monsieur, je dois vous apprendre ...

TCHÉRIKOF. Du tout, je vous prie de laisser parler mademoiselle.

M^{me} DUTILLEUL. Et du tout, monsieur, la pauvre enfant ne le peut pas; elle est muette.

TCHÉRIKOF. O ciel! [...]

YELVA. Elle lui fait signe qu'elle peut l'entendre, mais qu'elle ne peut pas lui répondre. [...]

TCHÉRIKOF. Savez-vous dans quel endroit, dans quelle ville cela [Verlust der Eltern, wurde ihm vorher von Mme Dutilleul erzählt] vous est arrivé?

YELVA. Elle fait signe que non, et qu'elle ne pourrait le dire.

TCHÉRIKOF. Et avec qui étiez-vous?

YELVA. Elle indique à Tchérikof qu'elle était alors entourée de gens qui avaient tous de grands plumets, des décorations comme lui, de grandes moustaches ... et qu'il en passait beaucoup devant elle, se tenant bien droits et marchant au bruit du tambour.

TCHÉRIKOF.

A ce portrait, je crois reconnaître les superbes grenadiers de notre garde impériale, dont je faisais partie en 1812; car j'étais capitaine à treize ans,; c'était ma seconde campagne.

belle édition, imprimée par Crapelet, contient tous les changemens que les auteurs ont faits pendant le cours des représentations.«²⁷¹ In dieser Endfassung des Textes sind viele der stummen Aktionen mit der Vorschrift »musique à l'orchestre« plus gegebenenfalls Nennung des timbre versehen; die erhaltenen musikalischen Quellen entsprechen dem exakt. Bereits in der Ouvertüre findet etwa das timbre »refrain de la Petite Mendiante« Verwendung, das als Erkennungsmelodie Yelvas später öfter wiederkehrt. Insbesondere der Bericht Yelvas von ihren Reiseerlebnissen, den sie nach ihrer Ankunft im Schloss gibt, ist von airs parlants unterstützt: »L'orchestre joue la

²⁷¹ *Yelva, ou l'orpheline russe*, vaudeville en deux parties, par MM. Scribe, Devilleneuve et Desvergers [...], Paris: Pollet, 1828, S. 2. Der in SÆC wiedergegebene Stücktext entspricht diesem Erstdruck.



TCHÉRIKOF. Oui, ce château m'appartient. (Musique à l'orchestre)

YELVA. Elle le regarde avec une nouvelle attention, et comme si elle ne l'avait jamais vu; il semble qu'elle veuille lire son visage et reconnaître ses traits.

TCHÉRIKOF. Qu'a-t-elle donc? d'où vient l'émotion qu'elle éprouve?

YELVA. Elle met une main sur son cœur [...]. Oui, quand elle était petite, elle a vu tout cela ... Elle court à la fenêtre à gauche, montre les jardins. [...] Elle lui fait signe qu'il y a une balançoire,

(L'orchestre joue l'air: Balançons-nous.) des montagnes russes, d'où on descendait rapidement.

TCHÉRIKOF. Il me semble qu'elle parle de balançoire, de montagnes russes ... Qu'est-ce que cela signifie?

YELVA. Elle témoigne son impatience de ce qu'il ne comprend pas.



(L'orchestre joue l'air: Un bandeau couvre les yeux.) Puis, comme une idée qui lui vient, elle lui fait signe qu'autrefois, dans ce salon, elle jouait avec des enfants de son âge; et, faisant le geste de se mettre un bandeau sur les yeux, elle court après quelqu'un, comme si elle jouait au colin-maillard.*

(Air vif.) Tous ses gestes se succèdent rapidement, et sans qu'elle fasse presque attention à Tchérïkof, qui la regarde d'un air étonné et attendri.

TCHÉRIKOF. Pauvre enfant! je ne sais pas ce qu'elle a, ni ce qu'elle veut dire, mais il y a dans ces gestes, dans sa

* Blinde-Kuh-Spiel: Eine Person mit verbundenen Augen muss versuchen, eine andere Person zu erwischen und durch Tasten zu erkennen. Mit dem Nachspielen des Colin-Maillard-Spiels wird auf Scribes und Aumers ballet La somnambule angespielt: Dort spielt die Dorfgesellschaft das Spiel in der Festszene I,6; in II,3 spielt es die schlafwandelnde Thérèse es im Traum nach; vgl. Münzmay 2008.



AB BILDUNG 22 Rosensteinschloss (erbaut 1822–1829), Ostportal des Rosensteintunnels und Eisenbahnbrücke über den Neckar (erbaut 1846) bilden ein architektonisches Ensemble. Heute befindet sich an der Stelle der Eisenbahnbrücke eine Fußgängerbrücke, die Ruine des stillgelegten Tunnelportals ist noch vorhanden. Von »C. Leins gem[alt]«, von »Emminger lith[ografiert]« und bei »Küstner gedr[uckt]«, ca. 1850. Wie Abbildung 21, Signatur B 7961

[sic].¹⁷⁹ Dazu ist anzumerken, dass die Technik der Traumbilder zuvor Rellstab und Meyerbeer in ihrer preußischen Festoper *Ein Feldlager in Schlesien* (zur Wiedereröffnung des Berliner Opernhauses 1844) angewendet hatten; von einer Vorbildrolle dieser Oper für *Lichtenstein* ist auszugehen, zumal Dingelstedt und Ludwig Döbler befreundet waren.¹⁸⁰

Lichtenstein Inhalt: Die Handlung stellt einen württembergischen Gründungsmythos auf, der die historischen Geschehnisse ziemlich auf den Kopf stellt: Das Herzogtum Württemberg droht im frühen 16. Jahrhundert von einem Reichsbündnis besiegt zu werden, nur auf dem Lichtenstein trotz einer Schaar treuer Ritter, unter ihnen der Held Georg von Sturmfeder, noch den Angriffen. Georg wird hinterhältig verletzt, überlebt aber mit Hilfe der Bauerstochter Bärbele, die sich in ihn verliebt; Georg

179 *Lichtenstein*. Oper in fünf Aufzügen. Text nach W. Hauff von Franz Dingelstedt. Musik von Peter v. Lindpaintner. Zum ersten Mal aufgeführt bei Eröffnung des neuen königl. Schauspielhauses in Stuttgart, Stuttgart: Fein [1846], S. 37. Zu Ludwig Döbler vgl. Mungen 2006, Bd. 1, S. 209–227 (Kap. »Anton E. Titls Musik zu Nebelbildern«), insbes. S. 212 f.: Döbler führte »die von Henry Langdon Childe seit 1839 in London gezeigten Dissolving views im deutschen Sprachraum ein und stellte diese unter dem Namen Nebelbilder 1843 in Wien vor«.

180 Vgl. Liebscher 1909, S. 13.

ZÉTULBÉ. C'est bien vrai.

ROXELANE. Et puisqu'il faut absolument que le sultan ait un favori, sait-on qui lui succédera?

ZÉTULBÉ. Mais cette perte devrait nous effrayer moins que toute autre, madame; on sait quel rang vous tenez dans le cœur du pache, et il se pourrait ...

ROXELANE. Qu'oses-tu dire! Ne sais-tu pas que je ne suis plus à moi? et que le souvenir de mon époux ... Ce pauvre Tristapatte!

ZÉTULBÉ, apercevant Marécot. Ah, mon Dieu! que nous veut Marécot, et d'où lui vient cet air consterné?

SCÈNE II.

LES MÊMES; MARÉCOT.

MARÉCOT, arrivant tout effrayé. Mesdames, c'en est fait! ...

ROXELANE. Comment! Il n'est plus?

MARÉCOT. Vous l'avez dit; l'ours a vécu ... Il n'a pas même voulu attendre la visite du medecin.

ROXELANE. On a beau dire, cet ours-là n'était pas sans intelligence.

MARÉCOT. Oui, c'est une grande perte pour la ménagerie! car, à la cour, on peut s'en passer.

ZETULBE. Sehr wahr!

ROXELANE. Der Bassa kann ohne Favorit nicht bleiben; – wer weiß, wer ihm folgen wird.

ZETULBE. Theure Gebieterin, wie können Sie sich darüber beunruhigen? – Auch Sie besitzen die Liebe und Achtung des Bassa; gewiß, Sie sind die muthmaßliche Erbin aller Privilegien, deren sich dieser Bär bis heute erfreuet hat.

ROXELANE. Die Gunst der Großen ist veränderlich; ich entsinne mich eines Vorfalls, der mir neulich mit dem Bären am Theetisch des Bassa arrivirt ist. Höre!

(Melodie: Jüngst sprach mein Herr, der Bader).

Jüngst sprach ich zu dem Bassen:

»Gnädigster Mann!

Wenn wir Sie einst verlassen,

Was würde dann?»

Er wandte sich mit Zähren,

Liebewarm,

Und nahm den alten Bären

In den Arm.

»Daß mich die Weiber hassen,

Trag ich mit Muth!

Der Bär wird mich nicht lassen,

Und das war gut!«

ZETULBE. Ich bleibe dabei, nur Sie besitzen des Bassa Herz, und auch Er ist Ihnen nicht gleichgültig.

ROXELANE. Wie kannst du so sprechen? – Du weißt, daß ich einem Gemahle angehöre! – Unglücklicher Tristapatte!

ZETULBE. Da kommt Marocco – er scheint bestürzt zu seyn.

ZWEITE SCENE.

MAROCCO. VORIGE.

MAROCCO *(rasch auftretend)*. Meine Damen – es ist vorbei!

ROXELANE. Er ist nicht mehr?

MAROCCO. Er ist nicht mehr. Es hat ihm nicht einmal gefallen, den Besuch des Arztes abzuwarten.

ROXELANE. Daran sieht man deutlich, daß dieser Bär recht gut wußte, was er that.

MAROCCO. Ich hatte seit sechs Wochen die Hungerkur mit ihm versucht, – er hat sie nicht überstanden. Dieser Verlust ist für die Meanterie unersetzlich; – bei Hofe wird man ihn nicht so sehr gewahr werden.

B. BACCHANALE. »Nachdem die Nonnen die Augen geöffnet, erkennen sie sich und legen darüber gegenseitig ihre Freude an den Tag. Helene (die Äbtissin) ladet sie ein, die Augenblicke zu benützen und sich ihrem Vergnügen zu überlassen. Die Nonnen eilen auf verschiedenen Seiten ab. Aus dem Hintergrunde treten acht Furien auf, welche ihre [...] über die Gräber schwingen. Dann kommen die Nonnen zurück, welche ihre Leichenkleider abgelegt haben und nun in weltlichen Anzügen erscheinen, sie bringen verschiedene Gegenstände ihrer profanen Leidenschaften mit [...]; Einige bringen ihrer Gottheit Opfer dar, während andere sich ihrer Gewänder entledigen, sich mit Kränzen schmücken, und ganz dem Vergnügen hingeben. Bald artet das Ganze in ein rauschendes Bacchanal aus.« [etwas ausführlicher als das gedruckte »PROGRAMME DE LA BACCHANALE«, insbesondere kommen dort die acht Furien nicht vor] –

E. AIR DE BALLET (SÉDUCTION PAR LE JEU): »Spiel, Tanz, Wollust.« –

F. AIR DE BALLET (Pas de seul d'Hélène – Danse des autres Nonnes): »Helena läßt sich einen Kuß von Robert rauben und bezeichnet ihm den Zweig welchen er brechen soll.« [beim Schlussakkord] –

G. CHŒUR dansé. »Schlußtableau. Bei jedem Grabmahl liegt leblos eine Nonne und hinter dem, ein Dämon mit hochgeschwungener Fackel.«

All dies legt nahe, dass die Inszenierung auf der visuellen Ebene sich in wahrscheinlich bis dahin ungekanntem Maße am Pariser Original – gegebenenfalls auch an Berlin – orientiert hatte. Wie Castil-Blazes Bemerkungen zur Musik oder der singuläre Fall detaillierter szenischer Eintragungen in einer Dirigierpartitur bereits anzeigen, liegt dies unmittelbar in der Komposition Meyerbeers begründet, die das Prinzip einer die Bühnenaktion determinierenden Instrumentalmusik, das zuvor für Einzelfiguren (zum Beispiel Fenella in *La muette*, Zoloé in *Le dieu et la bayadère*; vgl. auch die pantomimischen Auftritte, die Bellini 1831 den Titelfiguren *La sonnambula* und *Norma* verschafft) zur Anwendung gekommen war, auf den ganzen Szenenkomplex mit seinem gesamten Personal ausweitet. Dass die Komposition eine historisch geringe Variationsbreite für die visuelle Umsetzung lässt, wird nicht zuletzt von den Besonderheiten der Stuttgarter Aufführungsgeschichte – den Vorbehalten des Komponisten Lindpaintner sowie dem zur Erreichung größtmöglicher Originaltreue getriebenen Aufwand – belegt.

e) Ein neuerlicher Schub für die »Oper mit Tanz« ab 1838

Die 1830er-Jahre als ›Ära Seydelmann‹ gelten in der Geschichtsschreibung des Stuttgarter Hoftheaters allgemein als eine Phase der Vernachlässigung der Opernsparte zugunsten des Schauspiels – man möchte aber hinzufügen: Der Eindruck mochte sich dadurch verstärkt haben, dass mit Werken wie *Die Stumme von Portici* und *Robert der Teufel* auch in der Operngeschichte ein in gewisser Weise besonders ›schauspielerisches‹ Kapitel aufgeschlagen worden war. 1837 setzte sich Heinrich Moritz, der spätere Regisseur der *Hugenotten* (1842), der Lindpaintner-Opern *Die sizilianische Vesper* (1843) und *Lichtenstein* (1846), einer Tell-Neuinszenierung (1844), der deutschsprachi-

434

NO. 14. PANTOMIME ET BALLETS.

<i>Entrée des Chevaliers</i>	Allegretto 2/4, 80 Takte
<i>Un chevalier sonne du cor</i>	All.o moderato 4/4, Trp solo 4 Takte)
<i>Le nain paraît sur la tourelle</i>	Vl1/2, 5 Takte
<i>Il répond à l'appel des 1^e chevaliers</i>	Trp solo 4 Takte, dann 7 weitere Takte der »Zwergen«-Musik
<i>Le Chevalier Sarrazin se montre sur les degres du château</i>	16 Takte Tutti, Melodie in Kb/Vc/Trb/Fag
<i>Les chevaliers délibèrent un moment</i>	Str pp, 5 Takte
<i>Ils jurent de pénétrer de force dans le château enchanté</i>	Trp-Signale, Str ff, 6 Takte
<i>Combat. Ils attaquent le Maure</i>	Tutti, 8 Takte
<i>Après la défaite du Maure, les dames captives sortent du château enchanté</i>	Moderato 4/4, Str/Holzbl, Melodie: Vl1/Fl, 15 Takte

DANSE.

<i>Andantino con grazia</i>	2/4, 32 + 16 + 16 + 20 Takte
<i>All.tto non troppo – Un peu plus vite</i>	2/4, 16 + :8: + 34 + 8 + 10 Takte – 2 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 Takte
<i>Allegretto</i>	6/8, 8 + :16: + :8: + 16 + 8 Takte
<i>con grazia</i>	2/4, 16 + 16 + 20 + 4 Takte
<i>All.o marziale e vivo</i>	2/4, 16 + 8 + 15 + 18 + 16 + 16 + 24 Takte

NO. 15. FINAL. A. CHŒUR.

Sonnez, clairons, que vos chants de victoire
 Portent son nom, son nom, ses exploits,
 Jusqu'aux cieus et qu'en ce jour
 Et l'amour et la gloire
 Ornent son front, son front victorieux!

Die alte höfische Welt wird also charakterisiert durch ihr auf kodifiziertes Vorwissen basierendes Kunstverständnis, sowie durch einen an die tragédie lyrique gemahnenen Sprachstil; der Pantomimenanteil ist dabei, wie die Partitur zeigt, im Vergleich zum metrisch gebundenen tänzerischen Element sehr gering. Die Stuttgarter Aufführungspartitur zeigt zahlreiche Lösungen, die gelehrt-altmodische Ritterpantomime vollends zu streichen;²³¹ die entsprechenden Partiturseiten sehen vergleichsweise sehr unbenutzt aus, so dass fraglich ist, ob die Pantomime dort überhaupt jemals

231 Die mit Blaustift vorgenommenen Striche sind datiert auf 1899 und 1915. Von Interesse sind hier also nur die früheren, mit Bleistift eingetragenen, nicht mehr konkret datierbaren Striche. Drei Lösungen sind zu unterscheiden: 1) Komplette Streichung der Nrn. 13 und 14, siehe den auf der ersten Seite des III. Aktes (S. 367) angewiesenen Sprung zu »Seite 437 [= Beginn von Nr. 15]. Strich Ballet.« Die Löcher der Naht, die S. 367–436 verschloss, sind deutlich zu sehen. – 2) In der Partitur liegt ein loses Blatt mit dem Manuskript einer neukomponierten kurzen Orchesterintroduktion (betitelt: »Anfang des 3ten Actes Jüdin«); am Ende der 13 Takte steht der Hinweis »attacca Ballet«. Das Stück ist in e-Moll und endet offen auf H7, von hier muss also direkt zur in E-Dur beginnenden DANSE gesprungen worden sein. – 3) Der Beginn von Nr. 14 erklang bis einschließlich »Il répond à l'appel ...«; das Trp-Signal mündet aber in einen hinzugefügten H7-Akkord (Str) mit Fermate, dann ebenfalls Sprung zur DANSE.

Erste u. letzte Stgter Auffg. (Zahl d. Auffg.)	Titel Gattung	Übersetzer (dt. EA dieser ÜS ^a) Komponist ^b	Titel (UA) Gattung	Ko-Autor(en) Komponist / Arrangeur ^c
13. 10. 1823 22. 11. 1823 (2)	Der wahrhafte Lügner Lustspiel 1	Karl Konrad von Thumb-Neuburg (BlnKS 1823)	Le menteur véridique (GD 24. 4. 1823) com-vaud 1	Mélesville - / [Antoine-François Heudier?]
24. 3. 1824 2. 9. 1840 (12)	Der Sekretär und der Koch Lustspiel 1	Blum (BlnKS 1821)	Le secrétaire et le cuisinier (GD 10. 1. 1821) com-vaud 1	Mélesville - / [Aymon?]
24. 9. 1824 10. 12. 1824 (3)	Das Fläschchen Köll- nerwasser oder Denk- Denkschrift eines Husaren-Offiziers Lustspiel 1	Ignaz Franz Castelli (Wien 1823; von Zensur untersagt)	Les mémoires d'un colonel de hussards (GD 1. 2. 1822) com 1 mélé de vaud	Mélesville »M. Granier« / -
28. 9. 1824 7. 12. 1836 (22)	Der Schnee Oper 4	Castelli (Wien 1824)	La neige ou Le nouvel Égi- nard (OC 9. 10. 1823) oc 4	Delavigne D.-F.-E. Auber
25. 4. 1825 12. 2. 1841 (5)	Der Großpapa Lustspiel 1	Castelli (Wien 1823)	Le bon papa ou La pro- position de mariage (GD 2. 12. 1822) com-vaud 1	Mélesville »Mlle Delaunay« / -
13. 5. 1825 (1)	Das Stündchen in Pyrmont Lustspiel 1	Carl Töpfer (BlnKS 1822)	Les eaux du Mont-Dore (GD 25. 7. 1822) vaud 1	Frédéric de Courcy u. Saintine - / -
2. 12. 1825 14. 12. 1825 (2)	Leocadie Oper 3	Karl August Ritter (Mannheim 1825)	Léocadie (OC 4. 11. 1824) drame-lyrique 3	Mélesville Auber
8. 3. 1826 10. 5. 1858 (7)	Der Kuß durch einen Wechsel Posse 1	Castelli (Wien 1824)	Le baiser au porteur (GD 9. 6. 1824) com-vaud 1	Justin Gensoul u. de Courcy Adolphe Adam (Komp./Arr.)
4. 9. 1826 24. 9. 1927 (mind. 139)	Die weiße Frau kom. Oper 3	Ritter (BlnKS 1826)	La dame blanche (OC 10. 12. 1825) oc 3	Adrien Boieldieu
24. 9. 1826 19. 11. 1855 (14)	Die beiden Hofmeister Vaudeville 1	Louis Angely (Lpz 1825)	Les deux précepteurs ou Asinus asinum fricat (Var 19. 6. 1817) com 1 mélé de couplets	- / [Gilbert?]
25. 10. 1826 9. 6. 1856 (20)	Der Ehrgeiz in der Küche Lustspiel 1	Wenzel Lembert (Wien 1826)	Vatel ou Le petit-fils d'un grand homme (GD 18. 1. 1825) com-vaud 1	Édouard Mazères - / [Heudier?]
21. 2. 1827 11. 4. 1840 (13)	Die Mäntel oder Der Schneider in Lissabon Lustspiel 1	Blum (BlnKS 1826)	Les manteaux (GD 20. 2. 1826) com-vaud 2	Antoine-François Varner u. Henri Dupin - / [Heudier?]
16. 9. 1827 5. 3. 1895 (74)	Der Maurer und der Schlosser Oper 3	Ritter (Mannheim 1825)	Le maçon (OC 3. 5. 1825) oc 3	Delavigne Auber

Erste u. letzte Stgter Auffg. (Zahl d. Auffg.)	Titel Gattung	Übersetzer (dt. EA dieser ÜS ^a) Komponist ^b	Titel (UA) Gattung	Ko-Autor(en) Komponist / Arrangeur ^c
16. 10. 1864 (1)	Dom Sebastian gr. Oper 5	Leo Herz (Wien 1845)	Dom Sébastien, roi de Portugal (Opéra 13. 11. 1843) opéra 5	Gaetano Donizetti
10. 1. 1868 19. 4. 1896 (70)	Die Afrikanerin gr. Oper 5	Ferdinand Gumbert (BlnKS 1865)	L'africaine (Opéra 28. 4. 1865) opéra 5	
17. 12. 1873 23. 11. 1899 (16)	Adrienne Lecouvreur Drama 5	Heinrich Grans (Weimar 1856)	Adrienne Lecouvreur (TF 14. 4. 1849) com-drame 5 et en prose	Legouvé

^a Angaben nach Ruprecht 1976, S. 209–231; RIPM; Karlsruher Virtueller Katalog; sowie PiperEnz. Angegeben wird die erste auf diese Weise nachweisbare Aufführung der jeweiligen Fassung.

^b Falls von der Pariser Vorlage abweichend.

^c Bei vaudevilles werden lediglich gegebenenfalls Komponisten von »Airs nouveaux« angegeben, nicht hingegen die Komponisten aus anderen Stücken übernommener timbres. » - « steht für »kein air nouveau enthalten« bzw. »Arrangeur nicht bekannt«. Als Arrangeure in [] angegeben sind die jeweiligen Musikdirektoren, vgl. dazu S. 70 (GD) und S. 112 (Var).

^d Sophie Friederike Krickebergs Berliner Übertragung aus dem Jahr 1817 differiert im Titel (*Herr l'Espérance oder Die Kunst Stellen zu erlangen*) und in der Gattung (Vaudeville). Ein Druck oder anderweitige Aufführungen der Fassung *Der Sollizitant* ist nicht nachgewiesen.

^e Von diesem Stück existieren zahlreiche Bearbeitungen (siehe Ruprecht 1976, S. 216), ein Druck oder anderweitige Aufführungen der Fassung *Erste Liebelei und Liebe* sind nicht nachgewiesen.

Der in der Württembergischen Landesbibliothek erhaltene Bestand mit Joseph Abenheims Musiken zu französischsprachigen vaudeville-Aufführungen

	Lit.-Signatur ^a HB-XVII-Sign. sonstige Nr.	Titel (UA) Autor	Stuttgarter Salonauf- führung	Schrift ^b Papier ^c	Bemerkungen ^d
1838	[Lit.C; Lit.D?] Inv: 1.	<i>La demoiselle à marier</i> (1826) Scribe	3. 4. 1838 [Inv: »März 1838«]		Inv: »arrangirt u. instrumentirt v. Abenheim« nicht erhalten
	Lit.B HB XVII 709 (1838) Inv: 2.	<i>Les deux maris</i> (1819) Scribe	8. 3. 1838	A α quer	Titelbl, Inv: »arrangirt u. instru- mentirt v. Abenheim« angebunden an Fassung von 1864
	Lit.A HB XVII 701 Inv: 3.	<i>L'auberge ou Les bri- bands sans le savoir</i> (1812) Scribe	24. 11. 1838	A α hoch	Titelbl, Inv: »arrangirt und instru- mentirt v. Abenheim«
	[Lit.D; Lit.C?] Inv: 4.	<i>Le vieux mari</i> (1828) Scribe	24. 11. 1838		Inv: »arrangirt u. instrumentirt v. Abenheim«; nicht erhalten