

Dieses Dokument ist eine Zweitveröffentlichung von:

Arnold Jacobshagen

Oper als szenischer Text.

**Louis Paliantis Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeers Le
Prophète**

Veröffentlicht in:

Giacomo Meyerbeer, Le Prophète. Edition, Konzeption, Rezeption, hrsg. von
Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, S. 181-212.

Verlag: Olms | Jahr: 2009

Bereitgestellt von musiconn.publish

DOI: <https://doi.org/10.25366/2021.54>

Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0,

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>



**Oper als szenischer Text:
Louis Paliantis Inszenierungsanweisungen zu
Meyerbeers *Le Prophète***

Arnold Jacobshagen, Köln

Die Erkenntnis, dass die Oper ein multimediales Kunstwerk ist, dessen individueller Werkcharakter sich nicht allein auf die schriftliche Fixierung der Partitur oder des Librettos reduzieren lässt, hat in jüngerer Zeit das Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung in zunehmendem Maße auch auf die Quellen zu den Uraufführungsinszenierungen von Opern vergangener Epochen gerichtet. Im Bereich der Edition sind besonders weit reichende Konsequenzen hieraus im Rahmen der Rossini-Gesamtausgabe gezogen worden. So umfasst die Ausgabe von Rossinis letzter Oper *Guillaume Tell* neben der vierbändigen Partitur und einem kritischen Bericht auch eine Edition des Librettos in verschiedenen Fassungen, eine Edition des vermutlich originalen Pariser Regiebuchs sowie einen separaten Band zur Ikonografie, der die bildlichen Inszenierungsdokumente der Pariser Premiere des Jahres 1829 enthält.¹ Die editorische Ausweitung auf äußerst heterogene Text- und Bildgattungen im Rahmen einer Komponisten-Gesamtausgabe offenbart ein Dilemma, das sich für die Opernedition nur ausnahmsweise stellt: Gewöhnlich wird a priori die Partitur als alleinige Trägerin der Textsubstanz angesehen. Zudem ist die Edition weiterer Primärquellen sehr aufwendig, sofern solche überhaupt überliefert sind.

Die historische Aufführungspraxis von Opern des 19. Jahrhunderts, die allmählich auch die Werke Wagners und Verdis zu erreichen beginnt, konzentriert sich daher weiterhin primär auf die Interpretation des Notentextes. Doch seit dem 19. Jahrhundert wurde auch die Inszenierung in zunehmendem Maße als integraler Werkaspekt angesehen, dessen Individualität sich materiell möglichst in der vollständigen Neuanfertigung sämtlicher Ausstattungsmerkmale nach den Vorgaben eines einheitlichen künstlerischen Konzepts konkreti-

¹ *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini, I/39: Guillaume Tell*, hg. von M. Elizabeth C. Bartlet, I–IV (Partitura), V (Commento critico), VI (Testi), Pesaro: Fondazione Rossini 1992; *Guillaume Tell di Gioachino Rossini: fonti iconografiche*, hg. von M. Elizabeth C. Bartlet, Pesaro: Fondazione Rossini 1996.

sierte. Welch entscheidende Rolle die Inszenierung etwa in Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks zukommt, ist seit langem unumstritten; wie sehr aber beispielsweise auch Giuseppe Verdi seit den 1860er-Jahren auf sämtliche Inszenierungsdetails persönlich Einfluss nahm, haben erst jüngere Forschungen eindrucksvoll deutlich gemacht.² Sowohl Wagners als auch Verdis intensive Bestrebungen um eine vollständige Kontrolle aller musikalischen wie auch szenischen Aspekte ihrer Opern haben historisch eine gemeinsame Basis: beide Komponisten wurden nachhaltig geprägt durch die jahrzehntelange Auseinandersetzung mit der Pariser Grand Opéra, jener Form des musikalischen Dramas, in der sich zuerst ein modernes Verständnis von Operninszenierung entwickelte und die zugleich auch über die besten finanziellen, personellen und bühnentechnischen Voraussetzungen hierfür verfügte.

Mit den so genannten *Livrets de mise en scène* besitzen wir für die Pariser Oper zudem eine besondere Quellengattung szenischer Texte, deren Relevanz für die historische Rekonstruktion und die musikdramaturgische Analyse in der Forschung längst anerkannt ist. Unter diesen Regiebüchern nimmt die rund 200 Titel umfassende *Collection de mises en scène de Grands Opéras et d'Opéras-Comiques représentés pour la première fois à Paris, rédigées et publiées par M. L. Palianti* einen zentralen Platz ein. Unter allen Regiebüchern Paliantis ist dasjenige zu Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* (1849) bei weitem das umfangreichste und detailreichste. Die Gründe hierfür sind vielfältig; sie hängen mit der außerordentlichen Komplexität des Werkes ebenso zusammen wie mit den neuartigen inszenatorischen Mitteln, unter denen neben der Verwendung von Rollschuhen für die Darsteller des so genannten »Schlittschuhballetts« vor allem die berühmte elektrische »Prophetensonne« zu nennen ist.

Historisch weitaus bedeutsamer aber als die im *Prophète* exponierten Requisiten und technischen Erfindungen dürfte die Tatsache sein, dass hier der Komponist selbst die treibende Kraft hinter der Festlegung und verbindlichen Überlieferung aller inszenatorischen Details gewesen ist. Eine These des vorliegenden Beitrags lautet daher, dass mit Meyerbeers *Prophète* der bislang erste umfassend dokumentierte Beleg dafür vorliegt, dass ein Opernkomponist die letzte Kontrolle über die verschiedenen Aspekte der musikalischen wie auch der szenischen Realisierung seines Werkes für sich reklamierte, und zwar nicht

² Vgl. zuletzt u.a. *La Realizzazione Scenica dello Spettacolo Verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi*, hg. von Pierluigi Petrobelli und Fabrizio Della Seta Parma, Parma: Istituto nazionale di studi verdiani 1996; sowie Olga Jesurum, »L'aspetto visivo delle opere di Verdi: le interpretazioni scenografiche della prima metà del Novecento in Italia«, in: *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale*, Parma/New York/New Haven, hg. von Fabrizio Della Seta, Firenze: Olschki 2003, 339-349.

nur für die Premiere, sondern darüber hinaus nach Möglichkeit auch für spätere Inszenierungen und Aufführungen andernorts.

Um sich die Bedeutung dieses Umstandes zu vergegenwärtigen, bedarf es zunächst der Erörterung einiger Voraussetzungen. Im ersten Teil des vorliegenden Beitrags werde ich mich mit der Pariser Inszenierungspraxis zur Zeit Meyerbeers auseinandersetzen und dabei den in zahlreichen jüngeren Untersuchungen genährten Mythos der »originalen« Inszenierung etwas zu relativieren versuchen. Sodann werde ich im zweiten Teil auf einige Aspekte und Beispiele aus Louis Paliantis Inszenierungsprotokoll zu Meyerbeers *Le Prophète* näher eingehen. Und abschließend werde ich mich mit den Quellen auseinandersetzen, die uns über die konkrete Zusammenarbeit zwischen Meyerbeer und Palianti zur Verfügung stehen.

Die Pariser *Livrets de mise en scène* sind mittlerweile als eine der Opernforschung vertraute Quellengattung zu bezeichnen. Seit den späten 1970er-Jahren lenkte H. Robert Cohen das Interesse der Musikwissenschaft auf die Regiebücher der Pariser Oper, die handschriftlich oder im Druck vervielfältigt wurden und in erster Linie dazu dienten, die Theater in der Provinz und im Ausland so genau wie möglich über die Pariser Aufführungen zu informieren.³ Zwei Anthologien mit insgesamt 22 vollständig faksimilierten Inszenierungsprotokollen hat Cohen inzwischen vorgelegt,⁴ sowie – gemeinsam mit Marie-Odile Gigou – einen Katalog der Sammlung der Regiebücher in der Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale in Paris.⁵ 1991 fasste Cohen seine Erkenntnisse dahingehend zusammen, dass die Operninszenierung im

³ H. Robert Cohen, »On the Reconstruction of the Visual Elements of French Grand opéra«, in: *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, hg. von Daniel Hertz and Bonnie Wade, Kassel/Basel/London: Bärenreiter 1981, 463-480; id., «La Conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle», in: *Revue de Musicologie* 64 (1978), 253-268; id., «Le rôle de l'Association des Régisseurs de Théâtre dans la conservation et la communication de la mise en scène», in: *Revue de la société d'histoire du théâtre* 33 (1985), 425ff; id., »On preparing critical studies of the original ›mise en scène‹ of nineteenth-century operas«, in: *Opera & Libretto II*, hg. von Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro und Giovanni Morelli, Firenze: Olschki 1993, 215-224.

⁴ H. Robert Cohen, *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, Stuyvesant/New York: Pendragon Press 1991; H. Robert Cohen, *The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières*, Stuyvesant/New York 1998.

⁵ *Cent ans de mise en scène lyrique en France (environ 1830-1930). Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la Régie Théâtrale* (Paris), hg. von H. Robert Cohen und Marie-Odile Gigou, Stuyvesant/New York: Pendragon Press 1986.

19. Jahrhundert durch die fortwährende und unveränderte Konservierung der originalen *Mise en scène* gekennzeichnet gewesen sei:

»Staging in Paris and the French provinces throughout the nineteenth century and well into the twentieth was an art of preservation rather than creation. Régisseurs strove to conserve, to the extent possible, the original *mise en scène* of an opera's premiere as transcribed in the production book. Staging, in a word, was not intended to be altered.«⁶

Jüngere Forschungen zur Pariser Oper, etwa von Rebecca Susan Wilberg, Karin Pendle, Stephen Wilkins und Cormack Newark, basieren bereits auf Cohens Annahmen und heben die normative Bedeutung der Regiebücher dementsprechend hervor. Wilberg zufolge beruhe der Wert dieser Publikationen

»auf der im 19. Jahrhundert gültigen Ästhetik, das gesamte Werk in allen seinen Facetten – Musik, Libretto und Inszenierung – als Teil eines integralen Ganzen zu begreifen. Man ging davon aus, dass das Bühnenbild und die Positionen der Darsteller auf der Bühne auch in allen späteren Produktionen genauestens befolgt würden, sowohl an der [Pariser] Opéra selbst wie auch bei auswärtigen Aufführungen.«⁷

Diese Hypothese lässt sich aufgrund der Quellenlage nur schwer verifizieren. Cohen übersah, dass etliche der von ihm als originale Regiebücher der Pariser Uraufführungen in Faksimile-Editionen publizierten Dokumente wesentlich späteren Datums sind und mit den Pariser Premieren nicht immer in unmittelbarer Beziehung stehen. Bereits vor einiger Zeit habe ich die These von der Perpetuierung originaler Inszenierungen am Beispiel von Aubers *Fra Diavolo* zu relativieren versucht. Ausgehend von der Beobachtung, dass das von Cohen in einer Faksimile-Edition vorgelegte, angeblich originale Dokument keineswegs aus dem Uraufführungsjahr 1830 stammen konnte (u.a. da der Autor des Hefts Louis Paliante damals erst neunzehn Jahre alt war und in der Fußzeile auf den erst 1846 gegründeten Verlag Brandus verwiesen wird), habe ich nach Auswertung zahlreicher weiterer Pariser Inszenierungszeugnisse festgestellt, dass *Fra Diavolo* während seiner mehr als 800 Aufführungen an der Opéra-Comique im 19. Jahrhundert auch im Bereich der Inszenierung ständigen Veränderungen unterworfen war.⁸

⁶ Cohen, *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, xxiii.

⁷ Rebecca Susan Wilberg, *The »mise en scène« at the Paris Opéra, Salle Le Peletier (1821-1873) and the staging of the first French »Grand opéra«: Meyerbeer's »Robert le Diable«*, Diss. Brigham Young University, Ann Arbor 1990, 9.

⁸ Arnold Jacobshagen, »Staging at the Opéra-Comique in nineteenth-century Paris. Auber's *Fra Diavolo* and the *livrets de mise en scène*«, in: *Cambridge Opera Journal* 13/3 (2001), 239–260; vgl. dazu auch Isabelle Moindrot, « Les mises en scène du Prophète au delà de la première parisienne », siehe im vorliegenden Band Seite 525.

Noch aufschlussreicher ist der Fall von Paliantis Inszenierungsanweisungen zu Halévys *La Juive*.⁹

Collection de Mises en Scène, rédigées et publiées par M. L. PALIANTI.
Propriété pour tous pays. — Réimpressions ou traductions interdites.

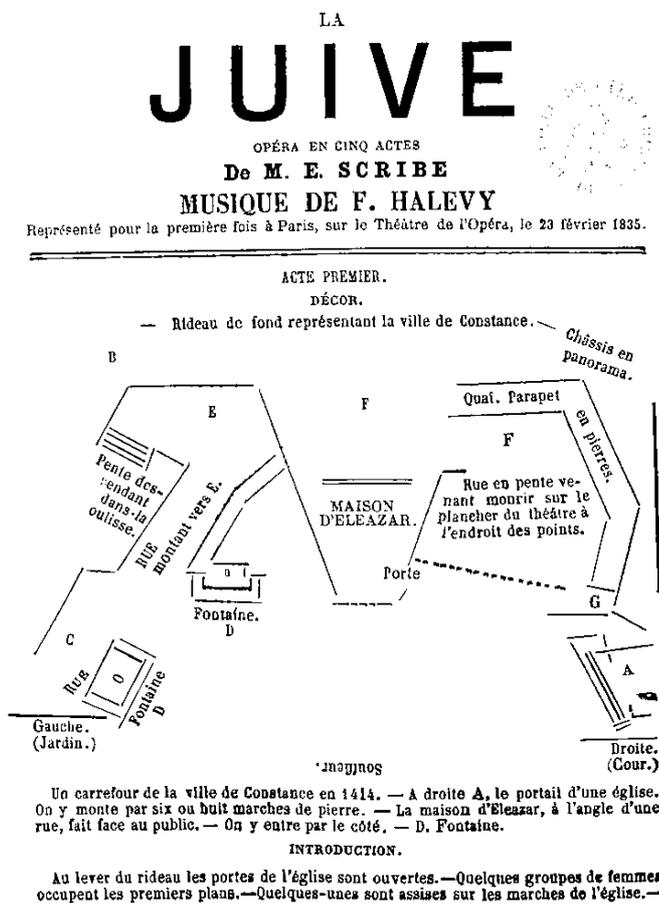


Abb. 1: Louis Palianti, *Mise en scène, La Juive von Fromental Halévy*

⁹ Collection de Mises en Scène, rédigées et publiées par M. L. PALIANTI. / Propriété pour tous pays. — Réimpressions ou traductions interdites. / LA / JUIVE / OPÉRA EN CINQ ACTES / De M. E. SCRIBE / MUSIQUE DE F. HALEVY / Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra, le 23 février 1835. Reprint in Cohen, *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, 137–150.

Karin Pendle und Stephen Wilkins, die sich intensiv mit diesem ebenfalls von Cohen publizierten Dokument auseinandergesetzt haben, behaupten explizit, es sei 1835 gedruckt worden.¹⁰ Cormac Newark hat vor einiger Zeit versucht, diese Quelle noch genauer zu datieren und ist dabei zu der Einschätzung gelangt, sie sei »kurz nach der letzten Kostümprobe« entstanden, wegen des »Fehlens der ursprünglich geplanten ersten beiden Szenen des III. Aktes, die noch vor der Premiere gestrichen wurden«.¹¹

In Wirklichkeit aber wurde dieses Dokument erst rund drei Jahrzehnte nach der Premiere von *La Juive* veröffentlicht.¹² Der Urheberrechtsvermerk « Propriété pour tous pays. – Réimpressions ou traductions interdites » reflektiert nämlich die Urheberrechtslage der 1860er-Jahre, und das Pflichtexemplar dieser Broschüre kam erst im Jahre 1870 in die Bibliothèque Nationale. Inzwischen habe ich eine von Louis Duverger tatsächlich unmittelbar nach der Premiere in Umlauf gebrachte *Mise en scène* untersucht, die sich ohne Frage auf die originale Inszenierung von Charles Edmond Duponchel und Adolphe Nourrit bezieht, und mit Paliantis Anweisungen verglichen.¹³

¹⁰ Karin Pendle/Stephen Wilkins, »Paradise Found. The Salle le Peletier and French Grand Opera«, in: *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, edited by Mark A. Radice, Portland/Oregon: Amadeus Press 1998, 171-207: 190, note 60.

¹¹ Cormac Newark, »Ceremony, Celebration, and Spectacle in *La Juive*«, in: *Reading Critics Reading*, hg. Roger Parker und Mary Ann Smart, Oxford: Oxford University Press 2001, 155-187: 181f; ders., *Staging Grand Opéra: History and the Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Ph.D. Oxford University: Oxford University Press 1999, 167.

¹² Vgl. Arnold Jacobshagen, »Analyzing *mise-en-scène*, Halévy's *La Juive* at the Salle Le Pelletier«, in: *Stage Music and Cultural Transfer: Paris 1830-1914*, hg. von Mark Everist und Annegret Fauser, Chicago: Chicago University Press 2009, 176-194.

¹³ L.-V. Duverger, / Bureau de Commission Théâtrale, rue Rameau, n°. 6. / *MISE EN SCENE ET DECORATIONS / DE / LA JUIVE*, / *Grand Opéra en cinq Actes, Paroles de M. SCRIBE, Musique de M. AUBER [sic !], / REPRESENTÉ A L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, LE 23 FEVRIER 1835*. Bibliothèque nationale de France, 4° Yf. 614 (4obis). Über Duverger, vgl. Jacobshagen, *Staging at the Opéra-Comique*, 245.

L. V. Duverger,

Bureau de Commission Théâtrale, rue Rameau, n° 6.



MISE EN SCÈNE ET DÉCORATIONS

DE

LA JUIVE,

Grand opéra en cinq Actes, Paroles de M. SCRIBE, Musique de M. AUBER,

REPRÉSENTÉ A L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, LE 25 FÉVRIER 1836.

Le prix des 5 Planches lithogr. et coloriées, représentant les décorations, est de 28 fr.; 15 Costumes, Personnages et divers ornemens coloriés : 6 fr.; Mise en Scène 6 fr., total 40 fr.

MOUVEMENTS DE SCÈNE.

ACTE PREMIER.

Scène I^{re}.

Au lever du rideau, les fidèles sont agenouillés près et devant le grand portique de l'église, à droite du public, 1^{er} plan; hommes, femmes et enfans entendent l'office; on voit, çà et là, se promener dans les rues quelques personnes.

Après le 1^{er} chœur, les fidèles se lèvent et emplissent le théâtre. Eléazar, donnant le bras à Rachel, sa fille, rentre chez lui (à gauche du public), se dirigeant d'abord sur l'avant-scène gauche du public, et passant à travers la foule.

Albert, sergent des gardes, a vu dans le fond un homme rôder du côté de la maison du Juif; il l'aborde et reconnaît en lui le prince Léopold, déguisé en homme du peuple. La scène est alors :

Scène II.

Peuple tout au fond.

1. LÉOPOLD. 2. ALBERT.
(Souffleur.)

Lorsqu'on a entendu dans l'église, à droite du public, le *Te Deum laudamus*, tous deux s'éloignent vers le côté gauche du

de lui, ensuite Rachel est venue derrière Eléazar, près du cardinal, pendant son air: *Si la rigueur et la vengeance*, etc.

A la fin de son air, le cardinal sort par la gauche du public, suivi des évêques et des cardinaux, de Ruggiero et de la foule qui les suit et se disperse à droite et à gauche.

Scène IV.

Tandis que le Juif reconduit sa fille en sa maison, on voit sortir un ouvrier portant un portefeuille et se retirant avec Eléazar par le 3^e plan, à droite du public.

La scène reste vide une seconde.

Scène V.

On voit au fond le prince Léopold, toujours déguisé; près de lui un domestique portant une mandoline, que Léopold prend pour chanter sa romance. Après la romance, le domestique reprend l'instrument et s'esquive. Rachel sort de chez elle.

Scène VI.

Abb. 2: Louis Duverger, *Mise en scène zu La Juive von Auber*

Dass die Musik in dieser älteren Quelle fälschlich dem damals weitaus berühmteren Auber zugeschrieben wird und nicht dem Debütanten im Genre der Grand Opéra Halévy, ist nur ein besonders kurioser Hinweis auf die Authentizität des Dokuments. Der Vergleich mit Palianti zeigt, dass es sich um eine andere Inszenierung handelt, und dass die Idee einer werkhafte Konservierung der Originalinszenierung somit weithin eine Fiktion ist.

Auffällig ist, dass bereits Paliantis auf der Titelseite abgebildeter Bühnengrundriss weder mit den Angaben im Libretto, noch mit den bekannten Illustrationen (etwa der berühmten Lithografie von Cicéri) übereinstimmt.¹⁴ Eléazars Haus steht dort nicht links, wie im und auf den originalen Dekorationen – sondern genau in der Bühnenmitte. Weit schwerer aber wiegt, dass es

¹⁴ Die berühmteste Illustration ist eine kolorierte Lithografie von Cicéri. Vgl. Catherine Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque Romantique*, Paris: Picard 1988, 37.

sich nicht mehr nur um einen Leinwandprospekt handelt, sondern bereits um einen dreidimensionalen Bühnenaufbau von erheblicher Tiefe, der mehrere Gassen der Bühne einnimmt. Der von Paliani abgebildete sehr komplex gegliederte Grundriss erfordert aufwendige, begehbare Podestaufbauten, Rampen und Treppen, von denen 1835 natürlich noch keine Rede war. Zudem wird ein gerundetes *chassis en panorama* als Bühnenhintergrund angegeben, ein Ausstattungsmerkmal, das 1835 an der Pariser Opéra ebenso wenig existierte, wie die bei Paliani angegebenen psychologisierenden Beleuchtungseffekte.

Exemplarisch lassen sich die grundsätzlichen Unterschiede beider Inszenierungen am Beispiel des V. Aktes zeigen, der in der grausamen Hinrichtung der Protagonistin in einem Kessel mit kochendem Wasser kulminiert. 1835 zeigte man eine auf Leinwand gemalte und auf eine Holzkonstruktion aufgezogene Hinrichtungsstätte. Dahinter befanden sich zwei Matratzen, auf welche die Primadonna Cornélie Falcon vermutlich allein in der Premierenspielzeit an 46 Vorstellungsabenden gestoßen wurde. Bei Duverger heißt es hierzu:

« Cette cuve est seulement figurée; deux matelas dans ce carré reçoivent l'actrice ou celle de même taille exactement qui la remplacerait ; mais il est préférable que l'actrice se prête elle-même à cette action pour plus de vérité et d'intérêt. »¹⁵

Palianis Beschreibung der entsprechenden Ereignisse aus den 1860er-Jahren liest sich etwas anders. Hier ist von einem enormen Bronzekübel die Rede, der über einem Ofen aus echten Ziegelsteinen platziert ist, unter dem das Feuer bereits lodert. Die Hinrichtung indes wird von zwei Kindern in Henkerkostümen vollzogen, die anstelle der Primadonna eine Puppe in den dampfenden Kessel stoßen:

« Pour l'illusion et la perspective, ce sont deux enfants de douze à treize ans qui, sur la plate-forme, paraissent habillés comme les exécuteurs. C'est aussi une fausse Rachel ou un mannequin que l'on précipite dans la cuve. »

Die Änderung des Bühnenbildes, die Einführung des Rundhorizontes, die außerordentlichen Beleuchtungseffekte und die Ersetzung der besonders unfallgefährdeten Primadonna durch einen wasser- und hitzebeständigen Dummy sind nur einige besonders signifikante Abweichungen zur Premierenszenierung. Die Tatsache, dass Paliani also keineswegs die originale, sondern eine von dieser stark abweichende *Mise en scène* zu *La Juive* veröffentlichte, zeigt unmissverständlich an, dass die originale keineswegs als sakrosankt, sondern im Gegenteil bereits nach kurzer Zeit als überholt empfunden wurde.

¹⁵ Duverger, *op. cit.* [p. 4].

Was aber bleibt von den übrigen angeblich originalen Inszenierungen der Grand Opéra, und wie sind diese zu bewerten? Das älteste in diesem Zusammenhang zu betrachtende Werk ist Aubers *La Muette de Portici* (1828).

INDICATIONS GÉNÉRALES
ET OBSERVATIONS
POUR
LA MISE EN SCÈNE
DE
LA MUETTE DE PORTICI,
Grand Opéra en cinq actes,
PAROLES DE MM. SCRIBE ET G. DELAVIGNE,
MUSIQUE DE M. AUBER,
PAR M. SOLOMÉ,
RÉGISSEUR GÉNÉRAL DE LA MISE EN SCÈNE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Abb. 3: Louis-Jacques Solomé, Mise en scène zu La Muette de Portici von Auber

Louis-Jacques Solomé's *mise en scène* ist das bei weitem detaillierteste gedruckte Regiebuch, das wir aus dieser Zeit besitzen.¹⁶ Ein Hinweis in Franz Grüners 1841 in Wien erschienenem Buch *Die Kunst der Scenik* legt zudem die

¹⁶ Vgl. Herbert Schneider/Nicole Wild (Hg.), *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen: Stauffenburg 1993.

Vermutung nahe, dass Solomé's Inszenierungsanweisungen auch international relativ weit verbreitet waren:

»Es hat auch auf Deutschlands Bühnen vorteilhaft gewirkt, wie uns die Scenerie der *Stummen von Portici* unwiderlegbar beweiset, welche auf allen Theatern gleichwirkend in Scene gesetzt worden ist, noch nie wurde eine Oper gegeben, deren Scenerie so allgemein als vollkommen gelungen angerühmt worden ist, als die ›Stumme‹, und dieses rührt daher, weil der Regisseur-General Solomé in Paris, seine Composition der Scenerie drucken ließ und dem Werke beilegte. Die deutschen Theater befolgten diese Angabe und die Mehrzahl deutscher Bühnen, welche von dem wahren Rangement keinen Begriff hatten, waren beinahe musterhaft in der Scenen-Setzung oben benannter Oper, und mancher Regisseur gewann dadurch eine Reputation, die er wol aus eigenen Mitteln nie erlangt haben würde.«¹⁷

Solomé blieb jedoch – entgegen der Auffassung der eingangs erwähnten Forscher – eine absolute Ausnahme. Kein zweiter Pariser Opernregisseur dieser Zeit hat selbst ein vergleichbares Regiebuch publiziert. Und alle tatsächlich datierbaren Regiebücher der Grand Opéra aus der Zeit vor dem *Prophète* bleiben in ihrer Aussagekraft eklatant hinter Solomé zurück. Vor allem handelt es sich – mit Ausnahme von *La Muette de Portici* – nicht um werkhafte Aufzeichnungen aus dem direkten Umfeld der Produktion, sondern angefangen mit den Publikationen Duvergers seit 1829¹⁸ um summarische Protokolle kommerzieller Theateragenten, die nicht unmittelbar am Aufführungsprozess beteiligt waren.

Solomé war auch noch für die Inszenierung von Rossini's *Guillaume Tell* (1829) verantwortlich. Elizabeth Bartlet hat im Anhang ihrer kritischen Edition eine wesentlich spätere Brüsseler Quelle, eine handschriftliche Kopie aus der Sammlung von Alexandre Lapissida veröffentlicht und diese Entscheidung ausführlich diskutiert.¹⁹ Mit Sicherheit nicht als authentisches Dokument der Premiere ist dagegen die von Cohen veröffentlichte Abschrift Paliantis einer weiteren Publikation Duvergers anzusehen, die längst nicht so detailliert ist

¹⁷ Franz Grüner, *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht*, Wien: Mausberger 1841, 135f.

¹⁸ Vgl. Marie-Odile Gigou, « Conserver le spectaculaire, ou de l'utilité de la conservation des mises en scène », in: *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Epoque*, hg. von Isabelle Moindrot, Olivier Goetz und Sylvie Humbert-Mougin, Paris: CNRS 2006, 47–52.

¹⁹ Vgl. *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*, I/39: *Guillaume Tell*, hg. von M. Elizabeth C. Bartlet, I–IV (Partitura), V (Commento critico), VI (Testi), Pesaro: 1992; *Guillaume Tell di Gioachino Rossini: fonti iconografiche*, hg. von M. Elizabeth C. Bartlet, Pesaro: Fondazione Rossini 1996.

wie die von Bartlet veröffentlichte Quelle.²⁰ Bei genauerer Betrachtung von Paliantis Kopie fällt auf, dass dieser ursprünglich « opera en trois actes » geschrieben hatte. Später ersetzte er « trois » durch « quatre ».

Quelques Indications
Sur
La mise en Scène
De
Guillaume Tell
Grand Opéra en quatre Actes
Paroles de M. M. de Jouy et Bis.
Musique de Rossini

*Cette édition mise au
jour imprimée par
M. M. Desnoy et Cie.
Paris, chez les
M. M. Paliantis*

No. *Moicheau*

Abb. 4: Louis Palianti, *Mise en scène* zu *Guillaume Tell* von Rossini

²⁰ Cohen, *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, 211-229.

Es ist zu berücksichtigen, dass *Guillaume Tell* seit 1831 in einer dreiaktigen Fassung gespielt wurde, und dass die vieraktige Fassung erst 1856 wiederhergestellt wurde. Vermutlich stammte also Duvergers Quelle aus den dreißiger Jahren, und Palianti veränderte sie in den späten 1850er-Jahren. Ein originales Protokoll der Premiere stellen somit Duvergers und Paliantis Aufzeichnungen keineswegs dar.

Als Meyerbeers *Robert le Diable* 1831 erschien, war Solomé soeben von keinem anderen als Louis Véron entlassen worden – und zwar aus dem bemerkenswerten Grund, dass ausgerechnet der für seine Inszenierungsvorlieben bekannte neue Operndirektor den damals berühmtesten Pariser Regisseur für überflüssig hielt. Wie John Drysdale in seiner Dissertation über die Finanzen der Académie Royale de Musique gezeigt hat, sparte der directeur-entrepreneur Véron, wo er nur konnte, nach Möglichkeit auch an der Inszenierung (was bei der Würdigung von Vérons Leistungen gerade auf diesem Gebiet gerne übersehen wird).²¹ Und bekanntlich wurde gerade die Inszenierung von *Robert le Diable* nicht nur für ihre außergewöhnlichen Attraktionen, sondern auch für eine Serie gravierender Pannen und Unfälle bekannt. In ihrer Dissertation über die Inszenierung von *Robert le Diable* hat Rebecca Susan Wilberg die Kopie eines Brüsseler Regiebuches aus dem späten 19. Jahrhundert veröffentlicht – und zwar sowohl als Faksimile wie auch als Transkription – wohl im Vertrauen in die Richtigkeit von Cohens Hypothese.²² Der Vergleich dieser Quelle mit einer weiteren Palianti-Kopie nach Duverger zeigt deutliche Unterschiede bereits in dem auf der Titelseite gezeigten ersten Bühnenbild. Auffallend sind auch die Unterschiede im Grundriss des zweiten Bildes des III. Aktes auf. Der Brüsseler Quelle zufolge war der Kreuzgang des Klosters zudem bereits eine Ruine, während die berühmte Pariser Lithografie aus Cicéris Atelier ein verlassenes, aber architektonisch intaktes Bauwerk zeigt. Das von Wilberg transkribierte Regieprotokoll ist wesentlich ausführlicher als dasjenige Duvergers, aber es dürfte sich kaum um eine zuverlässige Dokumentation der Pariser Uraufführung handeln. Es zeigt sich zugleich, dass auch Paliantis wiederum von Cohen als angeblich authentisches Dokument von 1831 veröffentlichte Kopie einer Duverger-Quelle keineswegs als »originales Inszenierungsdokument« angesehen werden kann. So begegnet beispielsweise in keiner der von Wilberg und Cohen veröffentlichten Inszenierungen die Rolle des Alberti, die erst 1832 gestrichen (bzw. teilweise durch einen anonymen

²¹ John Drysdale, *Louis Véron and the Finances of the Académie Royale de Musique*, Frankfurt/Main: Peter Lang 2003 (Perspektiven der Opernforschung 9), 78.

²² Rebecca Susan Wilberg, *The »mise en scène« at the Paris Opéra, Salle Le Peletier (1821-1873)*, Ph.D. Diss. Brigham Young University 1990.

« chapelin de Robert » ersetzt) wurde. In der Premierenfassung tritt Alberti freilich bereits in der ersten Szene auf, und so würden wir erwarten, ihn auch in der originalen *Mise en scène* erwähnt zu finden. Ein solches authentisches Inszenierungsprotokoll zur Premiere von *Robert le Diable* ist bislang jedoch leider noch nicht aufgetaucht.

Für Aubers *Gustave III* (1833) – um in der Chronologie der Grand Opéra fortzufahren – hat Cohen eine weitere Kopie nach Duverger faksimiliert und angegeben, es handle sich um Paliantis Handschrift. Dies ist zweifellos nicht der Fall, wie ein Vergleich mit den bereits diskutierten, wesentlich eleganter geschriebenen Palianti-Manuskripten unzweideutig zeigt. Zudem ist die originale Duverger-Publikation, die zwar nicht in der Bibliothèque der Association de la Régie théâtrale, wohl aber in der Bibliothèque Nationale²³ zu finden ist, einer späteren handschriftlichen Kopie als Quelle deutlich vorzuziehen.²⁴

Wie im Falle von *La Juive* sowie seiner übrigen Regiepublikationen benötigte Duverger lediglich zwei doppelseitig bedruckte Foliobögen, um die Inszenierung von *Gustave III* zu transkribieren, während die großzügige Handschrift in Cohens Edition 44 Seiten füllt. Gleichwohl ist auch diese Kopie nicht mit der gedruckten Vorlage identisch, sondern enthält deutliche Hinweise auf spätere Konventionen. Hier ist die Dekorationsbeschreibung in den Haupttext integriert und nicht als separate Liste an dessen Ende gestellt, wie es noch bei Solomé und Duverger üblich war. Das Manuskript weist darüber hinaus keine Kürzungsvorschläge der Ballettnummern auf, wie wir sie bei Duverger finden. Der wichtigste Unterschied betrifft jedoch die Kostüme, die im späteren Dokument ganz anders beschrieben werden. Dies deutet darauf hin, dass diese Kopie mit Blick auf eine bestimmte Aufführung angefertigt wurde. Nach *Gustave* und *La Juive* bildet Meyerbeers *Les Huguenots* das vorerst letzte prominente Beispiel. Auch zu diesem Werk hat Cohen eine handschriftliche Palianti-Kopie nach Duverger veröffentlicht, die bereits quellenimmanent zahlreiche Veränderungen dokumentiert, darunter überwiegend Kürzungen, aber auch solche Änderungen, die allein die Regie und nicht die Musik betreffen.²⁵

²³ Bibliothèque nationale de France, 4° Yf. 114 (33).

²⁴ Cohen, *The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières*, 13-55.

²⁵ Cohen, *The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières*, 133-172.

Bureau de Commission Centrale, rue Raucou, n° 6.

MISE EN SCÈNE ET DÉCORATIONS

DR
GUSTAVE III,
OU
LE BAL MASQUÉ.

Grand Opéra en cinq Actes, Paroles de M. Scaupe, Musique de M. Auber.

REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS, LE 17 FÉVRIER 1855.

Deux : des Planches lithographiques et coloriées, 24 fr. ; une Plaque des Costumes, 6 fr. ; la Mise en Scène imprimée, 8 fr. ; total 40 fr.

MOUVEMENTS DE SCÈNE.

ACTE PREMIER.

Une salle du palais du roi.

Scène 1^{re}.

Les courtisans, le comte Dehorn, de Warting, les conjurés, le peintre Roslin, le statuaire Sergell, des officiers de tous grades, des chambellans sont groupés au lever du rideau, et attendent le lever du roi ; deux pages circulent ; deux grenadiers sont en faction près de la porte de la chambre du roi, 2^e plan à gauche du public. Le fond du salon à vitraux laisse voir les jardins du palais. Le maître des ballets sur le 1^{er} plan à droite du public, avec Roslin et Sergell, ainsi que les courtisans Dehorn et de Warting ; au milieu un fauteuil ; deux plans à gauche du public, au 1^{er} plan près de la table du roi. Ainsi :

Grenadiers.	Général.	Chambellans.
		4. SERGELL.
Grenadiers.	Pages.	ROSLIN.
1. Officiers.	2. DEHORN.	3. WARTING.
	(Souffleur.)	
	5. Officiers.	

Scène II.

A l'entrée du roi, sortant de sa chambre à gauche du public, et précédé de deux pages, derrière le roi deux chambellans, tous se rangent et se découvrent respectueusement. Le roi parcourt la scène, répond à tous ; on lui présente des placets.

Général.	Chambellans.
2. DEHORN.	4. WARTING.
Pages.	5. ROSLIN.
1. Officiers.	3. SERGELL.
Ministres.	

L'audience donnée, le roi fait un signe, et tout le monde sort par les coulisses du fond. Les deux grenadiers restent euls, en faction.

Scène III.

Gustave, Oscar. Ankaström arrive de la 2^e coulisse à droite du public, Oscar, page, va aussitôt de lui, et lui parle. Position :

1. LE ROI.	2. OSCAR.	3. ANKASTROM.
(Souffleur.)		

Ensuite le roi se lève après ces mots : *O ciel ! c'est son sort.*

Pendant le duo :

1. GUSTAVE.	2. ANKASTROM.
-------------	---------------

Oscar s'éloigne par la droite du public, et rentre après la

scène ; id. pour annoncer le surintendant. Après les mots : *Près des ennuis j'ai placé le plaisir*, Oscar introduit le maître des ballets, les acteurs et danseurs par la 1^{re} ou 2^e coulisse à droite du public. A ces mots : *Devant nous qu'on commence*, le roi s'assied près de la table, à gauche du public, Ankaström près de lui ; le surintendant, chambellans, officiers intimes derrière la table près du roi. Position (1) :

Seigneurs.	2. La danse.
1. Chambellan.	ANKASTROM, assis.
LE ROI, assis.	GUSTAVE WASSA. Danse.
(Souffleur.)	

Dans le fond du salon on a apporté un banc de gazon ; Wass, après avoir mimé l'abandon où il se trouve, s'y assied et s'endort ; des songes heureux viennent l'entourer après cette pantomime, à laquelle concourent les divers danseurs ; le roi indique au maître des ballets qu'il faut animer cette action. Les songes disparaissent et sont remplacés par d'autres acteurs mimés et danseurs. (Voy. la brochure.)

Après la pantomime, danse des mineurs suédois et villageois ; le ministre de la justice entre avec des papiers à la main ; le roi fait signe. Oscar donne ordre aux acteurs de se retirer ; ce qui s'exécute par la 1^{re} coulisse, droite du public. Restent en scène :

ANKASTROM.	DEHORN.	DE WARTING.
Le roi signe divers ordres, et se lève à ces mots : <i>Un arrêt d'exil ?</i> Position :		
1. DEHORN.	2. WARTING.	
OSCAR.	ANKASTROM.	3. LE ROI.
		4. ANKASTROM.

A ces mots : *La bonne idée ! ah ! ce sera charmant !* les courtisans et officiers rentrent en scène par le fond, ainsi que les seigneurs et chambellans, pour la fin de l'acte. Le roi rentre dans son appartement, à gauche du public ; toute sa cour le salue, et sur ce tableau on baisse le rideau.

ACTE DEUXIÈME.

Scène 1^{re}.

Au lever du rideau, la devineresse Arredson est assise devant sa table, à gauche du public, et paraît posséder de son art ; elle est entourée de Christian, matelot, et de divers autres gens du peuple qui demandent leur bonne aventure. Le chœur se dessine autour d'elle. Un moment après Gustave, déguisé en matelot, pantalon bleu large, chemise à carreau,

(1) Pour passer l'épisode de Gustave Wass, toute danse et pantomime à ces mots : *Quand on veut imiter et son père et son roi* (folio 174 de la partition) ou bien à ceux-ci : *Des ordres à signer* (au moment où entre le ministre de la justice, folio 208 de la partition). Cette coupure accélérera l'action du drame, surtout dans les théâtres où il n'y a point de danse.

Abb. 5: Louis Duverger, Mise en scène zu Gustave III von Auber

Es sei nur daran erinnert, dass Werke wie *Gustave III*, *La Juive* oder *Les Huguenots* bei auswärtigen Aufführungen schon aus Zensurgründen kaum je in der »originalen Werkgestalt« geschweige denn in der »originalen Inszenierung« gespielt werden konnten. Im deutschsprachigen Raum beispielsweise, dem bei weitem wichtigsten auswärtigen Markt für französische Opernproduktionen, wurde *Gustave III* zunächst unter dem Titel *Die Ballnacht* gespielt, mit einer Handlung im 16. Jahrhundert und einem gewissen »Herzog Olaf« in der Titelrolle.²⁶ Dass für solche stark veränderten Werkfassungen – die für die europäische Verbreitung der Grand Opéra in dieser Phase nicht etwa die Ausnahme, sondern die Regel waren – die sklavische Befolgung eines Pariser Inszenierungsdokuments ohnehin nicht in Frage kam, dürfte sich eigentlich von selbst verstehen. Ganz abgesehen von der fraglichen Authentizität aller Inszenierungsprotokolle der frühen Grand Opéra – mit Ausnahme von *La Muette de Portici* – sind diese überwiegend sehr summarisch angelegt und beschränken sich auf einfache Personenarrangements sowie Dekorations- und Kostümbeschreibungen. Ein erheblicher Teil dieser Informationen stammt dabei ohnehin aus den Regieanweisungen des Librettos. Als Fazit der bisherigen Beobachtungen ist also die bisher gehegte Vorstellung einer gleichsam »werkhaften«, weil schriftlich fixierten Inszenierung zumindest für die Grand Opéra der dreißiger und vierziger Jahre in ihrer historischen Bedeutung unbedingt zu relativieren: nämlich als bloße Rückwärtsprojektion moderner Werkkonzeptionen, aber gewiss nicht als Ausdruck der zeitgenössischen Bühnenrealität und Aufführungspraxis.

Unter diesen den bisherigen Forschungsstand relativierenden Voraussetzungen erhalten die Inszenierungsanweisungen Paliantis zu Meyerbeers *Le Prophète* einen etwas anderen Stellenwert. Die Erstveröffentlichung der Inszenierungshinweise erfolgte als Supplement in der *Revue et Gazette des Théâtres* im November 1849, also etwa ein halbes Jahr nach der Premiere (16. April 1849). Der Autor Louis Palianti, 1810 in Spanien geboren, kam als Kind mit seiner Familie nach Frankreich und schlug sich später als zweiter Bassist an den Provinzbühnen von Nantes, Marseille und Dijon durch, ehe er 1836 an der Opéra-Comique engagiert wurde. Dort hatte er fast vierzig Jahre lang zugleich die Funktionen des Sous-Regisseurs und die eines Nebendarstellers im Bassfach inne. 1838 begann er mit der regelmäßigen Publikation von Regieprotokollen zu Werken der Opéra-Comique.²⁷ Diese Inszenierungen

²⁶ Vgl. Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis in der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1997 (Perspektiven der Opernforschung 4), 316.

²⁷ Vgl. die Liste der Publikationen Louis Paliantis bei Arne Langer, *ibid.* 349–356.

fasste er später in Bände und Serien zusammen. 1841 veröffentlichte Paliani erstmals eine Inszenierung der Opéra, nämlich Donizettis *La Favorite*. Es folgten in sehr unregelmäßigen Abständen noch fünf weitere Hefte zu Werken der Opéra, jeweils zwischen vier und maximal sechzehn Seiten lang: Nach *Les Martyrs* und *Dom Sébastian* desselben Komponisten sowie *La Reine de Chypre* von Halévy und *L'Ame en peine* von Flotow war *Le Prophète* überhaupt erst die sechste Inszenierung einer Opéra, die Paliani in den Druck gab. Mit diesen nur summarisch behandelten Vorgängerwerken – anders als an der Opéra-Comique war Paliani an den Produktionen der Académie Royale de Musique persönlich nicht beteiligt – ist das 32 Druckseiten umfassende Regiebuch zu *Le Prophète* hinsichtlich der Differenziertheit der szenischen Angaben kaum zu vergleichen.

Bereits an den Bühnenbildbeschreibungen zu *Le Prophète* ist zu erkennen, dass diese nicht mehr – wie in den früheren Protokollen Palianis zu Produktionen der Opéra – das bereits im Libretto angegebene Dekor in seinen summarischen Beschreibungen wiederholen, sondern unter Zuhilfenahme des Bühnengrundrisses wesentlich konkretisieren. Hatte Paliani noch bei Donizettis *Les Martyrs* (1841) auf Bühnengrundrisse gänzlich verzichtet und bei *Dom Sébastian* (1843) diese nur vereinfacht dargestellt, erlauben die Grundrisszeichnungen und ihre Erläuterungen im Fall von *Le Prophète* eine recht genaue Rekonstruktion. Im Libretto Eugène Scribes heißt es zu den Dekorationen des I. Aktes lediglich:

« Le théâtre représente les campagnes de la Hollande aux environs de Dordrecht. Au fond on aperçoit la Meuse; à droite un château-fort avec pont-levis et tourelles; à gauche, fermes et moulins dependant du château. Du même côté, sur le premier plan, des sacs de blé, des tables rustiques, des bancs, etc. etc. »²⁸

Die szenische Beschreibung Palianis im Regiebuch geht zunächst gar nicht von der verbalen Umschreibung, sondern von der bildlichen Darstellung, d.h. hier konkret vom Bühnengrundriss aus. Von Scribes Szenenangabe im Libretto ist nur die Zusammenfassung geblieben: « Les campagnes de la Hollande aux environs de Dordrecht. »

²⁸ Fabien Guilloux, *Giacomo Meyerbeer. Le Prophète. Livret*, Sy. 9045, München: Ricordi 2007, 99.

Die verbale Beschreibung liefert sodann im Wesentlichen die technischen Informationen zur exakten Umsetzung der in der Grundrisszeichnung festgelegten Dispositionen:

« Rideau de fond tombant sur le quatrième plan. Ce rideau représente une suite de moulins à vent sur les bords de la Meuse. – Celui qui, au premier plan, occupe presque toute la hauteur du Rideau, se trouve vers le côté jardin, presque en face des marches B. – 2. Terrain praticable élevé à deux mètres environ au dessus du niveau du théâtre. – De la coulisse (côté jardin) on monte sur ce terrain par un escalier A, non vu du public. – A la droite 3, se trouve l'entrée principale, avec pont-levis, du château-fort d'Oberthal. – Les murs 4, occupant une partie du côté cour. – Les tourelles 5 servent à la perspective du Rideau de fond. – Du terrain 2, on descend sur le théâtre par un escalier de pierre B. – Quelques herbes marécageuses poussent au pied du terrain 2. – A l'endroit où, dans le tableau ci-dessus est un O, se trouve un arbre au tronc très-haut, mais peu large; le haut du feuillage de cet arbre se joint presque à celui d'un arbre côté jardin. (Sujet de la frise tombant à cet aplomb.) Aux ailes cour et jardin, châssis représentant un des côtés des fermes dépendant du château. – 7. Draperie. – C. Entrée et sortie côté jardin. – D. Entrée et sortie côté cour. – Éclairiez magnifiquement cette décoration, qui doit offrir un aspect riant. – Des tables rustiques, des bancs et des sièges de bois sont placés aux endroits indiqués dans le tableau. »

Neben der genauen Anordnung der einzelnen Bildelemente enthält diese Beschreibung vor allem exakte Höhenangaben, also eine Präzisierung der dritten, im Grundriss nicht darstellbaren Dimension. Da die Inszenierungsanweisungen auf unterschiedliche Bühnenmaße übertragbar sein mussten, stehen hier relative Höhenangaben (z.B. « presque toute la hauteur du Rideau ») neben absoluten Maßen (z.B. « Terrain praticable élevé à deux mètres environ au dessus du niveau du théâtre »).

Die Bedeutung einer exakten Bestimmung der Bühnendimensionen und der Verhältnisse der einzelnen Bühnenbildelemente zueinander zeigt sich vor allem bei den Verwandlungen, die sowohl zwischen dem ersten und II. Akt als auch innerhalb des dritten und IV. Aktes bei offener Szene erfolgen. Logistisch besonders komplex ist die Verwandlung des IV. Aktes, der ja nicht nur das für *Le Prophète* zentrale Krönungstableau im Dom zu Münster umfasst, sondern dem zuvor das erste Bild auf einem öffentlichen Platz dieser Stadt vorangeht. Eugène Scribes Libretto ist nicht zu entnehmen, dass diese beiden sehr unterschiedlichen und sehr komplexen Dekorationen gleichzeitig (nur durch einen Vorhang getrennt) auf der selben Bühne Platz finden müssen. Über das erste Bild heißt es im Libretto:

« Le théâtre représente une place publique de la ville de Munster. A droite la porte de l'hôtel de ville de Munster ; plusieurs marches y conduisent. Plusieurs rues aboutissent à

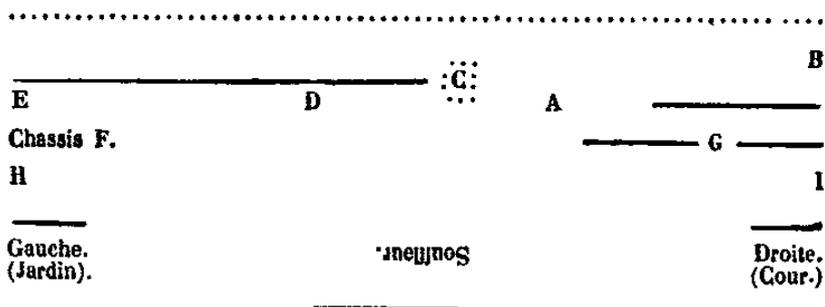
la place publique. Au lever du rideau plusieurs bourgeois, portant des sacs d'argent ou des vases précieux, montent les marches de l'hôtel de ville; d'autres descendent les mains vides. Plusieurs arrivent par les différentes rues, s'avancent au bord du théâtre et forment des groupes. Il regardent autour d'eux avec inquiétude et se parlent à voix basse. »

Wie erst aus Paliantis Angaben ersichtlich, nehmen diese Gebäude und Straßen lediglich die Vorderbühne ein:

« Une place publique de la ville de Munster. – Selon la profondeur des théâtres Rideau tombant à l'aplomb du troisième, quatrième ou cinquième plan, juste au pied des marches de la décoration qui se trouve derrière. »

ACTE QUATRIÈME.

Une place publique de la ville de Munster. — Selon la profondeur des théâtres Rideau tombant à l'aplomb du troisième, quatrième ou cinquième plan, juste au pied des marches de la décoration qui se trouve derrière. — Peint sur le rideau, face au public, vers la cour, est l'entrée d'un pont (A) tournant censé vers le côté jardin, et aboutissant de ce côté, droit à une rue censée au lointain cour (entrée B). — Devant ce rideau, à quelques centimètres de distance, est un châssis représentant le parapet du pont. Ce châssis, disposé sur un trapillon, disparaît dans le dessous au changement; il occupe tout le côté jardin jusqu'à la perspective de l'entrée du pont, où, sur un piédestal, se trouve une statue (C). — Le parapet et la statue du côté opposé sont peints sur le rideau. — Une grosse pierre est au pied du parapet (D). C'est sur cette pierre que Fidès, accablée de fatigue, vient s'asseoir. — Châssis de place publique (architecture gothique) sur les premiers plans cour et jardin. — Le châssis de lointain, jardin (F) représente l'entrée d'une vieille église abandonnée. — Le châssis qui fait face (G) représente l'entrée de l'Hôtel-de-Ville. — E. H., entrées côté jardin. — B. I., entrées côté cour.



Au lever du rideau, plusieurs groupes de bourgeois, d'hommes du peuple et de guerriers, causant bas entre eux, occupent la scène : (Ténors au jardin, 2^e ténors au milieu, basses à la cour.) *Courbons notre tête, craignons les méchants. Voici la temple, voici les méchants.* — Pendant ce chœur, plusieurs bourgeois portant des sacs d'argent ou des vases précieux, entrent à l'Hôtel-de-Ville; d'autres en sortent tristement, les mains vides, et se joignent aux groupes qui sont en scène. — Tous regardent autour d'eux avec inquiétude. — De nouveaux bourgeois (coryphées) débouchent par les issues B. E., descendent vivement en scène, et font comprendre qu'une patrouille s'avance. Tous chantent alors à haute voix : *Vive le Prophète ! Vivent ses soldats !* Puis, redescendant plus en scène, ils disent à voix basse : *A bas le Prophète ! à bas ses soldats !*

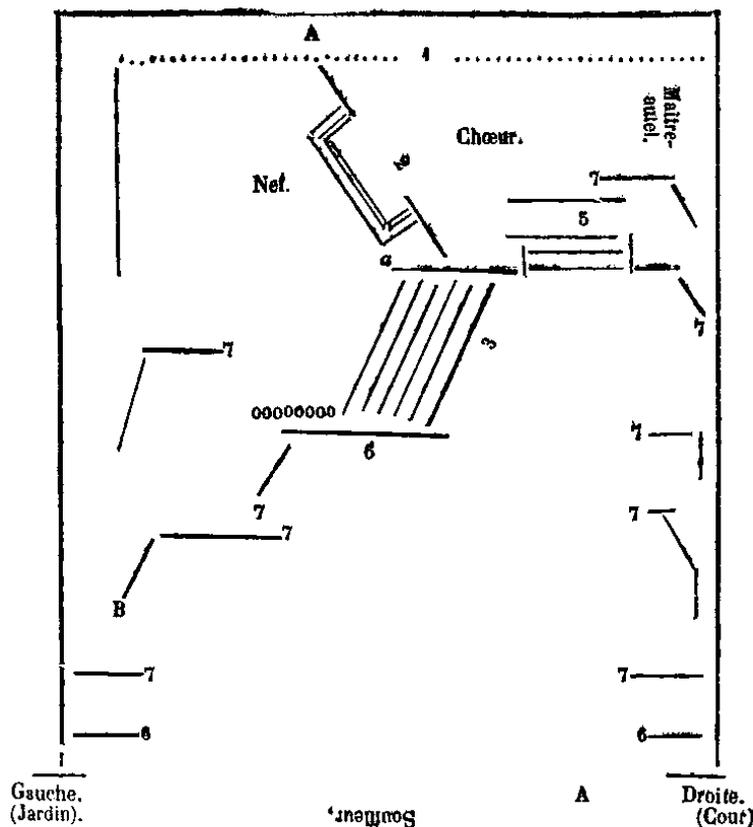
Abb. 7: Louis Palianti, *Mise en scène zu Le Prophète, Akt IV*

Bei der hinter dem « Rideau tombant à l'aplomb du troisième, quatrième ou cinquième plan » befindlichen Dekoration handelt es sich selbstverständlich um jene des zweiten Bildes, über die es im Libretto heißt:

« Le théâtre change et représente la cathédrale de Munster. Une partie du cortège est censée déjà entrée, l'autre moitié continue à défilé; au fond de l'église des trabans de la

garde du prophète forment la haie. Marches des grands électeurs portant l'un la couronne, l'autre le sceptre, l'autre la main de la justice, celui-ci le sceau de l'Etat, et d'autres les ornements impériaux. Jean paraît après eux, la tête nue et habillé en blanc. Il traverse la nef principale et se rend dans le chœur au maître-autel qui est dans le fond à droite et qu'on ne voit pas. Le peuple qui est sur le devant du théâtre veut se précipiter sur ses pas. Il est repoussée par les trabans dans les chapelles latérales. »

Dass sich der Bühnenbildwechsel vom ersten zum zweiten Bild des IV. Aktes bei offener Szene, als « changement à vue » vollzieht, setzt voraus, dass die Kulissen des ersten Bildes – wie bei Palianti angegeben – aus Leinwandprospekten bestehen, die während der Verwandlung bei gleichzeitigem Heben des hinteren Vorhangs innerhalb von Sekunden beiseite gezogen werden. Die einzige Ausnahme bildet ein Brückengeländer, das im Moment der Verwandlung in einer Versenkung im Boden verschwindet (« Devant ce rideau, à quelques centimètres de distance, est un châssis représentant le parapet du pont. Ce châssis, disposé sur un trapillon, disparaît dans le dessous au changement. ») Die hierdurch freigegebenen vorderen Bühnensegmente dienen sodann für den Aufzug der Menschenmassen in der Krönungsszene.



1. Rideau de fond représentant la nef principale de l'église. — La perspective fait vers le lointain, cour. — 2. Balustrade dorée. — Par trois marches de marbre, on monte au chœur, dont le public ne voit qu'une partie, et au maître-autel, tout à fait hors de sa vue. — 4. Nef principale. — 5. Trois marches donnant accès censé au corridor qui fait le tour du chœur et du maître-autel. — 6. Draperie. — 7. Châssis de l'église. — Un des châssis côté jardin B, permet à travers un jour, d'apercevoir par le haut une partie du rideau du fond et des châssis placés aux plans plus haut. — Le pilier a est répété sur le rideau du fond. — Le rampant 6 est répété en peinture sur le pilier (châssis a). — L'orchestre, sur le théâtre, occupe, au haut des marches, l'endroit où se trouvent des ooooo.

Des Hommes, des Femmes et des Enfants du peuple occupent le théâtre, et descendent en scène. — Six Soldats (Trabans du Prophète), descendent en même temps les marches du fond, laissent deux des leurs en faction au pied de l'escalier, puis ils repoussent le Peuple vers les chapelles latérales, et veillent à contenir la foule.

Abb. 8: Louis Paliante, *Mise en scène zu Le Prophète, Akt IV*

MARCHÉ DU SACRÉ.

Placez la musique militaire sur le théâtre, en vue du public, sur le sol de la nef, à l'endroit indiqué par des 0000 dans le tableau ci-dessus. — La marche se rendant au chœur et au maître-autel, traverse processionnellement au haut des marches, la nef principale 4, de jardin à cour, dans l'ordre suivant :

1° Vingt Soldats, deux par deux, précédés d'un Chef. — 2° Douze Enfants de chœur. — 3° Quatre Moines en robes violettes, toques carrées, surplis de guipure, pèlerines à capuchon, etc. — 4° Douze autres Enfants de chœur portant des encensoirs. Ils se rangent en vue du public, de chaque côté des marches 2, qui conduisent au maître-autel. — 5° Un Héraut d'armes portant la bannière du Prophète. — 6° Huit Pages. — 7° Douze grands Electeurs portant sur des coussins de velours, l'un la couronne, l'autre le sceptre, l'autre la main de justice, celui-ci le sceau de l'Etat, et d'autres les ornemens impériaux. — Les Enfants de chœur encensent. — La marche continue. — 8° Magnifique dais, porté par deux Hérauts d'armes, et sous lequel se trouve le Prophète la tête nue, et habillé en blanc. Près de lui, en dehors du dais, marchent Jonas, Mathisen et Zacharie. — Le cortège s'arrête un instant pendant que les Enfants de chœur encensent. Ces derniers suivent la marche. — 9° Trois grands Dignitaires suivis de leurs Pages. — 10° Douze Magistrats aux grands manteaux de d'a d'or doublés d'hermine. — 11° Trois autres grands Dignitaires de l'armée, suivis de leurs Pages. — 12° Un Héraut d'armes portant une bannière. — 13° Trois autres Dignitaires de l'armée suivis de leurs Pages. — 14° Douze clairons. Les instrumens sont ornés de tablis armoriés. — 15° Des Soldats finissent la marche. — Pendant cette marche, des Hallebardiers et des Trabans du Prophète ont gardé le haut, le bas des marches 2, et les quatre coins de la nef, qui précède les marches et la balustrade d'or 2, qui donne entrée dans le chœur, dépendant du maître-autel. — Vers la fin de la marche, Fidès est entrée sur la scène par un des seconds plans de gauche, et se mêle au Peuple. — Pendant le roulement de tambour qui s'exécute au haut des marches, à la place qu'occupaient les Musiciens, les Soldats et les Hallebardiers qui sont du haut, mettent un genou en terre. Ceux qui sont en scène, en font autant sur les marches. Le Peuple, divisé en plusieurs groupes, garnit au fond toute la largeur du théâtre et les marches. — Pour la perspective, placez des Enfants agenouillés tout à fait au fond, côté cour. Tous les personnages vus du public en ce moment, sont agenouillés, tournent le dos au public, et portent leurs regards vers le maître-autel. — Fidès seule, presque face au public, est agenouillée sur l'avant-scène de gauche.

Le *Domine salvum fac regem* se chante dans la coulisse côté cour censé au maître-autel. — Les orgues se font entendre. — Les personnages vus du public, restent agenouillés comme il est dit ci-dessus. — Fidès seule relève la tête et s'écrie : *Que Dieu sauve le roi Prophète, disent-ils?.. Grand Dieu exaucez ma prière, et qu'errant, misérable et proscriit, il soit maudit. S'animant par degrés, elle dit avec exaltation : Oh! ma fille, ô Judith nouvelle, etc., puis elle se lève sur les derniers mots : Le Seigneur conduira ton bras.*

Abb. 9: Louis Palianti, *Mise en scène zu Le Prophète, Akt IV, Bild 2, Cortège*

Die minutiöse Beschreibung des Cortège in der Krönungsszene knüpft an ältere Beispiele der Grand Opéra an, etwa an den Einzug des Kaisers und der weltlichen und geistlichen Würdenträger in Halévys *La Juive*. In dieser Aufzählung werden weit über hundert Personen individuell bzw. als Angehörige kleiner Gruppen beschrieben, die im Cortège nacheinander erscheinen und

denen eine nicht spezifizierte Anzahl von Soldaten folgt. Die Gesamtzahl der auf der Bühne versammelten Personen ergibt sich aus dem *Cortège* der Statisten und Solisten (darunter Jean und die drei Wiedertäufer) sowie dem bereits im Moment der Verwandlung auf der Bühne (d.h. in der Kirche) befindlichen Chor des Volkes (« Des Hommes, des Femmes et des Enfants du peuple occupent le théâtre, et descendent en scène. »).

Innerhalb des III. Aktes gibt es sogar zwei Verwandlungen bei offener Bühne: Das ursprüngliche Bild, das das Lager der Wiedertäufer und den vereisten See repräsentiert, verwandelt sich bereits nach der ersten Szene. Gezeigt wird sodann das Innere des Zeltens von Zacharias. Nach der vierten Szene wird erneut auf das anfängliche Dekor zurückgegriffen. Diese Verwandlungen sind insofern von Interesse, als sie – bei kaum veränderter Konstellation der beteiligten Hauptfiguren – einen dem Wechsel der Einstellungsgrößen im Film durchaus vergleichbaren Übergang von der Panoramaaufnahme der Landschaft in den Innenraum des Zeltens und wieder zurück vollziehen.

Das erste Panoramabild endet mit dem Ballett der Schlittschuhläufer, die während des abschließenden Galopp den See entvölkern:

« A l'exception des danseurs, le personnel en scène devient graduellement moins nombreux. – Tableau très-animé. – Vers la fin du galop, il ne passe presque plus personne sur le lac glacé. »

ACTE TROISIÈME.

Le camp des Anabaptistes dans une forêt de Westphalie. — En face du spectateur, un étang glacé qui s'étend à l'horizon. — Au loin, dans les brouillards et les nuages, on aperçoit la silhouette de la ville de Munster. — Effet de neige.

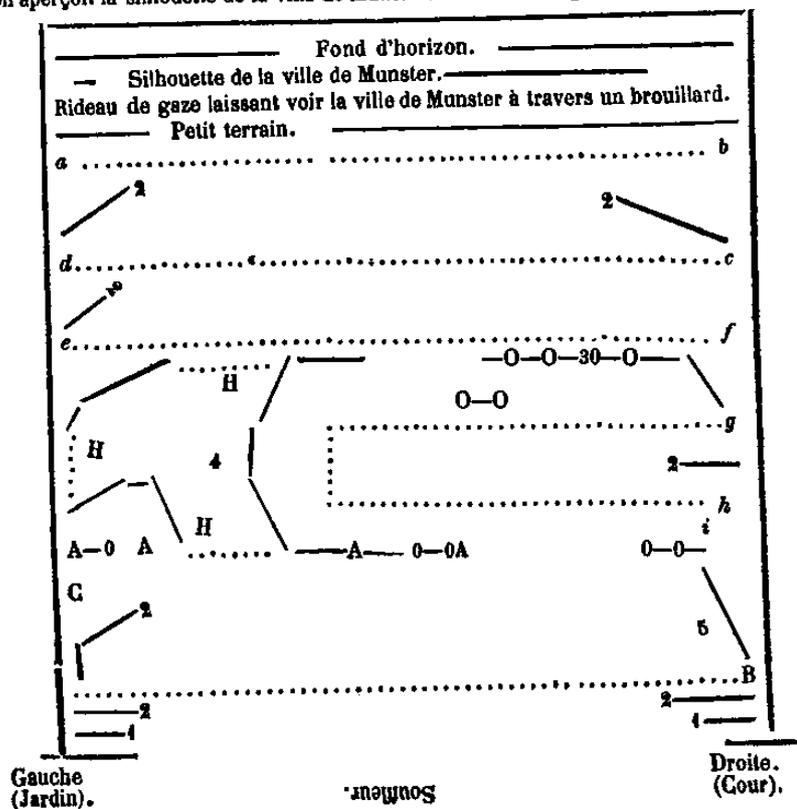


Abb. 10: Louis Plianti, *Mise en scène zu Le Prophète, Akt III*

Paliantis Szenenanweisungen zum Ballett der Schlittschuhläufer sind auch wegen ihrer präzisen Berücksichtigung der perspektivischen Verhältnisse von Interesse.²⁹ Die Schlittschuhläufer wurden gemäß ihrer Körpergröße geordnet

²⁹ Hierzu siehe auch Arnold Jacobshagen, »Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper«, in: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung* (Documenta choreologica – Studienbibliothek zur Geschichte der Tanzkunst, Tanzarchiv Leipzig), hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin: Vorwerk 2000, 291–306.

und bildeten parallel zur Bühnenrampe gestaffelte Reihen, so dass sich eine perfekte perspektivische Illusion ergab:

« Pour la perspective, faites traverser des enfans de a à b. Des jeunes gens d'une moyenne taille de c à d, et de e à f, puis en dernier lieu de grandes personnes de g à h, qui entrent en scène par la droite i. »

Von Interesse ist auch die Nennung des Herstellers der anstelle der Schlittschuhe verwendeten Rollschuhe: « Les patins à roulettes sont de l'invention de M. Legrand, 8, rue des Jardins, à Chaillot. » Die tatsächliche Herausforderung dieser Erfindung bestand darin, Rollschuhe zu entwickeln, die selbst bei gleichzeitiger Verwendung durch eine große Personenzahl auf dem Bühnenboden des Theaters möglichst geräuschlos einsetzbar waren, denn andernfalls wäre die Illusion des vereisten Sees vollkommen zerstört worden. Außergewöhnlicher noch war freilich die technische Erfindung der im selben Akt zum Einsatz kommenden Prophetensonne, die in der Literatur bereits eingehend erörtert wurde.³⁰ Auch hier gibt Paliani die genaue Herstelleradresse an: « A l'Opéra, le lever du soleil s'exécute au moyen de l'appareil électrique de M. Lormier, 13, rue du Delta projetée, à Paris. » Lormier war jedoch nicht der Erfinder, sondern lediglich der Produzent der Pariser Prophetensonne, der Jules Dubosc's Realisierung des Sonnenaufgangs mit Hilfe einer von dem Physiker Léon Foucault entwickelten Kohlen-Lichtbogenlampe vertrieb.

Aufschlussreich für eine Bewertung des unmittelbaren Anteils des Komponisten an der Inszenierung sind die zahlreichen sehr präzisen Angaben zur Koordination von Szene und Musik. Ein erstes Beispiel hierfür findet sich bereits zu Beginn der ersten Szene:

« Au lever du rideau, quelques Meuniers, couchés à la face, près des châssis de gauche, se reposent ou dorment sur des sacs de farine. – Un Pâtre, assis, sur le haut des marches B, se lève et donne l'éveil en jouant de la cornemuse. Un autre Pâtre (censé dans la coulisse) lui répond de loin. – Le Pâtre renouvelle ce jeu à plusieurs reprises sur le haut du terrain 2. – Immédiatement après les échos, dès l'attaque de la ritournelle en sol majeur, des Paysannes entrent par la droite D. »

Während diese szenischen Anweisungen im Probenstadium auch ohne weiteres allein mündlich kommuniziert werden könnten, setzen kurz darauf in der Pastorale des II. Aktes die Zuordnungen zwischen Musik und Aktion eine schriftliche Fixierung voraus:

³⁰ Vgl. Matthias Brzoska, « ›Wirkung mit Ursache‹. Idée esthétique et apparence du spectaculaire dans l'œuvre de Meyerbeer », in: *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, hg. von Isabelle Moindrot, Olivier Goetz und Sylvie Humbert-Mougin, Paris : CNRS 2006, 84–93.

« Pendant les quelques mesures qui précèdent la pastorale, Zacharie remonte la scène pour s'assurer si personne ne vient, puis il redescend occuper le numéro 2.

Mathiesen. – Zacharie. – Jean. – Jonas.

A l'ensemble allegro 2/4 qui suit le second couplet de la pastorale, les trois anabaptistes remontent le théâtre en disant à Jean : Ah ! viens, suis nos pas, etc., etc. – Ce dernier fuit, au contraire, vers l'avant-scène de gauche. – Les quatre dernières mesures de l'ensemble Et bientôt tu règneras, se chantent presque sur le seuil de la porte du fond 2. – Immédiatement après la dernière note chantée, les trois anabaptistes s'éloignent dans la campagne vers le côté Cour. »

Die fortschreitende Präzisierung in der Zuordnung von Aktionen zu konkreten Taktangaben, wie sie sich hier und an zahlreichen anderen Stellen zeigen, sind ein Indiz dafür, dass die Aufzeichnungsform im *Livret de mise en scène* allmählich unangemessen wurde. Tatsächlich war in der Bühnenpraxis der Übergang zum »durchschossenen« (d.h. mit leeren Zwischenseiten für szenische Einträge versehenen) Klavierauszug unvermeidlich, dessen Durchsetzung im späteren 19. Jahrhundert für das allmähliche Schwinden der *Livrets de mise en scène* zu dieser Zeit mitverantwortlich sein dürfte.

Mit Blick auf das Verhältnis zwischen Bühnengeschehen und Musik sei abschließend die eingangs erwähnte These erörtert, inwieweit Meyerbeer (als mutmaßlich erster Opernkomponist) mit der Inszenierungsdokumentation des *Prophète* eine umfassende Kontrolle über die szenische Realisierung seines Werkes auch für alle späteren Inszenierungen und Aufführungen andernorts sicherstellen wollte. Hierin zeigt sich ein deutlicher Unterschied zu den zunächst betrachteten, lediglich summarisch dokumentierten Grands Opéras, deren Inszenierungen zudem offenbar relativ starken Änderungen unterworfen waren. Dies überrascht nicht, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Operninszenierung zur Zeit Meyerbeers ein hochgradig arbeitsteiliges Unternehmen war, das zahlreiche Bereiche umfasste und ebenso viele verantwortliche Entscheidungsträger und Kompetenzen vereinigte. Die Hauptverantwortung lag weiterhin beim Autor, also Eugène Scribe, der sich mit Meyerbeer zu mehreren Konferenzen über die Inszenierung traf und mit diesem die *Mise en scène*-Proben leitete. Die Inszenierung der Uraufführung des *Prophète* wurde von folgenden Persönlichkeiten bestimmt:

Eugène Scribe	Libretto
Giacomo Meyerbeer	Musik
Edmond Duponchel	Directeur
Nestor Roqueplan	Directeur
Auguste Mabile	Choreographie
Paolo Taglioni	Choreographie

Charles Cambon	Dekorationen
Edouard Despléchin	Dekorationen
Charles Séchan	Dekorationen

Die Frage der schriftlichen Fixierung durch Paliani war dem Inszenierungsprozess selbst zeitlich nachgeordnet. Meyerbeers Briefwechsel gibt über sein gewandeltes Verhältnis zur Inszenierung deutlichen Aufschluss. Zwar stand Meyerbeer auch schon zur Zeit des *Robert le Diable* und der *Huguenotten* mit dem Theateragenten Duverger, der die ersten summarischen Szenenanweisungen dieser Werke veröffentlichte, wegen der musikalischen Einrichtung auswärtiger Produktionen in persönlichem Kontakt, es gibt jedoch – zumindest nach meiner Kenntnis – keinerlei Hinweise darauf, dass sie sich jemals in Fragen der Inszenierung ausgetauscht hätten.³¹

Dies ändert sich seit dem *Prophète* radikal. Mit Louis Paliani stand Meyerbeer insbesondere einige Monate nach der Premiere von *Le Prophète* am 16. April 1849 in intensivem Austausch. Bereits vier Wochen später, am 15. Mai, findet sich in Meyerbeers Taschenkalender der Eintrag: »Brandus wegen Palliantin« [sic]. Möglicherweise ging vom Komponisten selbst die Initiative aus, mit Paliani zusammenzutreffen, wofür er sich der Vermittlung seines Verlegers Brandus versicherte.³² Drei Monate später taucht der Name Paliani im Taschenkalender wieder unter demjenigen des Verlegers auf: »Brandus. Paliani beeilen und auch Notizen über das Sonnenlicht und Schlittschuhe geben.«³³ Demnach war es offenbar Meyerbeer selbst, der dem Theateragenten die technischen Informationen für die Anfertigung der Rollschuhe und vor allem für das elektrische Licht der so genannten »Prophetensonne« lieferte, oder der zumindest seinen Verleger hierzu beauftragte.

Mehr als einmal musste Meyerbeer den säumigen Paliani ermahnen, die Redaktion und Veröffentlichung des *Livret de mise en scène* zu beschleunigen. Am 21. August schrieb er diesbezüglich aus Bad Gastein an Brandus:

»Es wäre wegen der Provinztheater, und auch wegen der deutschen Theater sehr wünschenswerth wenn Paliani die Publikation der mise en Scène beschleunigte. Ebenfall's wäre es gut wenn er am Schluß der mise en Scène einige Indicationen gäbe über die Art und Weise wie das Sonnenlicht im 3ten Akt hervorgebracht wird, und den Namen und die Adresse des Mannes beifügte bei welchem man die dazu nöthige Vorrichtung kaufen kann. (Von Duponchel kann er den Namen und die Adresse des Erfinders erfah-

³¹ Aus Meyerbeers Briefen und Tagebüchern wissen wir, dass sich der Komponist mit Duverger während der Zeit von *Robert le Diable* und *Les Huguenots* mehrfach traf. Vgl. *BwTb* II, 174–175, 275.

³² *BwTb* IV, 490.

³³ *BwTb* V, 41.

ren.) Deßgleichen sollte er eine Indication geben wie die Schlittschuhe gemacht sind. Ich bin über diese beiden Gegenstände in wenigstens 6 Theatern befragt worden.«³⁴

Am 11. Oktober 1849, fast ein halbes Jahr nach der Uraufführung des *Prophète*, korrigierte Meyerbeer die Anweisungen Paliantis und formulierte Kommentare zu ihnen: »Ich übergab Palianti seine *Mise en scène* nebst meinen Bemerkungen, u. wir diskutierten sie.«³⁵ Zwei Tage später trafen sich Palianti und Meyerbeer erneut zu einer abschließenden Besprechung. Am 25. Oktober findet sich im Taschenkalender der bemerkenswerte Eintrag »an Brandus Geschenk an Palianti«, der darauf hindeuten könnte, dass Meyerbeer entweder mit Paliantis Arbeit sehr zufrieden war oder aber dass er den Theateragenten zu weiteren Anstrengungen bei der Publikation der Inszenierungsanweisungen zu *Le Prophète* anspornen wollte.³⁶ Erneut begegnet ein nicht näher erläutertes Vermerk »an Palianti« am 4. November im Taschenkalender.

Im November 1849 schließlich erschien Paliantis *Mise en scène* zu *Le Prophète* im *Supplément der Revue et Gazette des Théâtres*. Nach den geschilderten Dokumenten ist anzunehmen, dass die außergewöhnliche Detailgenauigkeit von Paliantis Anweisungen nur durch die intensiven Konferenzen, die Meyerbeer und der Theateragent hierüber führten, erklärt werden kann. Zugleich ist festzuhalten, dass Palianti persönlich nicht das geringste mit der konkreten szenischen Realisierung des Werkes zu tun hatte. Es handelt sich also ganz eindeutig um eine ausschließlich deskriptive und keineswegs um eine präskriptive Inszenierungsanweisung.

Ein ähnlicher Ablauf in der Zusammenarbeit zwischen Meyerbeer und Palianti wiederholte sich anlässlich der Premiere von *L'Étoile du Nord* (16. Februar 1854). Das erste dokumentierte Treffen zwischen beiden fand etwa sechs Wochen nach der Uraufführung am 27. März statt.³⁷ Eine weitere Begegnung folgte am 1. April: »Palianti liest mir die *Mise en scène* de l'Étoile du Nord vor, welche er für die Bühnen drucken lässt.«³⁸

Dass Meyerbeer auch persönlich die Distribution der Inszenierungen vornahm, geht aus einem Tagebucheintrag vom 8. Mai 1854 hervor:

³⁴ Ibid., 59.

³⁵ Ibid., 93.

³⁶ Ibid., 91.

³⁷ »Palianti zwischen 11 und 12.« *BwTb* VI, 265.

³⁸ Ibid., 285 (Tagebuch, 1. April 1854). Vgl. auch Taschenkalender, April 1854, Beginn, ohne Datum, ibid., 282.

»Brief von August Lewald aus Stuttgart: verlangt L'Etoile zur Aufführung in Stuttgart. An Lewald die Mise en scène von Palianti und das Libretto der Etoile du Nord geschickt.«³⁹

Bereits elf Tage später gab Lewald dem Stuttgarter Generalintendanten Ferdinand Freiherr von Gall einen ausführlichen Bericht über die Vorbereitungen der Stuttgarter Produktion, wobei auch Paliantis Name fällt:

»Kosten wird die Ausstattung nicht viel, und besetzen können wir sie auch. Wir besetzen ja Alles und es ist caprice zu sagen, die Marketenderinnen sind nicht zu besetzen, wenn gleich zugestanden werden muß, daß sie es hier sehr schön machen und daß es nicht möglich ist, wenn man Herrn Palliantis Mise en scène noch so gut studiert hat, es andern Sängerinnen klar zu machen, wie das gegeben werden muß, wenn man es nicht mehrmals hier gesehen und zwar mit Regisseur Augen gesehen hat.«⁴⁰

In einem Brief vom 16. Oktober 1854 an Georges Hainl informierte Meyerbeer den Dirigenten des Lyoner Opernhauses über zahlreiche Einzelheiten des neuen Werkes, darunter auch über das im II. Akt erforderte Zelt:

« La tente est également d'une très grande importance scénique; sa construction et sa disposition offrent de très grandes difficultés. J'engage donc le théâtre du Grand Opéra de Lyon à se procurer le modèle en petit que M. Palianti a fait faire de cette tente et dont on fait usage tous les théâtres d'Allemagne qui ont donné ou se proposent de donner cet ouvrage. »⁴¹

Eine ähnliche Auskunft erteilte Meyerbeer am 8. November 1854 auch an den Wiener Operndirektor Julius Cornet:

»Obgleich noch nicht hergestellt, benutze ich den Moment wo ich wenigstens im Stande bin eine Antwort zu dictiren, um Ihnen mitzuteilen daß ich, ihrem Wunsche gemäß, H Palianti in Paris in Ihrem Namen ersucht habe, Ihnen das kleine Modell des Zeltes zu schicken, und wird dasselbe hoffentlich schon in Ihren Händen sein.«⁴²

Anstelle eines Fazits möchte ich nochmals auf die eingangs aufgeworfene Frage der Konservierung werkhafter Inszenierungen zu sprechen kommen. Dabei stellt sich zunächst das Problem der Autorschaft der Regiebücher. Diese wurden im Falle der Grand Opéra, mit Ausnahme der *Muette*, grundsätzlich von Theateragenten erstellt, die nichts mit dem Produktionsprozess selbst zu tun hatten. Inszenierung im 19. Jahrhundert war eine hochgradig arbeitsteilige und ständigen Veränderungen unterworfenen Gemeinschaftsarbeit, die nicht von

³⁹ Ibid., 305.

⁴⁰ Ibid., 780.

⁴¹ Ibid., 406.

⁴² Ibid., 413.

vornherein in allen Details schriftlich festgelegt, sondern vielmehr erst nachträglich zu bestimmten Zeitpunkten protokolliert wurde.

Auch Meyerbeer agierte völlig im Einklang mit dem Produktionssystem seiner Zeit, wenn er – dem Zeugnis Emile Perrins zufolge – genau wie seine Pariser Zeitgenossen Auber oder Halévy der Inszenierung größte Aufmerksamkeit widmete:

« J'ai donc été témoin, depuis plus de trente ans, témoin presque quotidien de ce travail si intéressant et si curieux de la mise en œuvre d'une pièce de théâtre. ... Que ces hommes s'appellent Scribe, Meyerbeer, Auber, Halévy, Verdi, Ambroise Thomas, Ludovic Halévy, je les ai tous vus, animés du même souci, donner à la mise en scène de leurs ouvrages une importance capitale, la considérer comme indispensable à l'expression complète de leur pensée. »⁴³

Meyerbeers Streben nach einer möglichst vollständigen Kontrolle des szenischen Ablaufs auch aller späteren und auswärtigen Aufführungen seiner Werke durch verbindliche schriftliche Anweisungen wurde sowohl für Verdi wie auch Wagner vorbildlich und bezeichnet im *Prophète* offenbar ein neues Stadium gegenüber den älteren Werken der Grand Opéra. Dennoch wäre es anachronistisch anzunehmen, er habe die Inszenierung für alle Ewigkeit verbindlich festlegen wollen. Ebenso unvollkommen wie die szenischen Möglichkeiten seiner Zeit waren auch ihre Aufzeichnungsformen, und in der Bühnenpraxis setzten sich ohnehin bald andere Techniken (wie jene des »durchschossenen Klavierauszugs«) durch, die das Problem der exakten Koordination von Musik und Szene besser zu lösen vermochten.

Die Permanenz einer Produktion im Theaterbetrieb sichert ihrer Realisierung in den einzelnen Vorstellungen eine nur relative Stabilität. Zweifellos gab es schon aus ökonomischen Gründen starke Tendenzen zur Wahrung des einmal Geschaffenen. Gleichzeitig ist unstrittig, wie stark auch Text und Musik im Laufe der Zeit Änderungen unterlagen. Erst Recht gilt dies für die Inszenierung, die durch permanenten technischen Fortschritt sowie ästhetischen, gesellschaftlichen und politischen Wandel geprägt wurde. Sich dieser Einsicht zu verweigern, konnte mitunter groteske Folgen haben. Man denke nur etwa an das reaktionäre Bayreuth der späten 1920er-Jahre, wo man auf Anordnung Cosima Wagners noch immer an den völlig antiquierten Leinwandkulissen festhielt, auf denen noch »das Auge des Meisters ruht« hatte – ein Beispiel dafür, wie schnell eine einstmals avantgardistische Bühnenvision in ihr Gegenteil umschlagen kann, denn die ästhetische Halbwertszeit von Dekorationen ist zumeist weitaus geringer als ihre materielle. Mit den zensurbedingten Meta-

⁴³ Emile Perrin, *Etude sur la mise en scène*, Paris : Quantin 1883, 21f.

ARNOLD JACOB SHAGEN

morphosen seiner Opern in auswärtigen Aufführungen vertraut, ging es Meyerbeer offenbar weniger um eine »werkhafte« Inszenierung im Sinne Cosima Wagners als vielmehr um die Sicherstellung einer möglichst »werkgerechten« Inszenierung – ein sehr verständliches Anliegen, dessen Durchsetzung in der damaligen Zeit freilich ebenso wenig selbstverständlich war wie heute.