

Komponieren als Form kultureller Transfers: Ein Erfolgskonzept und seine Grenzen. Die Opérette de salon *Le dernier sorcier* von Pauline Viardot und Ivan Turgenev

von Christin Heitmann



Matinée in der Villa Viardot in Baden-Baden
Zeichnung von Ludwig Pietsch

(Reprovorlage: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-120812>)

Baden-Baden im September 1867. Die „europäische Sommerhauptstadt“ des 19. Jahrhunderts für alle und alles, was in Kultur und gehobener Gesellschaft Rang und Namen hatte. Wohl einzigartig ist die Mischung aus intellektueller Elite und Aristokratie, aus Glamour und Kunst, aus Kasino-Betrieb, Kur-Betrieb und Kultur-Betrieb. Pauline Viardot, europaweit erfolgreiche Operndiva, lebte seit ihrem Rückzug von der Bühne ganzjährig hier, zusammen mit ihrer Familie, mit dem russischen Autor und engen Freund Ivan Turgenev und im Kreis ihrer Schülerinnen. Als Gesangslehrerin genoss sie inzwischen ebenfalls international hohes Ansehen, und mit den geselligen Abenden und den musikalischen Matinéen in ihrem Haus zog sie internationales Publikum an. Ihr Salon bot zugleich gesellschaftliches Ereignis, Kunstgenuss und Auftrittsmöglichkeiten für ihre Schülerinnen, die sich bereits vor Beginn ihrer Karriere auf einem kleinen Podium ausprobieren konnten.

In diesem Kontext entstanden kleinere szenische Werke, deren Vorstellungen zur besonderen Attraktion des Viardot'schen Salons wurden. Turgenev schrieb die Libretti in französi-

Zitierempfehlung:

Christin Heitmann, *Komponieren als Form kultureller Transfers: Ein Erfolgskonzept und seine Grenzen. Die Opérette de salon *Le dernier sorcier* von Pauline Viardot und Ivan Turgenev*, in: zwölf Nr. 5 / WS 2009/1010 www.pauline-viardot.de/textsammlung.htm (Abrufdatum)

scher Sprache, Viardot komponierte die Musik und begleitete Chor und GesangssolistInnen am Klavier, zu weiten Teilen improvisiert. In jeder Hinsicht waren diese Werke auf das sowohl intime als auch internationale, dabei experimentierfreudige, kreative und künstlerisch wie politisch liberale Umfeld abgestimmt, in dem sie aufgeführt wurden.

Besonders eines der Werke machte Furore: *Le dernier sorcier*, die Geschichte einer Elfenkönigin und ihrer Gefährtinnen, die ihren Feenwald nicht länger mit einem alternden Magier teilen wollen. Dieser versucht verzweifelt, seinen Status als großer Zauberer aufrecht zu erhalten, doch seine Machtdemonstrationen sind nurmehr brüchige Fassade. Der glückliche Ausgang einer Liebesgeschichte löst schließlich den Konflikt: Der Magier willigt in die Heirat seiner Tochter Stella mit dem fremden Prinzen Lelio ein und verlässt zusammen mit dem Paar den Wald. Als Zauberer geht er in den wohlverdienten Ruhestand, und so wird für alle eine gütliche Einigung gefunden. Falsche Formeln, verlegte Zauberstäbe, List und Tücke, mit der die Elfen auch die geglückten Hexereien des Zauberers noch vereiteln – all dies bietet ausreichend Stoff für allerlei Unfug, geistreichen Witz, Ironie und derbe Komik. Die Geschichte von Stella und Lelio sorgt für eine schöne Prise Romantik und für das Happy End in beiden Handlungssträngen.

Auch formal bietet *Le dernier sorcier* alles, was unterhaltsames Musiktheater braucht: Lieder und Arien, Chöre, Melodramen und Dialoge. Text und Musik sind gespickt mit Anspielungen auf andere Werke sowie mit Topoi und Zitaten jeglicher Couleur, die auf den breiten kulturellen Horizont schließen lassen, der beim Publikum dieser Vorstellungen vorausgesetzt wurde. Diese intertextuellen Bezüge, z. B. auf Mozarts „Zauberflöte“ oder auf Operetten von Offenbach – um nur eine kleine Auswahl zu nennen – bleiben meist oberflächlich, und selten wird durch Bezugnahme auf mehreren Ebenen eine höhere Aussageschicht erzeugt. Aber das war auch nicht intendiert – abgesehen von dem besonderen Unterhaltungswert solcher assoziativer Kreativität ging es vielmehr darum, Einvernehmlichkeit zu erzeugen und die Nähe zwischen Publikum und Mitwirkenden zu betonen. Die besondere Komik und verbindende Wirkung von „Insidern“ ist ja bis heute wohlbekannt.

Schon diese kurze Darstellung der wesentlichen Charakteristika des *Dernier sorcier* macht deutlich, dass Aspekte kultureller Transfers auf allen Ebenen des Werkes virulent sind. Allein die Gattung der *Opérette de salon* bedingt den Transfer der genuin öffentlichen und ‚großen‘ Gattung des Musiktheaters in private Räume und vertrautes Umfeld. Vermutlich aus einer für die Salons des 19. Jahrhunderts typischen Gepflogenheit entstanden, Bühnenwerke mit Klavierbegleitung und einer Handvoll Sängerinnen und Sänger zur eigenen Unterhaltung mehr oder weniger aus dem Stegreif nachzuspielen und zu singen, zeichnet sich die *Opérette de salon* von vornherein durch kleine Besetzungen, Klavierbegleitung und die Einbeziehung improvisatorischer Elemente aus. Dies hatte auch aufführungspraktische Konsequenzen, darstellerisch und gesangstechnisch z. B. wurde sozusagen eine Mischung aus Operaufführung und Liedinterpretation verlangt.

Der private Rahmen schuf die Voraussetzung für derartige Experimente, ermöglichte sowohl Spontaneität als auch die Einplanung gewisser ‚Unvollkommenheiten‘ (wie etwa die Mitwirkung Ivan Turgenevs in den männlichen Buffo-Rollen, denn er konnte nicht singen und bekam für die Gesangspartien einen „Stunt-Sänger“ hinter der Bühne, was offenbar große Heiterkeit beim Publikum auslöste). Zugleich machte die Intimität des Salons den besonderen

Zitierempfehlung:

Christin Heitmann, Komponieren als Form kultureller Transfers: Ein Erfolgskonzept und seine Grenzen. Die Opérette de salon *Le dernier sorcier* von Pauline Viardot und Ivan Turgenev, in: zwölf Nr. 5 / WS 2009/1010 www.pauline-viardot.de/textsammlung.htm (Abrufdatum)

Reiz dieser Vorstellungen aus. Die zahlreichen zeitgenössischen Berichte über die Salon-Aufführungen des *Dernier sorcier* belegen, dass die Mischung aus Intimität und Internationalität des Werkes und seines Publikums deutlich wahrgenommen und hoch geschätzt wurde: Die Aufführung eines französischen Werkes in Deutschland, die Komponistin war Französin mit spanischen Wurzeln, der Librettist ein Russe, der in diesem Fall von seiner Sprachbegabung Gebrauch machte und alle Texte nicht auf russisch, sondern auf französisch verfasste, und sowohl die Mitwirkenden als auch das Publikum kamen aus aller Herren Länder.

Der Erfolg des Werkes war überwältigend, und er scheint wesentlich mit den Überschreitungen diverser kultureller Grenzen oder gar Schranken zusammenzuhängen, von denen es durchdrungen ist. Umso überraschender scheint auf den ersten Blick das zeitgenössische Echo auf eine weitere Grenzüberschreitung, die durch die Erarbeitung und Aufführung einer Bühnenfassung unternommen wurde: Der Großherzog von Sachsen-Weimar wünschte sich das Werk für die Festaufführung zum Geburtstag seiner Gattin, und so wurde *Der letzte Zauberer* für eine Aufführung am Weimarer Hoftheater 1869 umgearbeitet. Die Klavierbegleitung wurde für großes Orchester instrumentiert, das Libretto ins Deutsche übertragen, und einige Bühnenwirksame Nummern wie eine Ouvertüre und eine Ballettszene wurden hinzukomponiert.

Doch war es überhaupt möglich, ein Stück mit so spezifischem Zuschnitt auf Mitwirkende, Publikum und Räumlichkeiten an ein traditionsreiches deutschsprachiges Hoftheater mit festem Ensemble und anonymem Publikum zu versetzen, zu ‚transferieren‘? Die zahllos überlieferten zeitgenössischen Berichte über den *Dernier sorcier* geben eine deutliche Antwort: Die Salon-Aufführungen in Baden-Baden wurden durchweg schwärmerisch bewundert, auch diejenigen, die es in den folgenden Jahren parallel zu den öffentlichen Aufführungen weiterhin gab. Demgegenüber wird bereits die Weimarer Aufführung eher mit dezenter Zurückhaltung beschrieben – sicher auch mit Rücksicht auf den höfischen Anlass und die Etikette. Die Inszenierung am Karlsruher Hoftheater ein Jahr später jedoch war ein Desaster, ein echter Theaterskandal, und die Rezensionen sind schlichtweg Verrisse.

Hierfür gibt es zahlreiche Gründe, unter anderen die Qualität der deutschen Übersetzung oder die Vermutung, dass die große Orchesterbesetzung nicht zu der reizvollen, ‚kleiner bemessenen‘ Musik passte. Der zentrale Punkt aber scheint zu sein, dass der Erfolg des *Dernier sorcier* nicht nur ein Erfolg des Werkes war, sondern mindestens ebenso ein Erfolg des Raumes. Ein englischer Rezensent hatte bereits 1867 vorausgesagt, dass sich die Lebendigkeit, Einfachheit und Unmittelbarkeit der Salonaufführungen auf einer öffentlichen Bühne nicht wiederholen ließen. So reizvoll es ist, das Öffentliche in die Privat-Sphäre zu holen, umkehren lässt sich dieser Prozess offensichtlich kaum. Ziel meiner in Arbeit befindlichen wissenschaftlichen Studie ist es, die verschiedenen Phasen und Schichten der Werkgenese und die darin wirksamen Faktoren kultureller Transfers herauszuarbeiten und mit den verschiedenen Aufführungssituationen einerseits und den divergierenden Tendenzen der Rezeption andererseits in Beziehung zu setzen.

Der Text ist zuerst erschienen in

**Hochschulzeitung der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
zwoelf Nr. 5 / WS 2009/10**

Zitierempfehlung:

Christin Heitmann, Komponieren als Form kultureller Transfers: Ein Erfolgskonzept und seine Grenzen. Die Opérette de salon *Le dernier sorcier* von Pauline Viardot und Ivan Turgenev, in: zwoelf Nr. 5 / WS 2009/1010 www.pauline-viardot.de/textsammlung.htm (Abrufdatum)