

Als Mäzene der geistlichen Oper treten besonders die Barberini, die Familie Papst Urbans VIII., hervor. Die Mehrzahl solcher Opern – das heißt nahezu alle Werke von Rospigliosi – wurden im Teatro Barberini aufgeführt. Auch die Aufführung von Salvadoris *La Giuditta* hängt eng mit der Familie Barberini zusammen. Andere Aufführungen wie etwa *S. Orsola* oder *Il S. Alessio* hatten den Besuch ausländischer Fürsten zum Anlaß. Besonders aber die Konvertierung der Königin Christine von Schweden bot den kirchlichen Mächten einen willkommenen Anlaß, der Macht der Kirche mit festlicher Überhöhung Nachdruck zu verleihen. Die Einrichtung kommerzieller Opernhäuser, durch die sich Trägerschicht und Geschmack grundlegend wandelten, beendete die Periode der geistlichen Oper. Anders als die pastoralen und epischen Stoffe, die sich neben den neuen Themen behaupten konnten, überlebten die geistlichen Libretti diesen sozialen Wandel der Oper nicht. Ihr Erbe traten die Oratorien an, deren große Blüte wenig später als die Gründung der öffentlichen Theater begann.

Voltaire und die Oper*

von Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Der bedeutende Philosoph, Historiker und Dichter Voltaire hatte zwar nur ein begrenztes Verständnis für Musik, erkannte aber bereits in jungen Jahren die Bedeutung, welche die Oper im Rahmen der Kultur des 18. Jahrhunderts besaß. Er bedauerte das viel geringere Interesse des Publikums für das französische Schauspiel, für dessen Erneuerung Voltaire sich einsetzte; er schrieb 27 Tragödien und elf Komödien, die zu seiner Zeit oft aufgeführt wurden. Als leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters spielte er selbst mehrfach auf der Bühne, wenn auch nur in privaten Aufführungen. So ist es verständlich, daß Voltaire auch lebhaften Anteil am Schicksal der Oper nahm, an der ihn allerdings in erster Linie die Operntexte interessierten. Quinault, der Librettist Lullys, gehört für ihn zu den besten Dichtern Frankreichs; Voltaire stellte Quinault sogar weit über Lully, dessen Erfolge er vor allem in seinen Texten begründet sah. Wenig bekannt ist, daß Voltaire selbst sieben Operntexte verfaßte und in enger Verbindung zu Komponisten stand, vor allem zu Rameau und zu Grétry. Er nahm lebhaft Stellung zu vielen Einzelheiten der

* Zum 200. Todestag Voltaires am 30. Mai 1978.

damaligen Oper und hat dies in Aufsätzen, Vorworten und Briefen zum Ausdruck gebracht, über die bisher noch nie zusammenhängend berichtet wurde, genau so wenig wie über seine Operntexte. Ein einziges Buch erschien vor hundert Jahren über Voltaire und die Musik, Edmond Vander Straetens *Voltaire musicien* (Paris 1878), in dem die Opern aber relativ kurz behandelt wurden und in dem Voltaire als Vorläufer Richard Wagners gesehen wird, weil er sich für eine Erneuerung der Operntexte einsetzte und gegen die Form der Arien polemisierte. Daß sich dies im einzelnen freilich recht anders verhielt, soll im Folgenden gezeigt werden. Auch in einigen älteren Schriften über die Enzyklopädisten findet man Angaben über Voltaire und die Musik¹, bisher ist aber die umfassende Ausgabe von Voltaires Schriften durch Louis Moland, die in Paris 1877-1883 in 52 Bänden erschien, noch nie systematisch für diese Fragen ausgewertet worden.

Bereits Moland wies auf die besondere Bedeutung von Voltaires Operntexten hin, die meist zusammen mit den Tragödien und Komödien unter dem Titel *Théâtre* in verschiedenen Ausgaben herausgekommen sind. Voltaire versuchte, seinen Operntexten einen vertieften Sinn zu geben, das oberflächliche Unterhaltungsbedürfnis seiner Zeitgenossen zu überwinden und eine Reform der Oper anzubahnen, die er selbst aber nicht durchführen konnte. Um so mehr begrüßte er das Auftreten Glucks, bei dem er viele seiner Ziele realisiert fand. Daß Voltaire auf dem Gebiet der Oper nicht mehr erreichte, hat verschiedene Ursachen, die teilweise in seiner als Kulturkritiker gefürchteten Person lagen, die eine Zusammenarbeit mit Komponisten erschwerte. Allerdings kamen seine Schauspiele an den verschiedensten Orten zur Aufführung; für französische Opern jedoch kam damals eigentlich nur Paris in Frage. Und hier hielt sich Voltaire lange Zeit nicht auf, weil er dauernden Verfolgungen und Verhaftungen ausgesetzt war. Um so erstaunlicher ist, daß er immerhin zwei Operntexte für Rameau schreiben konnte, die sogar als offizielle Festspiele in Versailles 1745 aufgeführt wurden: *La princesse de Navarre* und *Le Temple de la Gloire*. Auch hierüber wurden in der Voltaire-Literatur die gegensätzlichsten Ansichten vertreten, wie ja das Bild Voltaires von jeher oft verzerrt wurde, da man ihn unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten zu sehen suchte; seine Schriften wurden von Anfang an oft falsch interpretiert, da man sie z. B. unvollständig zitierte. Selbst unsere deutschen Musiklexika hielten Voltaires Stellung zur Musik seiner Zeit bis vor kurzem für so unwichtig, daß sie ihm keine Artikel widmeten².

Voltaire (eigentlich François-Marie Arouet, 1694-1778) nahm zum ersten Mal Stellung zur Oper in dem 1729 gedruckten Vorwort zu seiner Tragödie *Oedipe* (1718), die in Paris zur Aufführung gekommen war und ihm den Ruf eines Nachfolgers von Corneille und Racine einbrachte. Deren Stil wollte Voltaire wiederbele-

1 A. Jullien, *La musique et les philosophes au dix-huitième siècle*, Paris 1873; E. Hirschberg, *Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert* (Publikationen der IGM, Beihefte X, Leipzig 1903); E. Koppel, *Voltaire als Opernlibrettist*, in: *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, Jg. 51 (Januar-Juni 1882, S. 569-572). Aus neuerer Zeit: F. Garrecht, *Voltaire und die Musik*, Musica 10 (1956), S. 675-678.

2 Der *Ergänzungsband zum Personenteil des Reimann-Musiklexikons*, Mainz 1975, brachte einen kurzen Beitrag, 1968 erschien in Bd. 14 von *MGG* ein dreisprachiger Artikel.

ben, nicht nur den Geist der antiken Tragödie mit ihren drei Einheiten (der Zeit, des Ortes und der Handlung), sondern auch die kunstvolle Sprache der gereimten Alexandriner. In der Oper sah er den größten Gegner dieser älteren französischen Bühnenkunst, daher widmete er der Oper einige Zeilen in dem erwähnten Vorwort. Er sagte da: „*L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaire les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau.*“ (In der alten deutschen Übersetzung von Johann Wilhelm Hertel aus dem Jahre 1757³ lautet dieser Text vollständiger: „*Die Oper ist ein so wunderbar als prächtiges Schauspiel. Aug und Ohr wird darinnen mehr als der Verstand belustigt. Der Zwang, den die Musik verursacht, machet in demselben die lächerlichsten Fehler nothwendig, wenn man zum Exempel bei der Verwüstung einer Stadt Arien singen und um ein Grab tanzen muss. Man sieht daselbst Plutons Pallast, den Tempel der Sonne, Götter, Teufel, Zauberer, allerley Gauckeley, Ungeheuer und Schlösser, die in einem Augenblick erscheinen und wieder verschwinden. Alle diese Ausschweifungen erträgt man nicht nur gerne, sondern man sieht sie sogar mit Vergnügen, weil man sich daselbst in dem Lande der Feen befindet; und wenn nur etwas zu sehen ist, schöne Tänze, schöne Musik, einige interessante Szenen, so ist man zufrieden.*“)

Voltaires Ablehnung der Oper war also nicht so vollständig, wie man bisher manchmal annahm. Trotz ihrer „Fehler“ mußte er das Vergnügen anerkennen und auch den unrealistischen Charakter der Oper, die im Lande der „Feen“ zu spielen pflegte. Bereits im Jahre 1734 (nicht 1732, wie man bisher oft irrtümlich annahm) schrieb Voltaire die erste Fassung seines ersten Operntextes *Samson* für Rameau, den er durch Vermittlung des bekannten Steuerpächters La Pouplinière kennen lernte⁴. Rameau suchte dringend einen Operntext, er beriet mit Voltaire etwa 20 verschiedene Stoffe, bis die Wahl auf *Samson* fiel, der von Rameau vollständig komponiert wurde, nachdem Voltaire jahrelang bis 1736 auf Wunsch Rameaus Textänderungen vorgenommen und einen szenischen Prolog hinzugesetzt hatte. Rameau verfügte über beste Beziehungen zur Oper in Paris und rechnete fest mit einer Aufführung, die aber dann doch nicht zustande kam, da *Samson* von der Zensur verboten wurde, trotz oder vielmehr wegen des dem Alten Testament (Buch der Richter) entnommenen Sujets von Samson und Dalila. Man sah in der Darstellung dieser Liebesgeschichte eine Verweltlichung der heiligen Schrift⁵. Rameau

3 J. W. Hertel, *Sammlung Musikalischer Schriften grösstenteils aus den Werken der Italiäner und Franzosen übersetzt, und mit Anmerkungen versehen*, 1. und 2. Stück, Leipzig 1757/58, S. 25-35. Hertel entnahm diesen Text und einige andere aus Remond von St. Mard, *Betrachtungen über die Oper*, in: *Oeuvres*, Tom. V, Amsterdam 1749.

4 G. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*, Paris 1913. (Vgl. auch Anmerkung 7).

5 In der *Préface* zur ersten Druckausgabe des *Samson* 1746 schrieb Voltaire: „*Des intrigues, qui s'opposent quelquefois au progrès des arts comme à toutes les autres entreprises, privèrent Paris de cette musique.*“ In der Ausgabe von 1750 sprach Voltaire dann offen von der „*Verhinderung*“ der Aufführung durch seine Gegner, die ihm „*Profanation des livres saintes*“ vorwarfen.

verwendete danach etliche Teile dieser Musik für andere Opern, so die Schluß-Chaconne für den Inka-Akt von *Les Indes galantes* (1735); auch hatte er inzwischen eine weitere Oper *Hippolyte et Aricie* 1733 (Text von Abt J. Pellegrin)⁶ in Paris zur Aufführung bringen können.

Da das wechselvolle Schicksal der Entstehung dieser *Samson*-Oper vor kurzem von dem englischen Rameau-Biographen Cuthbert Girdlestone beschrieben wurde⁷, soll hier nur einiges über den Text des Werkes mitgeteilt werden. Voltaire faßte den Stoff aktuell als Warnung vor Wollust und Vergnügen auf. Den Prolog ließ er im „Saal der Oper“ spielen, eine ganz moderne Inszenierungsidee, er zeigte auf einem Thron *Volupté* umgeben von *Plaisirs* und *Amours*. Um es ganz deutlich zu machen, ließ er *Volupté* eine Arie singen, in der es hieß „*Sur les bords fortunés embellis par la Seine, je règne dès longtemps*“. Die Tragödie von Samson und Dalila wurde von Voltaire als Folge gesteigerter Wollust und eifersüchtiger Liebe gedeutet, indem Dalila sich das Geheimnis von Samsons Kraft (die in seinen Haaren liegt) erbitten und aus Dummheit an die Philister verraten läßt. Voltaire schrieb an seinen Freund Thieriot am 2. Februar 1736: „*Samson ist keine gewöhnliche Liebesgeschichte, die Liebe ist ein Mittel, nicht Ende und Ziel*“. Im letzten Akt würde Dalila zur „lächerlichen Figur“, weil sie nun ihren Verrat bereut und beweint; das Werk schließt tragisch mit der Selbstvernichtung Samsons, der die Säulen des Palastes über sich und den Philistern einstürzen läßt. Samson ist vorher als Befreier des jüdischen Volkes gezeichnet, er warnt vor den falschen Göttern der Philister und läßt deren Statuen beseitigen. Eine Arie Samsons, in welcher er das jüdische Volk auffordert, seine Ketten zu brechen, wurde in Paris sehr bekannt und später von der revolutionären Bevölkerung 1789 vor den Tuileries im Chor gesungen und schließlich zur Voltaire-Feier im Pantheon 1791 mit der Musik Gossecs aufgeführt:

„*Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
remonte à ta grandeur première.
La liberté t'appelle,
Tu naquis pour elle*“.

Man sah damals in Voltaire einen unmittelbaren Vorgänger der französischen Revolution. Leider ist die Musik Rameaus zur *Samson*-Oper nicht erhalten; eine spätere Komposition durch Philidor 1768, um die sich Voltaire bemühte, kam nicht zustande.

Voltaire schätzte seinen *Samson*-Text so, daß er in einem zweiten *Opéra*-Artikel 1749 den ganzen V. Akt als Musterbeispiel eines guten Librettos abdrucken ließ. Dieser Artikel erschien in dem größeren Beitrag *Art dramatique*, der später auch

⁶ Pellegrin war auch der Textverfasser von *Jephté*, der mit der Musik von Montéclair 1732 mit großem Erfolg in Paris an der Oper zur Aufführung gekommen war. Diese Oper mag mit die Anregung für *Samson* vermittelt haben; sie bildete dann das Vorbild für Händels *Jephta*-Oratorium, wie ich nachweisen konnte (*Händel und Frankreich*, in: Programm der Göttinger Händelfestspiele 1973, S. 19-27).

⁷ C. Girdlestone, *Voltaire, Rameau et Samson*, in: *Recherches sur la musique française classique* VI (1966), p. 133-143.

in die Enzyklopädie kam, aber bereits früher veröffentlicht wurde⁸. Voltaire schilderte hier die Unterschiede zwischen Tragödie und Oper, kritisierte das Vorherrschen banaler Liebesgeschichten und von „*maximes voluptueuses*“ in der Oper, bemängelte ferner mit Recht das Fehlen durchgehender Handlungen in den Ballett-Opern oder den „*fêtes galantes*“, wie in Lullys *Temple de la paix* oder in Campras *L'Europe galante*, die er als „*assemblage de chansons sans aucune action*“ bezeichnete. Als ideale Vorbilder nennt er die Tragödien Corneilles, etwa für eine Verherrlichung der Großmut (*Cinna*). Die kleinen Liedchen der normalen Opern nennt er „*plattitudes*“ und „*puérilités gotiques*“. Voltaire fordert schließlich ein starkes Genie, dem es gelänge, die Mißbräuche der Oper zu beseitigen und ihre „*dignité et les mœurs*“ zu erneuern.

Vor dem *Samson*-Text schrieb Voltaire im Jahre 1733 einen weiteren Operntext: *Tanis et Zélide ou les Rois pasteurs*⁹. Der harmonische Urzustand der Menschheit wird hier am Beispiel altägyptischer Hirten dargestellt, die die Macht einer orthodoxen, diktatorischen Priesterkaste zu brechen verstehen. Diese Priester beherrschen ihre Könige, die sie samt ihrer Familie nach Belieben töten können, wie es dem Vater der Zélide geschah, die von dem Hirten Tanis nun geschützt und geliebt wird. Voltaires Kritik an der tyrannischen Priesterherrschaft richtete sich natürlich gegen ähnliche Erscheinungen seiner eigenen Zeit. So muß man *Tanis et Zélide* als Vorläufer von Voltaires bekannter Tragödie *Le Fanatisme ou Mahomet* ansehen, die wenig später (seit 1736) entstand und 1741 zuerst in Lille aufgeführt wurde. Als die Pariser Aufführungen 1742 für Voltaire persönliche Bedrohungen zur Folge hatten, zog er *Mahomet* nach der dritten Aufführung zurück, versuchte jedoch von Papst Benedikt XIV. in Rom eine Befürwortung des Stückes zu erhalten. Der Papst sandte ihm keine direkte Empfehlung, bedankte sich aber und übermittelte Voltaire brieflich seinen Segen¹⁰. Diesen Brief ließ Voltaire allen Ausgaben des *Mahomet* voransetzen. Es war eines der wenigen Stücke Voltaires, die auch in Deutschland zur Aufführung kamen, und zwar durch Goethe in Weimar. Für Voltaires Stellung zur Kirche ist der Briefwechsel mit dem Papst nicht unwichtig; Voltaire wollte die katholische Kirche nicht beseitigen, sondern reformieren. Zu einer Komposition von *Tanis et Zélide* ist es nicht gekommen, nachdem *Samson* abgelehnt worden war.

8 Zuerst in *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française* 1749 (bei Moland vol. XXIII, S. 408-413). Seit 1751 erschien der *Dictionnaire philosophique* (bei Voltaires Hauptverleger in Kehl), in dem alle Arbeiten Voltaires für die Enzyklopädie nach und nach in neun Bänden erschienen (vgl. den Artikel *Opéra* bei Moland vol. XVII, S. 410-428). Leider sind in der Ausgabe Molands die genauen Entstehungsdaten dieser Beiträge oft nicht angegeben, so daß es manchmal etwas schwierig ist, sie zeitlich zu bestimmen. Die erste vollständige Ausgabe des *Dictionnaire philosophique* (1764) wurde im folgenden Jahr auf den kirchlichen Index gesetzt und vom Parlament in Paris zum Verbrennen bestimmt – ein mittelalterlicher Brauch, der damals in Paris zwar noch zur Anwendung kam, der aber in Wirklichkeit so gehandhabt wurde, daß man oft andere Bücher verbrannte, um die kostbaren Erstausgaben für sich zu behalten. Weitere Beiträge Voltaires über die Oper sind von Moland in vol. XIV, S. 117, 146 und 426 veröffentlicht, wo man Angaben über die Geschichte der französischen Oper, speziell über Quinault und Lully findet.

9 Moland, vol. III.

10 Moland vol. IV, S. 97-100.

Zélide wird nicht nur von dem ägyptischen Hirten Tanis geliebt, sondern auch von dem Oberpriester Phanor, der sie aber aus Eifersucht seinen fanatischen Kollegen zur Opferung ausliefern will. Die Hirten besiegen jedoch kämpfend die Priester und führen den Isis- und Osiris-Kult ein. Daß eine ägyptische Königstochter einen einfachen Hirten liebt, war im Sinn der Überwindung der Standesunterschiede des 18. Jahrhunderts gedacht. Tanis wird bei dem Versuch, die gefangene Zélide zu befreien, selbst gefangen und soll mit ihr zusammen sterben. Tanis ruft seine Götter an, die helfend durch Wunder eingreifen, um die von den Priestern herbeigezauberten „Ungeheuer“ zu töten; dabei wird Feuer und danach Wasser auf der Bühne in Bewegung versetzt, Blitz und Donner zerstören den alten Tempel. Mit einem Aufruf an „*L'amour du monde*“ schließt dieser Operntext, der deutlich einige Parallelen zu Schikaneders späterer *Zauberflöte* erkennen läßt. Voltaire machte also vom Zauberbertheater der damaligen französischen Oper lebhaften Gebrauch.

Allmählich gewann Voltaire immer mehr Gefallen an der Oper, wenn er auch zugeben mußte, kein Talent für sie zu besitzen: „*Ce n'est pas assurément que je méprise ce genre d'ouvrage; il n'y en a aucun de méprisable; mais c'est un talent qui, je crois, me manque entièrement*“¹¹. 1736 zitierte er das Lobgedicht von Mondain auf die Oper:

„*Il faut se rendre à ce palais magique,
Ou les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique*“¹².

Voltaire war auf den Geschmack gekommen, wie man sieht; und so schrieb er 1740 sein wohl bedeutendstes Opernlibretto *Pandore*. Die Hauptpersonen waren hier Prométhée und die von diesem geschaffene Pandore. Die Handlung spielt unter antiken Gottheiten, wobei dem Jupiter die unrühmliche Rolle zufiel, als Göttervater sich die schöne Pandore gewaltsam anzueignen, was Prométhée sich nicht gefallen läßt. Er führt die Titanen gegen Jupiter zum Kampf, und nur mit Hilfe von Destin, Mercure und Amour kann Prométhée Pandore zurückerhalten. Dieser Operntext, der seine Anregung Miltons *Paradise lost* verdankt, sollte dazu dienen, „*das moralisch Schlechte und das physisch Schlechte*“ darzustellen¹³, die Gewalt in der Person Jupiters und das physisch Schlechte in der Öffnung der Büchse der Pandora sowie in der Trennung von Himmel und Erde. Es handelte sich um ein voll ausgearbeitetes Libretto in fünf Akten, das voller Spannung und bühnenwirksamer Erscheinungen war. Fast alle Personen bedienen sich der Flugmaschinen (*chars*), da sie sich dauernd vom Himmel auf die Erde und zurück bewegen. Das „*Chaos*“ erscheint mit den Göttern der Hölle bereits im I. Akt, die Prométhée zu Hilfe kommen wollen. Im II. Akt wird Pandore zum Leben erweckt, begleitet durch „*sons harmonieux*“, bis sie plötzlich von Discorde, Nemesis und Mercure auf Jupiters Befehl in den Himmel entführt wird. Im III. Akt wird Jupiters Palais gezeigt, „*brillant d'or et de lumière*“. Pandore beklagt ihre Trennung von

11 Brief an Berger, Moland vol. XXXIII, S. 390.

12 Zitiert auch bei P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris 1930, S. 76 f.

13 Brief vom 4. November 1765 an De la Borde.

Prométhée, als der Angriff der Titanen gemeldet wird. Im IV. Akt beginnt dieser Kampf; Le Destin verbietet aber die Fortführung und verfügt Pandores Rückgabe. Im V. Akt wird die Öffnung der Büchse der Pandore vorgeführt, das Chaos bricht herein, es wird Nacht, die Dämonen triumphieren. Durch Befehl Amours, in dessen Palast das letzte Bild spielt, wird das liebende Paar wieder zusammengeführt und bleibt am Leben. Ein abschließender Gesang an die Hoffnung wie an die Liebe ist so reizvoll formuliert, daß er hier folgen möge:

„*L'Amour: Descendez, douce Espérance,
Venez, Désirs flatteurs,
Habitez dans tous les coeurs,
Vous serez leur jouissance. . .*

*Pandore: Des destins la chaîne redoutable
Nous entraîne à d'éternels malheurs:
Mais l'espoir, à jamais secourable,
De ses mains viendra sécher nos pleurs.*

*Dans nos maux il sera des délices;
Nous aurons de charmantes erreurs;
Nous serons au bord des précipices:
Mais l'Amour les couvra de fleurs“.*

Voltaire, der satirische Kulturkritiker und Aufklärer, fand hier Worte, die fast schon an Paul Claudels *Cantique de l'espérance* erinnern. Leider wurde dieser Operntext nicht von Rameau komponiert, wie Voltaire gehofft hatte. Man vermittelte ihm dafür den in Paris damals nicht unbekanntenen Joseph-Nicolas Pancrace Royer (1700-1755), gegen dessen Mitwirkung als Komponist Voltaire sich mit allen Mitteln wehrte, da er ihn für zu unbedeutend hielt. Auch mit den zahlreichen Textänderungen durch Sireuil konnte er sich nicht einverstanden erklären; er verlangte, daß für eine Drucklegung des veränderten Textes sein eigener Name fortgelassen oder deutlich auf die Änderungen hingewiesen werden sollte. Zahllose Briefe wurden von Voltaire in dieser Angelegenheit geschrieben, die erkennen lassen, wie wichtig ihm gerade dieser *Pandore*-Text gewesen ist¹⁴. Royer setzte das Ganze in Musik, starb jedoch vor Aufregung 1755, so daß damals keine Aufführung an der Pariser Oper zustande kam. Über zehn Jahre später fand Voltaire in dem bekannten Musikhistoriker Jean-Benjamin De la Borde (1734-1794) einen ihm zusagenden Komponisten, der Voltaire in seinem Alterssitz in Ferney bei Genf mehrfach aufsuchte, ihm Teile vorspielte und schließlich die ganze Oper hier 1767, nochmals in etwas veränderter Fassung 1773 zur Aufführung brachte. In Paris erlebte *Pandore* nur eine einzige Aufführung im Jahre 1770, wobei der vierte Akt nicht gefiel, so daß De la Borde ihn änderte. Voltaire versuchte danach, mit allen Mitteln, diese Oper erneut in Paris zur Aufführung bringen zu lassen; er schlug das Werk sogar als Festoper zur Hochzeit Ludwigs XVI. mit Marie Antoinette vor und er-

¹⁴ Vgl. die Briefe Voltaires vom 21. September 1754 an seinen Freund, den Duc d'Argental; vom 23. Januar an Thieriot, vom 6. Oktober an Madame de Fontaine und vom 15. Oktober an seinen Verleger Moncrif (Moland vol. XXXVIII, S. 268, 325 usw.) Die über 10000 Briefe Voltaires sind in dieser Voltaire-Gesamtausgabe im Druck erschienen. Ein ausgezeichnetes Register findet sich in den Bänden LI und LII.

klärte sich nun sogar mit allen Textänderungen durch Chabanon einverstanden, aber alle Bemühungen waren vergeblich¹⁵. An Richelieu¹⁶ schrieb Voltaire 1769: „*Pandore apporte l'amour et l'espérance, qui sont les consolations de ce monde et le baume de la vie*“¹⁷. Er wies De la Borde auf den philosophischen Gehalt des Textbuchs hin und warnte ihn nochmals vor der Musik Royers. Es ist kennzeichnend, mit welchem Humor Voltaire selbst ernste Dinge behandelte: „*Pandore n'est pas un bon ouvrage, mais il peut produire un beau spectacle, et une musique variée. C'est d'ailleurs un opéra philosophique qui devrait être joué devant Bayle et Diderot; il s'agit de l'origine du mal moral et du mal physique; Jupiter y joue d'ailleurs un assez indigne rôle, il ne lui manque que deux tonnaux*“¹⁸. *Un assez médiocre musicien, nommé Royer, avait fait presque toute la musique de cette pièce bizarre, lorsqu'il s'avisait de mourir. Vous ne ressuscitez pas ce Royer, vous êtes plutôt homme à l'enterrer*“.

Größeren Erfolg hatte Voltaire im Jahre 1745, mit seinen beiden Operntexten *La princesse de Navarre* und *Le Temple de la Gloire*, zu denen Rameau die Musik schrieb und die als Festaufführungen für Versailles entstanden. Beide Werke wurden im Auftrag des französischen Hofes geschrieben und brachten Voltaire zu Unrecht in den Ruf eines servilen Höflings. Der äußere Anlaß zu *La princesse de Navarre* war der Wunsch Ludwigs XV., seiner eben angetrauten Gattin Marie-Thérèse-Antoinette-Raphaele, Tochter Philipps V. von Spanien, eine Bühnenaufführung zu bieten, in der sämtliche Künste beteiligt werden sollten, als eine „*mélange de l'opéra, de la comédie, et de la tragédie*“ und unter Einbeziehung von Tänzen. Man wird etwas an Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* erinnert, bei welcher auch musikalische Tragödie und Komödie gemischt werden sollten. Da die meisten Stücke von *La princesse de Navarre* gesprochen wurden, wandte man sich an den als Bühnenautor in Paris bekannten Voltaire, der sich bemühte, die gegensätzlichen Elemente zu verbinden und einen Stoff zu finden, der die Beziehungen Frankreichs zu Spanien in gutem Licht erscheinen ließ. Er wählte das Zeitalter Karls V. von Frankreich, der aus dem 14. Jahrhundert als ein besonders gerechter und beliebter Herrscher bekannt war und der außerdem auch König von Spanien wurde, nachdem er erfolgreich gegen die in Frankreich eingedrungenen Engländer gekämpft hatte. Die politische Lage in Spanien war damals äußerst gespannt, da man sich gegen die französische Invasion zur Wehr setzte und Bürgerkriege drohten. In dieser Situation läßt Voltaire die von ihm frei erfundene spanische Prinzessin Constance in einer Verkleidung als „Prinzessin von Navarra“ in

15 Brief vom 19. September 1766 an Chabanon (vgl. Moland XLIV, S. 441).

16 Es handelte sich um Louis-François-Armand de Plessis, den Großneffen des bekannteren Richelieu des XVII. Jahrhunderts.

17 Moland vol. XLVI, S. 385 f. Der folgende Brief an De la Borde stammte vom 4. November 1765 und wurde hier bereits erwähnt (vgl. Anm. 13).

18 Dies war eine Anspielung auf Voltaires späteren Operntext *Les Deux Tonnaux*, der hier im folgenden besprochen wird. Es handelte sich um den Entwurf einer opéra comique, die in *Pandore* bereits anklingt. Jupiter wird fast als komische Person behandelt, im Zeitalter des Absolutismus in Frankreich ein gewagtes Vorgehen, da man in Jupiter bisher eine Verkörperung des Königs zu sehen pflegte.

ein Schloß an der kastilisch-spanischen Grenze fliehen, wo sie von den Franzosen überrascht wird. Dies bot Möglichkeiten für einige tragische und für viele komische Situationen. Voltaire sagte dazu: „*Tout l'ouvrage est donc une fiction dans laquelle il a fallu s'asservir à introduire un peu de bouffonnerie*“¹⁹.

Die Aufgabe Rameaus bestand in der Komposition weniger Chöre und Ballette; der Hauptanteil fiel auf Voltaire, der das Kunststück fertig brachte, sogar die Ballette organisch mit der Handlung zu verbinden. Da sich bei der Abfassung des Textes mehrere Personen einmischten, nicht zuletzt Graf Richelieu, dauerte die Herstellung des Ganzen zehn Monate, viel länger als Voltaire je an einer seiner Tragödien gearbeitet hat. Seit Januar 1745 hielt Voltaire sich in Versailles auf, um an den Proben teilzunehmen und noch Änderungen vorzunehmen. Die erste Aufführung fand am 23. Februar 1745 statt. Die viele Mühe hatte sich gelohnt, es entstand ein sehr originelles und bühnenwirksames Stück, das man heute eher als „Musical“ bezeichnen würde und das in seiner Mischung aus Kriminalstück und Burleske auch heute noch sehr wirkungsvoll sein könnte (etwa als Film).

Der französische Graf de Foix, dessen Vater die Eltern der spanischen Prinzessin Constance ins Unglück stürzte, lernt, verkleidet als spanischer Offizier mit dem Namen Alamir, diese kennen und verliebt sich in sie. Constance weiß nicht, daß dieser de Foix ist, ihr größter politischer Gegner, der sie gefangen nehmen will. Deswegen flüchtet Constance vor ihrem angeblichen Verfolger, de Foix spielt aber seine Rolle als Alamir weiter, um sie angeblich vor de Foix zu retten. Es gelingt ihm, ihr Vertrauen und schließlich ihre Liebe zu gewinnen. Die doppelte Verkleidung beider Hauptpersonen bot die Möglichkeit für viele spannende und komische Szenen, die noch gesteigert wird durch einen etwas dümmlichen spanischen Alcalde Don Pedro, der Constance bewachen soll, sowie durch einen provinziellen Schloßverwalter, Don Morillo, und dessen äußerst naiver Tochter Sanchette, die sich in de Foix verliebt. Graf de Foix als „großer Unbekannter“ meistert alle Situationen und veranstaltet zuletzt ein Fest zu Ehren Constances, zu welchem er aus Paris Tänzer kommen läßt, die im Kostüm französischer Soldaten das Schloß besetzen, so daß Constance nicht fliehen kann. Auf derart friedliche Weise hält de Foix sie zurück und gewinnt ihre Liebe, wobei er sich erst in der allerletzten Szene zu erkennen gibt.

Natürlich findet man auch kleine Verbeugungen vor dem französischen König und ein Lob der *fêtes galantes*, wenn der französische Hofmeister Hernand sagt: „*C'est un art tout français, d'expliquer ses désirs par l'organe des jeux, par la voix des plaisirs*“, es ist zugleich ein Bekenntnis Voltaires zur Ästhetik des Spiels in seinen eigenen Bühnenwerken. Es ist nicht möglich, hier alle drei Akte von *La princesse de Navarre* im einzelnen zu schildern; die witzigen Dialoge Voltaires, seine Wortspiele und Wortwitze stehen jedenfalls im Vordergrund. Für den Schluß hatte man sich einen besonderen Dekorationseffekt ausgedacht: Die den Prospekt bildenden Pyrenäen senkten sich herab, um die Grenze zwischen Frankreich und Spanien zu beseitigen; statt ihrer erscheint der Tempel Amors. Spanier und Nea-

19 *Avertissement* zur Druckausgabe von 1745.

politaner huldigen tanzend dem französischen König in einer Chaconne. Stofflich hatte Voltaire für *La princesse de Navarre* Anregungen aus alt-spanischen Komödien entnommen, in denen Verkleidungen, Verwechslungen und Listen zu den dramaturgischen Mitteln gehörten²⁰. Voltaire schrieb über die Entstehung seiner Theaterstücke zahlreiche Briefe, auch über *La princesse de Navarre*, so daß man heute über die Motive von Voltaires Mitarbeit am französischen Hof genau orientiert ist. Er verfolgte damit einen ganz bestimmten Zweck, nämlich die Stellung eines *historiographe du roi* zu erhalten, die im 17. Jahrhundert von Racine eingenommen worden war und die mit einer regelmäßigen Bezahlung verbunden war. Voltaire machte in privaten Briefen freilich selbstkritische und ironische Bemerkungen; so schrieb er an Cideville, er sei „*un pauvre diable qui est bouffon du roi*“, sein Comédie-ballet sei im Grunde eine „*farce de la Foire*“, ein Jahrmarktstheater, das ihm nun eine Stelle verschaffe, die man seinen Tragödien und anderen Arbeiten versagt habe.

Es lohnt sich, einige Blicke auf die technische Art der Aufführung von *La princesse de Navarre* zu werfen, die von Voltaire selbst beschrieben wurde²¹. Für dieses Werk wurde eine eigene Bühne in der *manège* (Reitbahn) des Versailler Schloßgartens errichtet, die so stabil war, daß sich hier auch Flugmaschinen installieren ließen. Eine der bekanntesten Pariser Schauspielerinnen, Frau Clairon, kam so als „Sonne“ durch die Luft geflogen, um alle Mitwirkenden, die im Prolog in Kostümen der Musen und schönen Künste auftraten, vorzustellen. Die Aufführung dauerte von sechs bis halb zehn Uhr abends und wurde durch die *Orphée*-Kantate (von 1721) von Rameau sowie durch eine abschließende Illumination der Fassade des Versailler Schlosses ergänzt. Die ganze Aufführung wurde kurz darauf wiederholt und dann in einer weiteren Aufführung am 11. Dezember 1745 in einer Bearbeitung Rousseaus unter dem Titel *Les Fêtes de Ramire* gegeben. 18 Jahre später, 1763, fand in Bordeaux noch eine Aufführung des Originals mit einem neuen Prolog Voltaires statt. Bemerkenswert erscheint auch die Besetzung der Chöre: 15 Sängerinnen und 25 Sänger, während für die folgende größere Festaufführung von *Le Temple de la Gloire* je zweimal 8 Herren und 16 Damen (jeweils auf der Seite des Königs wie der Königin) mitwirkten. In den normalen Aufführungen der Pariser Oper waren die Chöre jedoch kleiner besetzt, meist nach streng geometrischen Grundlagen aufgestellt, etwa parallel zu den Seitenkulissen²².

Bereits wenige Monate später erfolgte ein erneuter Opernauftrag für Voltaire und Rameau, um den Sieg der Franzosen über die österreichische Armee in der Schlacht bei Fontenoy zu feiern. Es war der einzige militärische Erfolg, der unter Ludwig XV. errungen wurde und der entsprechend gewürdigt werden sollte. Für Voltaire muß es eine schwierige Aufgabe gewesen sein, da er den schwankenden Charakter des Königs und seine Unfähigkeit kannte, die er später in seinem Buch

20 Vgl. H.-J. Müller, *Das spanische Theater im 17. Jahrhundert oder zwischen göttlicher Gnade und menschlicher List*, Berlin 1977.

21 *Avertissement* der ersten Druckausgabe von 1745.

22 Vgl. die Abbildung einer solchen Aufführung bei H. Chr. Wolff, *Oper – Szene und Darstellung* (Musikgeschichte in Bildern IV, 1) Leipzig 1967, S. 113 (Abb. 96).

Siècle de Louis XV (1768-1770 in zwei Bänden) beschrieben hat. Voltaire fand auch für diesen Anlaß ein originelles Thema, indem er an Hand von drei Beispielen den *Temple de la Gloire* darstellen ließ, Figuren, die sich des Ruhms würdig oder nicht würdig erweisen: Zuerst schildert er zwei schlechte Beispiele, d. h. schlechte Herrscher, um im dritten Beispiel einen vorbildlichen Herrscher zu zeigen, für diese positive Figur wählte er den alten römischen Kaiser Trajan. Im Vorwort der Druckausgabe sagte Voltaire darüber: „*On introduit ici trois espèces d'hommes qui se présentent à la Gloire, toujours prête à recevoir ceux qui le méritent, et à exclure ceux qui sont indigne d'elle*“. Voltaire machte aus der allegorischen Festoper ein Lehrstück über falschen und berechtigten Ruhm. Die schlechten Herrscher waren Belus, der seine besiegten Feinde herabwürdigt, ein diktatorischer Tyrann, der zweite minderwertige Herrscher war die Figur des Weingottes Bacchus, der die Welt durch eine „*éternelle ivresse*“ glücklich zu machen sucht, während der dritte, Trajan, die von ihm besiegten Parther-Könige frei läßt und sich zu Freunden macht, ein Vorbild für echten Ruhm. Trajan wendet sich zuletzt in einer Arie an seine Völker:

„*O peuples de héros qui m'aimez et que j'aime,
vous faites mes grandeurs;
Je veux régner sur vos coeurs,
sur tant d'appas, et sur moi-même*“.

Das Letzte erscheint heute besonders gewagt, da es sich im Grunde um die Aufforderung an Ludwig XV. handelte, sich selbst zu beherrschen. Angeblich soll Voltaire nach der Aufführung in der Loge des Königs gefragt haben „*Trajan, est-il content?*“, was ihm durch ein eisiges Schweigen des Königs, auch beim anschließenden Festessen, beantwortet wurde²³. Bemerkenswert erscheint es noch, darauf hinzuweisen, daß es sich mit *Le Temple de la Gloire* um eine vollständige Oper handelte, die von Rameau in allen Stücken in Musik gesetzt wurde²⁴.

Durch diese beiden Festaufführungen war das Interesse Voltaires für die Oper in ein neues Stadium getreten. Er versuchte, der Oper insgesamt mehr gerecht zu werden als bisher. Dies äußerte sich zunächst vor allem in einer theoretischen Untersuchung, in welcher er die Oper als eine Wiederbelebung der altgriechischen Tragödie auffaßte. In erster Linie waren es die Rezitative der italienischen wie der französischen Oper, in denen er eine Erstehung der antiken „Melopöie“ sah, jener halb gesungenen Vortragsweise, die bereits von den ersten Opernschöpfern um 1600 nachgebildet worden war. Voltaire zeigte diese Deklamation in den Rezitativen der französischen Oper, vor allem bei Lully, während er alle Arien ablehnte, ganz besonders die Koloraturen der italienischen Oper. Diese Untersuchung unter dem Titel *Des tragédies grecques imitées par quelques opéras italiens et français* erschien im Vorwort von Voltaires *Semiramis* (1749)²⁵. Es handelte

23 Diese Anekdote ist in verschiedenen Varianten überliefert. Voltaire hat diese Frage, wenn überhaupt, nicht direkt an den König, sondern an seinen alten Freund Richelieu gerichtet, der als oberster Staatsminister auch die Leitung der Festoper hatte.

24 *Le Temple de la Gloire* ist in Band XIV der Rameau-Gesamtausgabe im Neudruck erschienen, *La Princesse de Navarre* in Band XI. Im Vorwort zu Band VI (*Hippolyte et Aricie*) findet man auch Angaben über Rameaus *Samson*-Komposition (S. L-LV).

25 Moland vol. IV, S. 487-493.

sich um eine größere Darstellung der antiken Tragödie und deren Einfluß auf die neuere Dramatik. Besonders überraschend erscheint es, daß Voltaire hier von den Opernlibretti des Pietro Metastasio entzückt ist, in denen er am ehesten antiken Geist verspürte; er bewundert die Abrundung und Schönheit der Texte Metastasios, die er mit den Oden des Horaz vergleicht und dafür mehrere vollständige Beispiele aus *Demofonte* und *Titus* gibt. Voltaire verwies auf Metastasio „empfindungsvolle Poesie und beständige Zierlichkeit, die das Natürliche verschönern, ohne es jemals zu entstellen“²⁶. Mit den Feinheiten der Gesangskunst konnte Voltaire dagegen gar nichts anfangen, er lehnte die „roulades“ wie die „ornements et les petits agréments“ ab, bezeichnete die Arien der französischen Oper als „barcarolles“, die sich mehr an die Ohren des Publikums wenden statt an ihren Geist. Nur wenige französische Opern fanden bei Voltaire Anerkennung, vor allem Lullys *Armide* (1684), die er mehrfach an die Spitze aller französischen Opern stellte. Ablehnend äußerte er sich auch gegen die „maximes de galanterie“, denen er die Tragödien Corneilles und Racines gegenüberstellte. Voltaires ästhetische Forderung gipfelte in dem Satz „la véritable tragédie est l'école de la vertu“, ein Grundsatz, den er auch auf seine eigenen Operntexte anwendete, wie hier gezeigt wird. Die Tragödie als Lehrstück der Tugend war auch bei Metastasio zu finden, zu dem sich manche Parallelen ziehen lassen.

Wenn man im 19. Jahrhundert in Voltaire eine Art Vorgänger von Richard Wagner erblicken wollte²⁷, so übersah man diese ethischen Grundlagen bei Voltaire, aber auch die Verwendung strenger und schöner sprachlicher Formen, für die sich Voltaire ganz besonders einsetzte. In Vers und Reim sah er ein klangliches Mittel der Sprache, eine „harmonie agréable à l'oreille“ zu schaffen und dabei die „clarté“ und „elegance“ des Französischen anzuwenden²⁸.

Nur kurz zu erwähnen ist Voltaires Aufenthalt in Potsdam bei Friedrich II. von Preussen (in den Jahren 1750 bis 1752), mit dessen Opernpflege Voltaire sich ganz und gar nicht einverstanden erklären konnte. In Briefen äußerte er seine Enttäuschungen über Opernaufführungen in Berlin („Je n'ai jamais rien vu d'aussi plat dans une si belle salle“²⁹), so über Grauns *Orfeo*, allerdings in erster Linie über den Text, der von Friedrich II. selbst französisch geschrieben und von dem Italiener Tagliozucchi ins Italienische übersetzt worden war³⁰. Theaterstücke Voltaires kamen in Berlin nicht zur Aufführung — dies war aber nicht der Grund für sein Zerwürfnis mit dem preussischen König, der Voltaire als eine Art Sekretär behandelte und ihn seine eigenen französisch geschriebenen Texte korrigieren ließ. Besonders verletzend war der Ausspruch Friedrichs (zu De la Mettrie), daß er Voltaire „auspresse wie

26 Der ganze Abschnitt liegt in deutscher Übersetzung durch Hertel vor (vgl. Anm. 3).

27 Es war vor allem Vander Straeten, der den Vergleich von Voltaire mit Richard Wagner zog (*Voltaire*, S. 91-107). Eine Richtigstellung wurde bereits von Girdlestone angebahnt, der darauf hinwies, daß die alten französischen Opern, für die sich Voltaire begeisterte, außer den Rezitativen sehr viele Arien enthielten (*Jean-Philippe Rameau*, London 1957, S. 116, Anm. 4).

28 Moland, vol. I, S. 56.

29 G. Desnoireterre, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle*, ²Paris 1871, Bd. III., S. 436 Anm. 3.

30 Brief Voltaires an die Markgräfin von Bayreuth, 28. März 1752.

eine Organe“. Voltaire hat seine menschliche Enttäuschung über den preußischen König in Briefen³¹ sowie 1759 in seinen *Mémoires* über Friedrich II. geäußert.

Eine nochmalige Bedeutung erhielt die Oper in der letzten Lebensperiode Voltaires, der 1758 nach Ferney bei Genf übersiedelte, wo er glaubte, mehr Ruhe vor seinen Gegnern zu haben und wo er bis 1787 lebte. Sein erneutes Interesse für die Oper wurde durch die Opéra comique geweckt, die sich das Pariser Publikum seit etwa 1764 in erhöhtem Maß gewann, nachdem sie durch die Vereinigung von Comédie italienne und Théâtre de la foire, wie man die älteren komischen Opern immer noch nannte, neuen Auftrieb erhalten hatte. Beides waren Schauspiele, in die Lieder und Arien eingelegt wurden, so daß sich beide Gattungen immer mehr angenähert hatten. Die neue Opéra comique stellte eine bürgerliche Opernform dar, die eng mit dem Namen Favarts verbunden war, dem Autor zahlloser derartiger Werke. Favart wählte auch die Novelle Voltaires *Ce qui plait aux dames* als Stoff für seine Opéra comique *La Fée Urgèle*, zu der Duni die Musik schrieb. Voltaire nahm seit 1764 in Briefen zu der neuen Operngattung Stellung, deren besondere Bedeutung er sofort erkannte. So schrieb er zunächst noch etwas kritisch an d'Argental am 17. Januar 1765: „*L'opéra comique fera tout tomber, une musique agréable, de jolies danses, des scènes comiques, et beaucoup d'ordures, forment un spectacle si convenable à la nation*“³². Aber bald schrieb er bewundernd an Favart: „*L'opéra aura en vous son Molière*“. 1768 hieß es schon: „*Il n'y a plus que l'opéra-comique qui soutienne la réputation de la France*“.

1767 kam der junge Grétry aus Italien nach Genf, um sich durch Musikunterricht Geld für einen geplanten Aufenthalt in Paris zu verdienen. Er wandte sich in einem Brief an Voltaire, der ihn nach Ferney einlud und sofort großen Gefallen an ihm fand, so daß er ihn weitgehend förderte und unterstützte. Der noch völlig unbekannt Grétry war so erfreut über die Hilfe des berühmten Voltaires, daß er später in seinen *Mémoires* äußerst lobende Worte über ihn fand, die hier zitiert seien, da sie das oft verzeichnete Bild Voltaires richtigstellen: „*J'ai entendu dire cent fois depuis, qu'il était satirique, méchant, envieux de toute réputation. J'ose croire que si on ne l'eût combattu qu'avec des armes dignes de lui, Voltaire, la politesse, la galanterie même, sachant respecter le mérite, pour être lui-même respecté, bon, humain, infatigable à protéger l'innocence, non Voltaire n'eût jamais paru dans l'arène fangeuse où l'envie et la satire l'ont fait descendre*“. Voltaire hatte sich für unschuldig verfolgte und verurteilte Hugenotten in Frankreich eingesetzt, hatte dann in Ferney soziale Hilfsmaßnahmen größten Stils unternommen, so eine große Uhrenindustrie für Heimarbeiter ins Leben gerufen³³. In jedem der verschiedenen Schweizer Orte, in denen Voltaire sich aufhielt, errichtete er kleine Theater; außer in Ferney auch in Lausanne, Tournay und Chatelaine, wo er Aufführungen verschiedenster Art veranstaltete und sogar vollständige opéras comiques spielen ließ. 1766 engagierte er ein Opernensemble von 49 Personen, die nach Ferney in Genf gastierten. Zu den meisten Aufführungen

31 Vgl. vor allem den Brief vom 18. Dezember 1752 an Madame Denis.

32 Ähnlich am 21. Januar 1765 an Richelieu.

33 Vgl. T. Bergner, *Voltaire, Leben und Werk eines streitbaren Denkers*, Berlin 1976, S. 278 ff.

lud er viele Gäste, Voltaire war wohlhabend und als Gastgeber äußerst großzügig. Zur Aufführung kamen dabei u. a. Favarts *Henri IV* und *Rose et Colas*. Bei einer Aufführung wirkte ein „sächsisches Orchester“ mit, das durch die Kriege in Mitteldeutschland in die Schweiz vertrieben worden war³⁴. Auch Pergolesis *La serva padrona* kam zur Aufführung, und natürlich eigene Schauspiele Voltaires, bei denen er selbst mitwirkte. Es gelang ihm dann auch, den berühmtesten französischen Schauspieler Le Kain aus Paris nach Ferney als Gast zu holen.

Durch Grétry wurde eine persönliche Verbindung zur Opéra comique in Paris geschaffen, wo Grétrys Komposition der durch Marmontel dramatisierten Nouvelle Voltaires *L'ingénue* als *Le Huron* zur Aufführung kam. Voltaire erhielt dadurch die Anregung, selbst zwei Texte für die Opéra comique zu schreiben, und zwar *Le Baron d'Otrante* und *Les deux Tonnaux*. Grétry legte den Text der ersten Oper den Mitgliedern der Opéra comique in Paris als das Werk eines noch unbekanntem jüngeren Autors zur Prüfung vor, ohne den Namen Voltaires zu nennen. Aber *Le Baron d'Otrante* wurde nicht gebilligt, vor allem, weil eine der Personen italienisch sprechen und singen sollte, während die anderen französisch sprachen. Ein solches Sprachgemisch war bisher nur in den Sprechstücken der Comédie italienne üblich gewesen und stieß auf Ablehnung der Opéra comique. Man lud den „unbekannten“ Autor nach Paris ein, um mit ihm über eventuelle Änderungen seines Textes zu sprechen. Voltaire folgte dieser Einladung aber nicht; so kam weder eine Komposition durch Grétry noch eine Aufführung zustande. Voltaire hatte für diesen Operntext den Stoff seiner eigenen Erzählung *L'éducation d'un prince* entnommen und seinem Entwurf die Bezeichnung „*opera buffa*“ gegeben, er rechnete also offenbar mit einer vollständigen Komposition. Er behandelte das Leben eines jungen reichen Nichtstuers, der durch den Überfall türkischer Seeräuber seiner Freiheit wie seines Besitzes für kurze Zeit beraubt wird. Mit Hilfe seiner Kusine Irene, in die sich Räuberhauptmann Abdallah verliebt, gelingt es, die Räuber zu vertreiben. Irene will allein mit Abdallah speisen, worauf dieser eingeht, in dieser Zeit werden die Diener Otrantes bewaffnet, können die Räuber verjagen und ihren Herrn befreien. Es ist eine recht harmlose Fabel, die aber durch die Kritik an dem faulenzenden Nichtstuer wie auch durch einige spannende und komische Situationen Bühnenwirksam gewesen wäre. Vor allem stellt die Figur des Abdallah eine meisterhaft gezeichnete Buffo-Figur dar, die in einem Fantasie-Italienisch radebrecht, das sich an die Türkenzenen aus Molières *Le Bourgeois gentilhomme* anlehnt und die bereits auf die späteren Türkenoper Rossinis verweist.

Les deux Tonnaux ist, obwohl von Voltaire als „*Esquisse d'un Opéra-comique*“ bezeichnet, ein voll ausgearbeitetes Libretto in drei Akten. In einem Bacchus-Tempel wird die Hochzeit des Schäfers Daphnis mit Glycède vorbereitet, der Bacchus-Priester Grégoire ist aber selbst verliebt in die Braut und will die Hochzeit verhindern. Er hat zwei Weinfässer, deren eines die Trinkenden zur Liebe, das andere zum Haß veranlaßt. Er läßt beide zuerst aus dem zweiten trinken, wodurch sie völlig verändert werden, wütende Rache- und Verzweiflungs-Arien

34 Vander Straeten, S. 34.

singen, bis der Irrtum aufgeklärt und durch Trinken aus dem „Liebes“-Faß rückgängig gemacht werden kann. Voller Humor ist vor allem die Zeichnung der bürgerlich-spießigen Schwiegereltern, die alles so machen wollen, wie es früher üblich war. Die Haß-Arien boten Möglichkeiten für parodistische Szenen. Der Dialog war zum Sprechen gedacht, so wenn die jüngere Schwester der Braut sich über die Singerei der Väter lustig macht: „*Ces gens-là sur un mot vous font vite un concert; et ce qu'en eux surtout je revère et j'admire, c'est qu'ils chantent parfois sans avoir rien à dire*“. Von einer Komposition des Textes ist nichts bekannt; *Le Baron d'Otrante* hingegen wurde nach Voltaires Tod 1793 von Mercier de Compiègne zwar komponiert, aber nicht aufgeführt. Eine Nachbildung dieses Librettos wurde etwas später durch M. Castel geschaffen, von Nicolo Isouard komponiert und unter dem Titel *Le Prince de Catane* in der Pariser Opéra comique 1813 aufgeführt.

Trotz der Wertschätzung der Opéra comique behielt Voltaire seine Vorliebe für die alte französische Oper und Tragödie bei. Als sich 1769 Madame Saint-Julien an ihn wegen der Aufführung der Oper eines ihrer Schützlinge um Hilfe wandte, schrieb er an sie am 3. März 1769 abfällig über die „*Bateleurs*“ (Gaukler) der Opéra comique und fand äußerst negative Worte über das ganze französische Kulturleben jener Jahre: „*Opéra-comique n'est autre chose que la Foire³⁵ renforcée. Je sais que ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation; mais je sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle présent n'est presque composé que des excréments du grand siècle de Louis XIV³⁶*“. Derartig scharfe Urteile waren kennzeichnend für Voltaire, der von Ferney aus keine Rücksichten und keine Vorsicht mehr walten zu lassen brauchte. Er verehrte die französische Kultur des 17. Jahrhunderts und sah im 18. Jahrhundert nur noch Verfall und Abfall jener „grossen“ alten Zeit. Trotzdem schrieb er aber im gleichen Jahr 1769 immer noch bewundernde Worte über die Opéra comique. Die für 1769 geplante Aufführung der *Pandore* kam nicht zustande; dagegen spielte man 1771 in der Opéra comique eine Parodie dieser Oper unter dem Titel *Prométhée* (Verfasser war Franc de Pompignan)³⁷, in der man Voltaire als komische Figur in der Rolle des Prometheus auf die Bühne brachte und ihn Blitze schleudern ließ. Voltaire hat diese Aufführung nicht gesehen; er verließ Ferney viele Jahre hindurch nicht und reiste erst 1778 noch einmal nach Paris, um der Premiere seiner Tragödie *Irène* in der Comédie française beizuwohnen, die ihn voll befriedigte, aber so anstrengte, daß er in Paris erkrankte und starb.

Voltaire hat am Schicksal der Oper viel intensiver Anteil genommen, als man bisher meist glaubte. Die moralische Erneuerung der Oper, die er anstrebte, konnte er nicht erreichen, begrüßte aber die Reformideen Glucks lebhaft (in einem Brief

35 Das Théâtre de la foire bildete seit Anfang des 18. Jahrhunderts eine satirische Theaterform, die auf verschiedenen Märkten von Paris ihre kleinen Theater und erste Künstler zu Autoren und Mitwirkenden hatte (vgl. H. C. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg 1678-1738*, Wolfenbüttel 1937, I, S. 99-108).

36 Moland, vol. XXXXVIII, S. 275 f.

37 Desnoireterre, Bd. VIII, S. 505.

schrrieb er: „*Nous sommes tous Gluck à Ferney*“). Im einzelnen gab er manche guten Ratschläge, die ihre Gültigkeit zum Teil bis heute nicht verloren haben, so die Empfehlung an Grétry, die stummen Schlußsilben auf den Vokal „e“ beim Komponieren nicht zu beachten, um die unschönen und sinnlosen breiten Schlüsse auf „e“ zu beseitigen.

Nach Voltaires Tod fand eine ganze Reihe seiner anderen Werke den Weg auf Opernbühnen, so in Salieris *Palmira, Regia di Persia* (Wien 1795 nach Voltaires *La princesse de Babylone*), Rossinis *Tancredi* (1813 nach *Tancredi*), Paisiellos *Il Re Teodoro in Venezia* (Wien 1784 nach einer Episode aus *Candide*), Spontinis *Olimpie* (1810 nach der Tragödie *Olympie*) bis zu Leonard Bernsteins Musical *Candide* (New York 1956). Voltaire hatte in *Candide* auch die Opern seiner Zeit erwähnt, indem er die satirisch gezeichnete Person des venezianischen Nobile Pococurante sich sehr abfällig über die Opern in Venedig äußern ließ, sowie in gleicher Weise über Gemälde Raffaels und über Dichtungen Homers und Miltons – der junge Candide wendet sich gegen diese übertriebene Sucht, „*nur darin Vergnügen zu finden, kein Vergnügen zu haben*“. Irrtümlich hat man vor einiger Zeit die abfälligen Kritiken des Pococurante für Voltaires eigene Ansichten halten wollen, ein völliges Mißverständnis³⁸ – dies mag als Beweis dafür angesehen werden, wie notwendig es ist, die Literatur über Voltaire einer erneuten kritischen Durchsicht zu unterziehen.

38 Vgl. Hirschberg, op. cit., S. 130; er behauptete auch, Voltaire habe kein Verständnis für die Oper aufgebracht (S. 129). A. Jansen (*Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884, S. 215) schrieb, Voltaire habe sich aus „*Neid und Eifersucht*“ gegen die Komponisten abfällig über die Oper insgesamt geäußert, eine aus der Luft gegriffene Behauptung.