

# Lakmé

Léo Delibes

Philharmonie Berlin, 27. September 2022



**DEUTSCHE OPER BERLIN**



# Lakmé

Léo Delibes [1836 – 1891]

Oper in drei Akten

Libretto von Edmond Gondinet und Philippe Gille

Uraufführung am 14. April 1883 an der Opéra-Comique, Paris

# Handlung

## Lakmé

### 1. Akt

Indien zur Zeit der britischen Kolonialherrschaft. Der geächtete Brahmanenpriester Nilakantha hält sich in einem verlassenem Tempelbezirk versteckt. Zusammen mit seiner Tochter Lakmé betet er zu den Göttern und lässt sie anschließend unter der Obhut seiner Diener Hadji und Mallika zurück. Auch die beiden Frauen entfernen sich, um Lotusblumen zu pflücken. Eine Gruppe von Engländern dringt aus Neugier in den Tempelbezirk ein. Sie besteht aus Ellen, der Tochter des Gouverneurs, ihrer Freundin Rose und ihrer Gouvernante sowie den beiden Offizieren Frédéric und Gérald, der zugleich Ellens Verlobter ist. Als Frédéric von den Sitten der Hindus erzählt, machen sich die Frauen darüber lustig. Als die Briten wieder gehen wollen, bleibt Gérald zurück, um noch einige Zeichnungen anzufertigen. Bei ihrer Rückkehr treffen Lakmé und Mallika auf Gérald. Schnell finden Lakmé und Gérald Gefallen aneinander, doch Lakmé drängt Gérald zu gehen, weil sie die Rückkehr ihres Vaters fürchtet. In letzter Minute gelingt Gérald die Flucht, doch der heimgekehrte Nilakantha bemerkt, dass der heilige Tempelbezirk entweiht wurde, und schwört Rache.

### 2. Akt

Auf dem Marktplatz einer nahe gelegenen Stadt wollen die Briten, unter ihnen Ellen und Rose, das Treiben auf einem indischen Fest erleben. Auch Nilakantha taucht als Bettler verkleidet mit Lakmé auf. Er zwingt sie, eine alte Legende zu singen und damit als Lockvogel für Gérald zu dienen. Das funktioniert zwar, doch im Tumult des Festzuges scheitert Nilakanthas Anschlag. Gérald wird nur leicht verletzt und kann mit Unterstützung von Hadji zusammen mit Lakmé fliehen.

### 3. Akt

In einem Versteck im Dschungel singt Lakmé Gérald in den Schlaf. Sie entfernt sich, um aus einer heiligen Quelle Wasser zu holen, dessen Genuss die beiden auf ewig vereinen soll. Als Lakmé fort ist, taucht Frédéric auf, und hält Gérald seine Pflichtvergessenheit vor. Gérald verspricht, zu seinem Regiment zurückzukehren. Bei ihrer Rückkehr bemerkt Lakmé Géralds Veränderung. Sie reicht Gérald das heilige Wasser und nimmt selbst heimlich das Gift des Stechapfels zu sich. Als Gérald ihr ewige Liebe schwört, offenbart sie ihm ihren baldigen Tod. Auch Nilakantha hat die beiden in ihrem Versteck gefunden und will nun endlich seine Rache vollziehen. Doch Lakmé erklärt ihm sterbend, dass Gérald von der heiligen Quelle getrunken hat und deshalb geschützt ist. Als Lakmé tot ist, preist Nilakantha die Götter, die seine Tochter in das Paradies aufgenommen haben.



Szene aus „The Hunger“

# Eine unmoralische Liaison – fern im Osten

Anselm Gerhard

Von manchen Opernkomponisten ist nur eine einzige Oper weithin bekannt: Cimarosas IL MATRIMONIO SEGRETO, Webers DER FREISCHÜTZ, Ponchiellis LA GIOCONDA, Bizets CARMEN oder eben LAKMÉ von Léo Delibes. Doch ist LAKMÉ wirklich bekannt? Eigentlich kennen wir nur eine einzige Nummer aus dieser Partitur. Nachdem bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts die sogenannten „Glöckchenarie“ Lakmés der Hit dieser Oper gewesen war, hat ihm seit 1983 das so genannte „Blumenduett“ den Rang abgelaufen.

Eine verführerische Barkarole für zwei Frauenstimmen, mit ihrem wiegenden 6/8-Takt eigentlich ein venezianisches Gondellied. Doch spielt LAKMÉ nicht in Venedig, sondern in der Umgebung einer größeren Stadt in Indien. Dabei ist Delibes scheinbar Unmögliches gelungen: Ein musikalisches Wahrzeichen für Venedig funktioniert – mir nichts, dir nichts – als Ausweis exotischen Ambientes. Das liegt vor allem an der raffinierten Gestaltung rhythmischer und melodischer Details. Die beiden Frauenstimmen setzen regelmäßig auf dem unbetonten zweiten Achtel, also „off-beat“ ein. Doch auch der zweite Schwerpunkt des 6/8-Taktes, das vierte Achtel verweigert sich dem ruhigen Wogen. Anstelle der allgegenwärtigen Sechzehntel staut Delibes hier die Bewegung mit einer langen Note. Und nicht zuletzt reibt sich die Harmonik der Terzenketten mit ihren Abschweifungen nach Moll immer wieder an der vorherrschenden Dur-Tonart.

Im „Schatten der blühenden Lianen“, „unter einer dichten Kuppel“ aus „weißem Jasmin und (roten) Rosen“ besingen Lakmé, die Tochter eines Brahmanen, und ihre Dienerin Mallika den „heiligen Wasserlauf“. Die melodischen Girlanden und die Terzenketten der beiden Frauenstimmen stehen für Idylle, für unberührte Natur. Aber auch für eine Ästhetik des Ornaments, die sich als grundlegend für diese Partitur aus dem Jahre 1883 erweist – wenn man so will, „Jugendstil“ zwölf Jahre vor der Schöpfung dieses Wortes.

Wie kam es aber zum (heutigen) Erfolg dieses Blumenduetts? Es hatte seine eigene Konsequenz, als der britische Regisseur Tony Scott diese Girlanden als Soundtrack für seinen erotischen Horrorfilm „The Hunger“ wählte – 1983, also genau 100 Jahre nach der Uraufführung der Oper. Delibes' Ohrwurm untermalt eine Szene, in der ein weiblicher Vampir (Catherine Deneuve) eine Ärztin (Susan Sarandon) verführt. Seitdem ist dieses Blumenduett in über 30 Filmen verwendet worden und überdies in einprägsamen Werbespots: so 1989 für British Airways und 2005 für die Coupé-Version des Peugeot 407, wobei der Text der

Automobilwerbung – „pour homme“ („für Männer“) – keinen Zweifel daran ließ, dass es beim Duett zweier junger Frauen, bei einer lesbischen Verführungsszene und beim Anpreisen eines Autos immer um dasselbe geht: „Männerphantasien“.

## Moral

Fokussieren wir auf LAKMÉ im Jahr 1883, zeigt dieses Blumenduett sowohl die Stärke wie ein grundsätzliches Problem der erfolgreichsten Oper von Léo Delibes. Als 1904 das Werk endlich auch in Wien gegeben wurde, hielt der Kritiker Fritz Gaigg von Bergheim fest: „Es findet sich [...] auch nicht eine Szene, welche eine entschiedene dramatische Färbung besitzt. Die Musik bewegt sich weit ab von der Dramatik der Deutschen und der Neu-Italiener [...] in der Blumensprache der Kantilene, der elegischen Violine, des gedämpften Orchesters und des reizenden Glockenspiels. Wie man auch nicht eine Szene angeben könnte, welche gesanglich nicht schön zu nennen wäre, so finden wir auch nicht eine Szene, die musikalisch und dramatisch ‚packen‘ würde. Ruhig fließt alles unter der blühenden Lotosblume dahin.“

Zwar scheint das tragische Ende des Dreiakters Gaiggs Beobachtung Lügen zu strafen, doch hatte schon zwei Jahrzehnte zuvor ein Kritiker der Pariser Uraufführung den Finger auf genau diese dramaturgische Schwachstelle gelegt. Achille de Lauzières-Thémines sprach von einer „orientalischen Idylle, die als Elegie endet, oder, wenn Sie das vorziehen, von einem kleinen Drama in drei Liebesduetten“. Victor Fournel spitzte zu, LAKMÉ sei am Ende „nichts als ein großes Liebesduett“, selbst „Leidenschaft“ sei „nicht die Stärke von Léo Delibes, der sich besser darauf“ verstehe, „Poesie, Anmut und Träumerei auszudrücken“.

Diese Beobachtungen führen auf einen entscheidenden Punkt: Die verführerischen, auch heute noch unwiderstehlichen Melodien verdecken kaum, dass LAKMÉ eine stringente Dramaturgie fehlt. Der innere Konflikt Lakmés, der sie immerhin in den Selbstmord treiben wird, wird nicht in einem eindringlichen Solo präsentiert. Ihr Vater ist auf die Funktion eines Schurken reduziert, dem es nur um Rache geht – besonders deutlich in den knappen Schlusszenen des zweiten und dritten Aktes: Was hier Delibes komponiert hat, passt eher ins Boulevard-Theater als ins Opernhaus. Plakativ wird in wenigen Sekunden herausgehämmert, dass sinnliche Liebe mit der hinduistischen Ordnung nicht vereinbar ist. Allein Gérards Konflikt zwischen Liebe und soldatischer Pflicht wird auf der Bühne präsent, doch nicht durch (gesungene) Worte, sondern – ähnlich wie in Bizets CARMEN – durch einen Chor der britischen Soldaten „in der Kulisse“; auch hier bediente sich Delibes also in der Trickkiste des Melodrams.

LAKMÉ ist keine große Oper, sondern – wie acht Jahre zuvor CARMEN – eine „opéra-comique“. Das bedeutet zunächst nicht mehr und nicht weniger, als dass sie für das gleichnamige Opernhaus in Paris geschrieben worden war. Das bedingte den Wechsel von Singen und Sprechen, also den Einsatz gesprochener Dialoge wie etwa in Beethovens FIDELIO oder Webers DER FREISCHÜTZ. Delibes setzt diese freilich fast ausschließlich für seine europäischen Figuren ein. Heute (und auch an der Deutschen Oper Berlin) werden diese Dialoge gerne durch Rezitative ersetzt, die Delibes bald nach der Uraufführung nachkomponiert hatte, damit sein Werk auch in London und Italien aufgeführt werden konnte.

Doch steht „opéra-comique“ nicht nur für solche technischen Details, sondern am Ende des 19. Jahrhunderts auch für eine Ästhetik der Gattungsmischung. So beginnt der zweite Akt mit einer farbenfrohen Marktszene, mit deutlichen

Anleihen an entsprechende Genrebilder, die ältere Komponisten der „opéra-comique“ wie Auber oft in einem imaginären Neapel verortet hatten. Das im Text nicht genannte Bombay ist also gar nicht weit entfernt von Süditalien. Bereits im Klavierauszug komponiert hatte Delibes für denselben zweiten Akt überdies ein leichtfüßiges „Rondeau“, in dem Ellen an vorherige Diskussionen über den Umgang der Geschlechter im England des 19. Jahrhunderts anknüpfen sollte: „C'est un peu de jalousie“.

Erstmals gestreift wurden solche Fragen in einem Quintett in B-Dur, das unmittelbar nach dem Blumenduett in H-Dur im ersten Akt einsetzt. Mit der Schärfe eines Filmschnitts kontrastiert Delibes die Träumerei der beiden Inderinnen mit einer Karikatur britischer Touristen im Ausland. Diese frönen dem „small-talk“ über den Unterschied zwischen „vrai amour“, „echter Liebe“ und „coquetterie“. In seiner anschließenden Arie übernimmt Gérald den charakteristischen „off-beat“-Beginn des Blumenduets, um sich dann doch von seinen emotionalen Wallungen zu distanzieren. Er spricht von einem „caprice“ und weist seine Verliebtheit kategorisch zurück: „Fuyez, chimères, / Rêves éphémères / Qui troublez ma raison!“ („Flieht, Schimären, flüchtige Träume, die ihr meinen Verstand durcheinanderbringt!“).

Gérald weiß also, dass er eine Grenze überschreitet, genau die Grenze, die im Text des Quintetts von Frédéric angesprochen worden war. Dabei bleibt offen, ob sich der Hinweis auf „un bonheur d'allures discrètes / Qui finit très moralement“, „ein Glück mit diskreten Verhaltensweisen, das ein sehr moralisches Ende findet“ nun auf Europa oder Indien bezieht. Doch war den Librettisten ebenso wie ihrem Publikum klar, dass der eigentliche Reiz des Stoffes in der gar nicht moralischen Liebe eines Offiziers zu einem sehr jungen Mädchen liegt. Dabei ist die Frage, ob sich diese Liebe jemals in einer körperlichen Vereinigung realisieren wird, sekundär gegenüber der stürmischen „Männerphantasie“: dem Begehren eines jungfräulichen Körpers. Genau dieses Begehren konnte sogar im sittenstrengen 19. Jahrhundert auf der Bühne zur Schau gestellt werden, freilich unter einer Bedingung: Die Handlung ist nicht „en Europe“, „in Europa“ imaginiert, sondern dort, wo alles „ganz anders ist“ („Mais ici, c'est tout différent“).

## Initiation

Wie uns zwei Jahrzehnte später auch MADAMA BUTTERFLY zeigen sollte, darf sich ein Europäer mit einer fremden Schönheit vergnügen, ohne sich von heimischen Moralbegriffen eingeengt zu fühlen. Deutlicher noch als in Puccinis Oper konturieren Delibes und seine Librettisten, wie Lakmé die Liebe entdeckt – durch einen Eindringling. Gérald verschafft sich Zugang zu Lakmés Zaubergarten, um die Schmuckstücke der Traumfrau bewundern zu können. Diese Szene muss als nur notdürftig kaschierte Metapher für eine Vergewaltigung gelesen werden. Zwar wird später deutlich, wie auch das Verhältnis von Nilakantha zu seiner Tochter Lakmé von Gewalt geprägt ist: Er zwingt sie zum Singen – hier, um ihren Liebhaber identifizieren (und anschließend verletzen) zu können. Doch bedeutet Géralds Penetration ein doppeltes Sakrileg. Er sündigt gegen die Religion der Hindus und gegen die eigene – wenn auch bigotte – Moral.

Die exotische Drapierung ist also nicht (nur) Selbstzweck, sondern Funktion des Sujets, genauso wie in CARMEN: Nur als „Zigeunerin“ konnte sie unmoralische Träume von „freier Liebe“ auf der Bühne ausleben. Kein Wunder also, dass sich Delibes um einen fremden Ton für seine Musik bemüht hat. Doch trennt ein Graben diesen frühen Exotismus von der Auseinandersetzung eines Debussy mit

wirklicher indischer Musik. Delibes hatte sich wohl an dem Kompendium des französischen Musikhistoriographen Adrien La Fage aus dem Jahre 1844 orientiert, in dem zu lesen war: „Der Takt wird in Indien so markiert wie bei allen wenig entwickelten Völkern, mit verschiedenen Schlaginstrumenten wie Trommeln oder Becken.“

Dies zeigt sich in dem – in der heutigen Aufführung gestrichenen – Ballett am Beginn des zweiten Aktes, das schon einem Uraufführungskritiker als „Haar in der Suppe“ unangenehm aufgestoßen war. Auf ‚authentische‘ Weise indisch sind dort letztlich nur die Titel der ersten beiden Tänze („Terâna“ und „Rektah“) geraten. Für Lakmés „Legende von der Tochter des Paria“ greift Delibes dagegen auf das Allerweltsmittel einer Tonleiter zurück, in welcher der phrygische Modus der sogenannten Kirchentonarten nachklingt: h-Moll mit tief alterierter Sekunde c.

Eigenes Flair jenseits von exotischen Anmutungen erreicht Delibes durch die systematische Verwendung von „off-beat“-Effekten: Im letzten Liebesduett setzt in Géralds „religiösem“ Gesang „Quand à la même coupe“ fast jede Phrase synkopisch ein, genauso wie dann in Lakmés „zärtlicher“ Erwidern „Tu m'as donné le plus doux rêve“ und in Géralds „exaltiertem“ Bekenntnis „Qu'autour de moi tout sombre“. Diese verträumten Liebenden bewegen sich auch rhythmisch „loin du monde réel“, „von der wirklichen Welt entfernt“.

Was die Stereotypen der exotischen Drapierung angeht, spottete dagegen schon die zeitgenössische Kritik: „Ein Europäer liebt eine Inderin. – Die Inderin liebt den Europäer. Das ist [Meyerbeers] AFRICAINE; nur ist Vasco de Gama als englischer Offizier verkleidet. Der englische Offizier wird sein Regiment für die Inderin verlassen. – Das ist CARMEN. Aber die Inderin versteht alles... und nimmt Gift. Das ist wieder L'AFRICAINE.“ Doch übersehen diese Hinweise auf überkommene Vorbilder ein entscheidendes Detail: LAKMÉ spielt in der Gegenwart; selbst CARMEN war 1875 noch um ein halbes Jahrhundert, „gegen 1820“ zurückdatiert worden.

## Auf der Suche nach ...

Wie Delibes zu diesem so fernen und doch so gegenwärtigen Stoff gekommen war, darüber gibt es widerstreitende Erzählungen. Der Komponist wies gerne darauf hin, dass ihn die Lektüre eines mehr oder weniger autografischen Romans von Pierre Loti auf den Geschmack gebracht habe. Doch beschränken sich die Gemeinsamkeiten mit LE MARIAGE DE LOTI auf die Liebe eines Europäers zu einer fremden Schönheit ohne jedes Heiratsversprechen. Erst 1996 wurde wieder entdeckt, was schon 1884 – freilich in der westfranzösischen Provinz, nicht in Paris – enthüllt worden war: Das von Philippe Gille und Edmond Gondinet gezeichnete, aber auch von dem nicht genannten Journalisten Arnold Mortier mitgestaltete Libretto verdankt Wesentliches einer Erzählung des Orientalisten Théodore Pavie aus Angers. Dessen Erzählung „Les babouches du brahmane“ („Die Pantoffeln des Brahmanen“) aus dem Jahre 1849 sind die Wahl des Schauplatzes in der Umgebung von Bombay/Mumbai, der Name Nilakanta (ohne h), zum Teil fast wörtlich kopierte Beschreibungen des Dekors und das Motiv des Todes durch eine giftige Blume entnommen, zwei anderen Erzählungen desselben Autors die Namen Mallika und – in der Oper zu LAKMÉ verballhornt – der hinduistischen Glücksgöttin Lakshmi sowie das Motiv eines englischen Offiziers, der Juwelen nachzuzeichnen versucht.



Doch mindestens so wichtig wie literarische Anregungen waren die Interessen des Theaterdirektors. Léon Carvalho, der damalige Pächter der „Opéra-Comique“ war gerade dabei, eine Sopranistin aus New York City als neuen Star aufzubauen. 1880 hatte die 21-jährige Marie van Zandt an diesem Theater als Mignon in der gleichnamigen Oper von Ambroise Thomas brilliert, anschließend übernahm die in Italien ausgebildete Sängerin die virtuose Rolle der Dinorah in Meyerbeers LE PARDON DE PLOËRMEL. Schon im Mai 1881 hielt ein Pariser Kritiker fest, wie sehr sich im lüsternen Blick des (männlichen) Publikums auf die Sängerin Erotik auf Exotik reimte: „Die Debütantin verfügt über eine Physionomie von fremdartiger Ausdruckskraft; es gibt in ihr ein gewisses Etwas einer Prise wilder Anmut.“ Nach ihrem Triumph in der Uraufführung von LAKMÉ ging ein anderer Journalist, Edmond Stoullig, noch einen Schritt weiter, wenn er auf die „unmerklich wilde Gewagtheit ihrer Allüren“ hinwies und „all diese Faszination“ rühmte, „die der Rohheit einer noch unreifen Frucht entströmt“.

Wir wissen, dass Delibes der inzwischen 24-jährigen Primadonna die Titelrolle auf die Kehle (und den Körper) komponiert hat, jeden Entwurf ging er mit ihr am Klavier durch. Dies gilt besonders für ihre Glanznummer im zweiten Akt, die als „Legende der Tochter des Paria“ mit exotischen Intonationen anhebt. Doch Ziel des Solos ist der als „Glückchenarie“ bezeichnete Abschnitt, in dem die vom lyrischen zum Koloratursopran gewordene Sängerin auf ganz ähnliche Weise mit einem Tastenglockenspiel (einem Vorläufer der wenig später erfundenen Celesta) wetteifert, wie wir das aus anderen Arien mit einem solistischen Blasinstrument, etwa aus Dinorahs Schattenarie in Meyerbeers erwähneter „opéra-comique“ kennen: bis zum hohen *dis* oder – bei der Entscheidung für eine besonders virtuose Variante – sogar bis zum hohen *e*.

## Wagner

Genau deshalb konnte LAKMÉ 1883 von einem Raoul de Saint-Arroman als „ein Wunderwerk der Ziselierung“ gepriesen werden, in dem „die musikalischen Arabesken [diese Oper] von allen Seiten umschlingen“. Doch was dazu gedient hatte, das Unmoralische des Stoffs erträglich zu machen, hat einem wirklich nachhaltigen Erfolg wohl doch im Wege gestanden. Jenseits der Liebesträume und der „wilderen Anmut“ der Titelrolle waren die Gegenspieler des Liebespaars zu wenig profiliert. Delibes selbst soll, so lesen wir in einem Nachruf, einmal gestanden haben, er kenne „wohl seine Fehler“: Er habe bemerkt, „dass er ein bisschen zu sehr den [schnellen] Erfolg“ liebe. Doch an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert schadeten solche „Fehler“ seiner LAKMÉ nicht, jedenfalls nicht in Paris. Bereits zwölf Jahre nach der Uraufführung feierte das Stück an der Opéra-Comique seine 200., nach nur 48 Jahren, am 13. Mai 1931 die 1000. Aufführung.

Denn es ging um, genauer: gegen Wagner, der zwei Monate vor der Uraufführung von LAKMÉ gestorben war. Kritik und Publikum waren überzeugt, in der neuen Partitur endlich ein Mittel gegen den inzwischen gerade in Frankreich allgegenwärtigen „wagnérisme“ gefunden zu haben. Für Oscar Comettant war „Delibes [...] Franzose. Er trinkt aus seinem Glas und lässt den Deutschen das Vergnügen, ihr Bockbier zu trinken.“ Noch 1924 lesen wir in der ersten Monographie, die dieser Oper gewidmet wurde: „Zu einer Zeit, als der wagnerianische Einfluss die ursprünglichsten Schätze unserer nationalen Musik in Gefahr brachte, bewahrt [Delibes] auf eifersüchtige Weise all die so eigenen Qualitäten der französischen Kunst.“

Dabei hatte sich Delibes für das Werk des Kollegen aus Leipzig interessiert. Ausgerechnet während der Arbeit an LAKMÉ weilte er im Juli 1882 zur Uraufführung des PARSIFAL in Bayreuth. (Anschließend reiste er mit dem Zug über Wien nach Varna an der bulgarischen Schwarzmeerküste und dann mit einer Yacht nach Konstantinopel, dem heutigen Istanbul, um wenigstens einen Hauch von Orient atmen zu können.) Aber Delibes sah in Wagner kein Vorbild. In einem Interview äußerte er im Juni 1885 unumwunden: „Doch wenn ich als Zuhörer dem deutschen Meister eine tiefe Bewunderung entgegenbringe, weigere ich mich als Schöpfer ihn nachzuahmen.“ Ein Gefährte der Pilgerfahrt nach Bayreuth erinnerte sich, Delibes habe nach der PARSIFAL-Uraufführung geseufzt: „Im Angesicht seines so gewaltigen Werks [...] sucht man eine ganz kleine Ecke, wo man bei sich sein könnte.“ Diese „ganz kleine Ecke“ scheint in LAKMÉ realisiert. Ihr verführerischer Charme ist bis heute ungebrochen, und für unsere Gewohnheiten wird der schon bei der Uraufführung vermerkte „Erfolg von Emotion und Tränen“ noch runder, wenn sie ohne Dialoge realisiert wird, mit den im August 1883 in Meggen am Vierwaldstättersee, also fast in Sichtweite von Wagners Zufluchtsort Tribtschen nachkomponierten Rezitativen.

## Kolonialismus

Nicht eigens hervorgehoben wurde bisher, wie sehr das Setting dieser Oper den Ungeist des Kolonialismus atmet, der im Wortsinn über Leichen geht – das erschließt sich bereits bei der Lektüre der Inhaltsangabe. In unserer atemberaubend fortschrittlichen und ihrer moralischen Maßstäbe so sicheren Gegenwart wären derartige Karikaturen fremder Kulturen nicht mehr denkbar, aus sehr guten Gründen. Doch sollten wir den Zeitgenossen der 1880er Jahre nicht unterstellen, dass sie nicht um die Prekarität dieser kruden „orientalistischen“ Konstruktionen gewusst hätten.

Théodore Pavie, der 1839/40 selbst Indien bereist hatte und zu den führenden französischen Orientalisten seiner Zeit gehörte, hatte nicht die geringste Sympathie für das arrogante Auftreten der britischen Kolonialisten erkennen lassen. Wenn in seiner Erzählung zum schlechten Schluss nicht die vom britischen Offizier begehrte indische Schönheit stirbt, sondern dessen frisch vermählte Ehefrau, ist Nilakantas Rache erfüllt – in der Struktur der Erzählung vorbereitet durch eine Beschreibung des präpotenten Eindringlings, die kaum sarkastischer hätte formuliert werden können: „Einige Monate in Kalkutta hatten [ihm] genügt, um auf sich aufmerksam zu machen und ein fescer Mann zu werden. Als er sich auf dem Zenit angelangt glaubte, heiratete er. Seine Freunde behaupteten, dass er sich in seinem Glanz vergraben wollte, er ließ sie reden und gab sich behaglich dem Glück hin.“

Auch Marie van Zandt hatte gute Gründe, sich als Lakmé auf dem „Zenit angelangt“ zu fühlen. Doch sollte die als kapriziöse „divette“ berühmte Sopranistin noch fünfzehn Jahre auf ihre Heirat warten. Im Frühjahr 1898 erfüllte sich für sie der Traum so vieler Opernsängerinnen des 19. Jahrhunderts: Sie ließ sich von einem vermögenden Adligen zum Traualtar führen. Der sechzigjährige Michail Petrowitsch Tscherinoff, Medizin-Professor in Moskau, nahm die zwanzig Jahre jüngere Amerikanerin zur zweiten Frau. Sieben Jahre später, nach dem Tod des mit Tschaikowskij bekannten und auch von Tolstoi konsultierten Arztes, zog sich die Witwe nach Cannes zurück, wo sie am 31. Dezember 1919 sterben sollte.

In aller Klarheit zeigt sich aber das Wissen um das Schimärenhafte kolonialistischer Klischees auf der Opernbühne, wenn wir in einer Kritik der Uraufführung lesen, wie die Geschichte nach dem Fallen des Vorhangs weitergesponnen

werden könnte. Für eine Tageszeitung aus dem radikal-republikanischen Lager formulierte Armand Gouzien, ein treu ergebener Gefolgsmann Victor Hugos und Freund von Delibes: „Der Ausländer wird zu seiner Fahne zurückkehren; er wird später die blonde Verlobte wiederfinden, die ihn erwartet und zwischen zwei Bibelversen in Ruhe den Familien-Tee vorbereitet. Und vielleicht wird er sie zum Lächeln bringen, wenn er ihr die Geschichte von der kleinen verliebten Göttin im Hindu-Tempel erzählt.“



Marie van Zandt als Lakshmi



# Léo Delibes

## 1836

Léo Delibes wird am 21. Februar als Clément Philibert Léo Delibes in Saint-Germain-du-Val, heute Teil der Kleinstadt La Flèche in der Region Pays de la Loire, geboren. Sein Vater arbeitet bei der Post, seine Mutter stammt aus einer Musikerfamilie. Delibes' Großvater mütterlicherseits war Sänger an der Opéra-Comique in Paris.

## 1847

Tod des Vaters und Umzug der Familie nach Paris. Delibes' Großonkel, der Organist und Lehrer am Konservatorium ist, erteilt ihm Musikunterricht.

## 1848

Delibes wird am Pariser Konservatorium aufgenommen. Dort studiert er in den folgenden Jahren u.a. bei Adolphe Adam, Komponist des berühmten Balletts GISELLE.

## 1849

Delibes ist Chorknabe an der Kirche La Madeleine. Er singt bei der Uraufführung von Giacomo Meyerbeers Oper LE PROPHÈTE.

## 1853

Sein Lehrer Adolphe Adam verschafft Delibes Stellen als Organist an der Kirche St. Pierre de Chaillot und als Korrepetitor am Théâtre-Lyrique. Über die nächsten Jahre ist er bei unterschiedlichen Kirchen und Theatern angestellt.

## 1856

Uraufführung seines ersten Bühnenwerks, der einaktigen Operette DEUX SOUS DE CHARBON. In den nächsten 14 Jahren entstehen jährlich weitere Operetten, viele davon für das von Jacques Offenbach geleitete Théâtre des Bouffes-Parisiens. Vor allem Delibes' „Opérette bouffe“ DEUX VIEILLES GARDES erlangt großen Erfolg. Delibes' frühe Werke zeichnen sich durch Witz, Charme und Leichtigkeit aus.

## 1866

Delibes ist seit einigen Jahren als Korrepetitor und Chordirektor an der Pariser Oper tätig, als er beauftragt wird, einen Teil des Balletts LA SOURCE zu komponieren. Den anderen übernimmt Léon Minkus, ein vor allem in Russland erfolgreicher Ballettkomponist. Delibes' Ballettmusik findet großen Anklang.

## 1870

Uraufführung seines Balletts COPPÉLIA an der Pariser Oper, dessen Handlung auf E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ beruht. Das Stück ist ein triumphaler Erfolg und bis heute eines der populärsten Werke des klassischen Ballettrepertoires.

## 1871

Delibes gibt seine Stellung an der Oper auf, um sich ganz dem Komponieren widmen zu können. Er heiratet die Schauspielerin Léontine Estelle Denain.

## 1872

Beschäftigung mit der Gattung der „mélodie“, die Ähnlichkeiten mit dem deutschen Kunstlied hat. Delibes veröffentlicht eine Sammlung von Liedern, unter ihnen „Myrto“ und „Les Filles de Cadix“.

## 1873

Für die Opéra-Comique schreibt Delibes die Oper LE ROI L'A DIT, die in Paris und Deutschland Erfolge feiert, aber den Sprung auf die größeren internationalen Bühnen nicht schafft.

## 1876

Mit dem Ballett SYLVIA kehrt Delibes an die Pariser Oper zurück. Es ist das erste Ballett, das am neu eröffneten Palais Garnier gezeigt wird. Tschairowskij zeigt sich begeistert: Gegen SYLVIA sei sein eigenes Ballett SCHWANENSEE „dummes Zeug“.

## 1877

Delibes wird als Chevalier, die niedrigste Ordensstufe, in den „Ordre national de la Légion d'honneur“ aufgenommen. Die Ehrenlegion ist die ranghöchste Auszeichnung in Frankreich.

## 1880

Trotz des großen Erfolgs seiner Ballette wendet sich Delibes wieder der Oper zu. Seinen Wunsch, eine „ernste“ Oper zu komponieren, setzt er mit JEAN DE NIVELLE in die Tat um. Die Oper wird an der Opéra-Comique uraufgeführt, hat mit ihrem historisch-politischen Sujet aber große Nähe zur Grand opéra. Die britische Zeitung „The Era“ sagt JEAN DE NIVELLE ebensolchen Erfolg voraus, wie ihn die fünf Jahre zuvor uraufgeführte Oper CARMEN erfährt. Dieser ist ihr langfristig aber nicht beschieden.

## 1881

Delibes wird Professor für Kompositionslehre am Pariser Konservatorium.

## 1883

Am 14. April wird LAKMÉ an der Opéra-Comique uraufgeführt. Die Oper wird bald von Theatern in ganz Europa aufgenommen, 1885 steht sie in London und 1886 in New York auf dem Spielplan. Heute ist sie das wohl berühmteste Werk Delibes'. Besonders das sogenannte Blumenduett („Sous le dôme épais“) erfährt auch unabhängig von der Oper große Beliebtheit und hat Einzug in die Populärkultur erhalten.

## 1984

Delibes wird zum Mitglied der Académie des Beaux-Arts gewählt.

## 1891

Am 16. Januar, kurz vor seinem 55. Geburtstag, stirbt Delibes in Paris. Die Oper KASSYA, an der er bis zu seinem Tod arbeitet, bleibt unvollendet. Delibes wird auf dem Cimetière de Montmartre begraben.

# Synopsis

## Lakmé

### Act I

India, at the time of British colonial rule. The outlaw Brahman priest Nilakantha has gone into hiding at an abandoned temple district. Together with his daughter Lakmé, he prays to the gods, then leaves her in the care of his servants Hadji and Mallika. The two women also leave to pick lotus flowers. A group of Englishmen breaks into the temple district out of curiosity. It includes Ellen, the daughter of the Governor, her friend Rose and her governess, as well as the two officers Frédéric and Gérard, who is also Ellen's fiancé. When Frédéric talks about Hindu customs, the women make fun of them. When the other British leave, Gérard stays behind to sketch a few drawings. Upon their return, Lakmé and Mallika encounter Gérard. Lakmé and Gérard are quickly drawn to each other, but Lakmé urges Gérard to leave, as she fears her father's return. Gérard manages to escape at the last moment, but upon his return, Nilakantha notices that the sacred temple district has been desecrated; he swears revenge.

### Act II

In the market square of a nearby city, the British, including Ellen and Rose, have come to experience an Indian feast. Nilakantha also appears, disguised as a beggar and bringing Lakmé along. He forces her to sing an ancient legend to lure Gérard to her side. This works, but in the tumult of the festive procession, Nilakantha's attempt on Gérard's life fails. Gérard is only lightly wounded, and with Hadji's help, he escapes with Lakmé.

## Act III

In a hiding-place in the jungle, Lakmé sings Gérard to sleep. She leaves to fetch water from a sacred spring; drinking it is meant to unite the two of them forever. When Lakmé has gone, Frédéric appears, remonstrating with Gérard for forgetting his duties. Gérard promises to return to his regiment. When she returns, Lakmé notices the change in Gérard. She hands Gérard the sacred water, secretly taking the poison of the thorn apple herself. When Gérard swears eternal love to her, she reveals that she is about to die. Nilakantha has also found their hiding-place and has come to take revenge. Lakmé, however, explains to him as she dies that Gérard has drunk from the sacred well and is therefore protected. When Lakmé has died, Nilakantha praises the gods who have taken his daughter into paradise.

Gioacchino Rossini

# Semiramide

halbszenisch

*Premiere im Haus der Berliner Festspiele*  
20. Oktober 2022, 19.30 Uhr  
sowie 22. Oktober 2022, 19.30 Uhr

Yi-Chen Lin  
*Musikalische Leitung*

Philine Tiesel  
*Szenische Einrichtung*

Chor der  
Deutschen Oper Berlin

Mit Salome Jicia, Beth  
Taylor, Riccardo Fassi,  
Levy Sekgapane u. a.

Die 1823 uraufgeführte SEMIRAMIDE galt schon den Zeitgenossen als Rossinis Meisterwerk im Bereich der Tragödie. Rossinis Belcanto-Stil steht hier ganz im Dienste eines großen Dramas um eine der faszinierendsten Frauengestalten der Antike: Semiramis, die legendäre Herrscherin Babylons und Erbauerin der zu den sieben Weltwundern zählenden Hängenden Gärten, ist bei Rossini eine schillernde Figur, die von Herrschaftswillen, Begehren und Schuldgefühlen zerrissen wird.

Dauer ca. 3 Stunden / eine Pause  
In italienischer Sprache mit deutschen  
und englischen Übertiteln

*Haus der Berliner Festspiele*  
Schaperstraße 24  
10719 Berlin

*Infos und Karten*  
[www.deutscheoperberlin.de](http://www.deutscheoperberlin.de)  
030 343 84 343

#### **Impressum**

Copyright Stiftung Oper in Berlin  
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

*Intendant* Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrlé; *Spielzeit 2022/23*;  
*Redaktion* Jörg Königsdorf; *Mitarbeit* Laura Schloemann; *Gestaltung* schittenundhelm.de; *Druck* trigger.medien gmbh, Berlin

#### **Textnachweise**

Der Artikel von Anselm Gerhard und die Biografie von Léo Delibes sind Originalbeiträge für dieses Heft.

#### **Bildnachweise**

S. 9, 14 akg-images; S. 13 alamy



