

JACQUES
OFFENBACH
JAHR 2019
KÖLN & REGION

KÖNIG KAROTTE

Digitaler Offenbach Koffer
Szenisches Spielen PDF 5 / Teil 1
Inhalt und Hintergrundinformationen



LITH. AROUY, R. DU DELTA. 26.

V. SARDOU.

LE ROI CAROTTE

J. OFFENBACH.

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Henri_Meyer_-_Affiche_Le_Roi_Carotte_-_1892.jpeg

1.1 Le Roi Carotte – Gedanken zu einem unbekanntem Meisterwerk

Einen Schlüssel zum Verständnis von Offenbachs größtem und seiner Bedeutung nach sicher verkanntestem Bühnenwerk, dessen Entstehungsprozess vom deutsch-französischen Krieg 1870/71 unterbrochen wurde, liefert uns die Genrebezeichnung. Weder handelt es sich um eine »opérette«, noch eine »opéra bouffon« wie Offenbach seinen *Orphée aux Enfers* (Orpheus in der Unterwelt) bezeichnete, nicht um eine »opéra-bouffe« wie *La Belle-Hélène* oder *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, nicht um eine »opéra-comique« oder »grand-opéra«, sondern um eine »opéra-bouffe-féerie«. Ein Hybrid also, eine Kreuzung aus der »opéra-féerie«, der Zauberoper, die sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur französischen Romantik großer Beliebtheit erfreute, und der »opéra-bouffe«. Als solche ist sie eine ureigene Erfindung des Autoren-Teams Sardou/Offenbach.

Le Roi Carotte führt damit zwei Traditionen, die jede für sich an der Wende vom Second Empire zur Troisième République zu einer gewissen Ermüdung gelangt war, zu einem neuen Genre zusammen. Dieses vereint Scherz, Satire und Ironie von Offenbachs Theater mit dem ganzen Arsenal des Theaterzaubers, mit dem die »féerie« ein spektakelsüchtiges und sensationslüsternes Publikum in den Zeiten vor Erfindung des Kinos in die Theater lockte, stellt dieses aber, und das macht die Einmaligkeit und Bedeutung dieses Werkes aus, in den Dienst tieferer Bedeutung.

Victorien Sardou, einer der erfolgreichsten Theaterautoren seiner Zeit, der mit dem *Roi Carotte* sein erstes großes Libretto schrieb, ist ein Jongleur, der – als Postmoderner avant la lettre – virtuos mit 2000 Jahren europäischer Literatur- und Theatertradition hantiert, von der Antike (Plautus' *Miles gloriosus*, *Aulularia* und *Pseudolus*) zur französischen Romantik über Shakespeare (*Macbeth*, *Sommernachtstraum*, *Sturm*), die Märchen aus tausend und einer Nacht (*Aladdin*), das europäische Kunstmärchen mit Andersen (*Des Kaisers neue Kleider*) und Perrault (*Der kleine Däumling*), die erotische Phantastik des französischen Rokoko (Crébillons *L'écumeiroire/Der Schaumlöffel*, der die Hexe Coloquinte entstammt), Molière (*Don Juan*, dessen Komtur als Vorbild dient für die Verspottung der Ahnen, d. h. der Tradition, durch Fridolin, und deren Rache), Schiller (die Ballade *Der Gang nach dem Eisenhammer*, wo die Konstellation Fridolin-Kunigunde als Matrix vorgebildet ist), Goethe (*Faust*, der Quiribibis Studierstube liefert und dessen alchemistische Verjüngungskur), die groteske Phantastik E.T.A. Hoffmanns (*Klein Zaches, genannt Zinnober* und *Die Königsbraut aus den Serapionsbrüdern*), bis hin zum skeptischen Aufklärer Voltaire (*Candide*). Es sind aber nicht nur literarische Vorbilder, die bei der Entstehung des *Roi Carotte* als Inspirationsquelle dienten, sondern auch ikonographische, wie die phantastischen anthropomorphen Insekten- und Gemüsebilder Jean-Jaques Grandvilles, die man in den Kostümentwürfen der Uraufführungsproduktion wiederfindet. Vieles im Libretto weist auf eine Reihe von Genres der populären Kultur des 20. Jahrhunderts voraus, wie wir sie aus den Science-Fiction- und Fantasy-Filmen Hollywoods kennen. Die unglaublichen *special effects* bei der Verfolgungsjagd im zweiten Akt dürften wohl einmalig im Theater des 19. Jahrhundert gewesen sein. Und ist das Pompei-Bild nicht eine Vorwegnahme von Asterix? Es genügt, das als Comic zu zeichnen – alles ist schon da.¹

1 »*Le Roi Carotte* versteht sich als ein neues Genre«, schreibt Aline Marchadier in ihrer hervorragenden Studie, »beziehungsweise als Erneuerung und Aktualisierung verschiedener Genres, die in einem zusammengeführt werden. Indem sie literarische und theatralische Elemente der »Féerie« und der »Opéra-bouffe« miteinander mischen, gelingt den Autoren ein komplexes und divergentes Bezugssystem. Die Erfindung dieses Hybrids geschieht mit der Absicht der Schaffung einer Art totalen Theaters (»genre total«), die die widersprüchlichen Erwartungen der Zeitgenossen miteinander versöhnte und die den Zuschauern verschiedene Verständnisebenen anbot: die der politischen Satire, der Initiationsreise, der literarischen Reflexion, oder ganz einfach eines angenehmen, gleichermaßen komischen, bewegenden und verblüffenden Theaterabends.«
Le Roi Carotte, mémoire de DEA, sous la direction de Daniel Compère, Université Paris III, juin 2005; Zitate daraus übersetzt von FHW.

Sardous Montage erschöpft sich dabei keinesfalls im copy & paste-Verfahren. Die entlehnten Handlungsmotive, Figuren, Zitate, Allusionen und Symbole werden vielmehr in ein konsistentes Narrativ eingearbeitet und erfahren dabei substantielle Veränderungen und Anpassungen. Von Plagiat keine Spur. Durch den Griff in die Schatzkammer der Literatur und Theatergeschichte macht der Autor bereits auf thematisch-stofflicher Ebene deutlich: wir können den Blickwinkel ändern, die Zeiten ändern, den Stil und den Geschmack, im Kern, am Wesen der Sache ändert sich nichts. Der Mensch bleibt sich immer gleich im Ablauf der Jahrhunderte und im Wechsel der Gesellschaften. Egoismus herrscht anstelle von Respekt, Verständnis und Liebe; Opportunismus anstelle von Solidarität; Ausbeutung und Gewalt statt Empathie. Sardou projiziert diese Analyse nüchtern auch in eine virtuelle Zukunft, wie es das Ameisen-Bild zeigt, das einen proto-kommunistischen Arbeiterstaat beschreibt,² in dem alle gleich sind, manche aber eben »gleicher«, wie es Orwell in seiner *Farm der Tiere* 70 Jahre später formulieren sollte.

Da der Mensch sich nicht ändert, hat es keinen Sinn – so das Resultat von Sardous abenteuerlicher Reise durch Raum und Zeit – Revolutionen anzuzetteln, um die Welt zu verbessern. Eine Weltverbesserung ist nur möglich durch die Entwicklung des Individuums, jedes einzelnen, allen voran natürlich des Herrschers. Es ist die Vorstellung der Verwandlung, bzw. der Metamorphose, eine der tiefgreifendsten Ideen (und Erkenntnisse) in der Ideengeschichte der Menschheit, die Sardou in seinem *Roi Carotte* gegen den Voltaireschen Skeptizismus in Anschlag bringt.³ Insofern lässt sich sein *Roi Carotte* als ein Art Anti-*Candide* lesen, als eine Zauberflöte des 19. Jahrhunderts.

Der Katalysator, die Kraft, die diese Verwandlung auslöst und vorantreibt, ist die Liebe, der Prozess, der sie manifestiert, die Prüfung. Die Liebe wird in dieser Geschichte idealtypisch repräsentiert durch Rosée-du-Soir (»Abendtau«), ein junges Mädchen, das bereit ist, sich für einen Prinzen zu opfern, den sie gar nicht kennt, aber dessen Wert sie mit dem Herzen erkennt, obwohl der in seinem tiefsten Innern verschlossen ist und sich entpuppen muss, wie ein Schmetterling aus seinem Kokon. Der ganze Entwicklungsroman, den Sardou und Offenbach mit den Mitteln ihres Gesamtkunstwerkes in burlesken, romantischen, fantastischen, surrealen und erzkomischen Episoden vor uns abrollen, erzählt diesen sukzessiven Vorgang der Entpuppung, in dem alle Entwicklungsstufen aufeinander aufbauen.

Sardou arbeitet, wie es sich für ein Märchen gehört, mit Antagonismen und Oppositionen. Die Welt der Geister greift in die der Menschen ein, Prozesse, die dort stattfinden, werden »von oben« in Szene gesetzt und gesteuert. Die Fäden hält allerdings Robin-Luron in der Hand, der ein anderes Ziel verfolgt als die Hexe Coloquinte (in der neuen Übersetzung für die deutsche Erstaufführung in Hannover: Kalebasse). Denn ihm geht es nicht darum, das Gute gegen das Böse zu verteidigen, sondern den Entwicklungsprozess eines verloderten Herrschers in Bewegung zu setzen nach der Goetheschen Maxime »Mensch werde wesentlich«. Insofern macht er sich Coloquinte zur Handlangerin und spielt ihr zunächst sogar zu, ohne dass der das so richtig bewusst ist. Allerdings steht nicht die Rettung der Seele auf dem Spiel, sondern die Rettung des Staates. Insofern bleibt *Le Roi Carotte* in letzter Instanz eine politische Parabel von großer Aktualität.

Rosée-du-Soir ist das Gegenbild zu Kunigunde (mit Abweichungen modelliert nach der Cunégonde in Voltaires *Candide*), ein leichtlebigen, mondänes Wesen, nicht ohne Intelligenz und Charme, aber: durch und durch modern, das heißt oberflächlich. Was nicht heißt, dass sie im Laufe der Oper nicht zu

2 › Die Idee der Bremer Produktion (1980/81), den Ameisenstaat kapitalistisch umzudeuten und die Ameisen als von Großunternehmen gelenkte Marionetten darzustellen, ist m.E. eine Fehlinterpretation von Sardou, würde aber aus heutiger, postkommunistisch-neoliberaler Perspektive, Sinn machen.

3 › Man ist versucht, sich den Roi Carotte in eben jenem Garten gedeihen zu sehen, den Voltaire als Antwort auf die Schlechtigkeit der Welt, zu kultivieren gedenkt: »il faut cultiver son jardin«.

Erkenntnissen gelangt. *Rosée-du-Soir* dagegen repräsentiert absolute Werte, über die sich nicht verhandeln lässt. Ihre Liebe geht bis zum totalen Altruismus. In ihrem Selbstopfer in der 2. Szene des 5. Bildes im 4. Akt werden die Antagonismen, die das Genre der »komischen Zauberoper« in sich vereint, zum Kurzschluss gebracht, kommt dessen Dramaturgie sozusagen auf den Punkt. Im Augenblick der höchsten Spannung, als *Rosée* dabei ist, das letzte Kleeblatt abzureißen, um *Fridolin* zu retten und sich damit selbst zu opfern, offenbart sich *Coloquintes* eigene Weissagung (eine Entlehnung aus Shakespeares *Macbeth*), dass der Karottenkönig nämlich nicht von menschlicher Hand fallen wird.⁴ Es ist ein Affe, der kurzen Prozess mit ihm macht: das Publikum weint nicht vor Rührung über *Rosées* zu erwartendes trauriges Märchen-Opern-Ende, sondern vor Lachen über einen Coup de théâtre, der aus dem Reservoir der opéra-bouffe stammt.

Auf diesen Moment laufen alle Handlungsstränge hinaus, ignoriert man einen davon, oder gleich alle – wie in der Produktion von Lyon 2015 geschehen – wird das Stück sinnlos bzw. zur billigen Unterhaltungsshow degradiert (allerdings mit tollen Bildern und grandioser Musik). In Lyon wurden die Dialoge radikal gekürzt und »modernisiert«: *Rosée-du-Soir* ist ein x-beliebiges, vollkommen uninteressantes junges Mädchen, das sich in seiner Rolle zu langweilen beginnt, bis sie schließlich einfach aus der Handlung aussteigt. Es gibt keine Voraussagung, es gibt keinen Affen (die Insel-Szene mit ihren herrlichen Slapstick-Effekten ist vollkommen gestrichen), keinen Ameisenstaat, in dem *Fridolin* seine erste große Lektion lernt (dass, wer isst, auch arbeiten soll), es gibt kein Machtspiel mehr zwischen *Robin* und *Coloquinte*, und am Ende muss notgedrungen *Fridolin* selber den Karottenkönig um die Ecke bringen. Da er keinerlei Reifeprozess durchmacht (jeder Moment in Sardous Text, in dem *Fridolins* innere Entwicklung nachvollziehbar wird, wurde eliminiert), bleibt einfach alles beim Alten.

Der *Roi Carotte* ist – und das zeigt die Ironie hinter dem dramaturgischen Vexierspiel mit literarischen Topoi der Vergangenheit ganz deutlich – ein Werk der Moderne. Seine Schärfe zielt auf jede Form des Obskurantismus, seine Botschaft ist Aufklärung. Die Apologie des Dampflock im »Rondo von der Eisenbahn« im Pompei-Bild ist absolut ernst zu nehmen und die gar nicht so unrealistische Vorstellung der Völkerverständigung durch Mobilität eine der Kernaussagen des Werkes.

Die politische Aktualität des *Roi Carotte* ist geradezu unheimlich. Parallelen sind auszumachen, wo man hinschaut, sei es in Nordkorea, Polen oder Lateinamerika. Der amtierende amerikanische Präsident sticht unter allen aktuellen »Karotten-Königen« dabei nicht nur durch seine authentische Haartracht hervor, die gesamten Umstände seiner »Regierung« wirken wie eine amerikanische Soap-Variante von Sardou.

Immer wieder wurde gemutmaßt, Sardou hätte mit dem *Roi Carotte* eine Polemik gegen die Pariser Kommune geschrieben und mit der Re-Inthronisierung *Fridolins* am Ende der Oper auf die Wiedererrichtung des Empire durch den aus dem Exil zurückkehrenden Napoléon III abgezielt. Allein aus Gründen der Chronologie trifft dies nicht zu, denn Sardou und Offenbach arbeiteten bereits lange vor Ausbruch des deutsch-französischen Krieges an dem Werk und Marchadier kann nachweisen, dass es zwischen der ersten Fassung und der Vollendung des Werkes im Januar 1872 keine prinzipiellen Veränderungen am Text gegeben habe. Auch gibt es im Libretto sehr klare Aussagen über die Herkunft dieser »Radikalen«. Es sind die Bauern (Gärtner, Feldarbeiter), die dessen Vaterschaft zu Beginn des 2. Aktes für sich in Anspruch nehmen. Das ganze unterirdische Personal stammt direkt aus

4 › In *Macbeth* ist es die Weissagung der Hexen, dass kein Mensch, der von einer Frau geboren wurde, ihm, *Macbeth*, je Schaden zufügen könne. *Macduff*, der ihn tötet, kam durch einen Kaiserschnitt auf die Welt.

E.T.A. Hoffmanns ein halbes Jahrhundert zuvor erschienener Erzählung *Die Königsbraut*, die mit den revolutionären Ereignissen in Paris kaum in Verbindung gebracht werden können. Warum sollte Sardou, der mit dem absurden Hofstaat von Krokodyne die Vergnügungsgesellschaft Napoleons III. auf die Schippe nimmt, ausgerechnet deren Wiederherstellung im Sinn haben? Wie ausgeführt, geht es im *Roi Carotte* nicht darum, eine Regierungs- oder Gesellschaftsform gegen eine andere auszuspielen. Fridolins Herrschaft ist die des ancien régime. Sie ist korrupt und korrumpiert und geht deswegen unter. Aber die neue Regierung des Karotten-Königs ist es nicht weniger und deshalb ebenfalls zum Untergang verdammt. Es geht um das Prinzip Verantwortung. Und zu diesem wird Fridolin erzogen. Nicht nur gegenüber dem Staat, sondern auch gegenüber sich selbst, gegenüber dem anderen, der Natur, gegenüber der Schöpfung im Ganzen. In diesem Sinne kommt dem *Roi Carotte* in der Geschichte der Oper eine ganze besondere, einmalige Bedeutung zu.