

Orientalismus als Kategorie des Komischen Ambroise Thomas' und Thomas Sauvages opéra-bouffon *Le caïd*

Ingeborg ZECHNER
Universität Salzburg
Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft
Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg, Österreich
E-Mail: ingeborg.zechner@sbg.ac.at

(Angekommen: März 2016; angenommen: Juni 2016)

Abstract: After its premiere in 1849 Ambroise Thomas' and Thomas Sauvage's opéra-bouffon *Le caïd* remained extremely successful throughout Europe. This was caused mostly because of its parodistic references to the orient in plot, scenery, libretto and music. This article examines the orientalist features of *Le caïd*, which contemporary music critics perceived as comical. The reception documents are also evaluated in the context of the perception of orientalism in the nineteenth century as well as in the tradition of opéra-comique. The categories considered in the work's analysis are the comical dimension of the orient, the opposition between France and Algeria functioning as a comic element, as well as the parody of the orientalist Italian opera buffa.

Keywords: Ambroise Thomas, opéra-bouffon, opéra-comique, orientalism

Ambroise Thomas' opéra-bouffon *Le caïd*, mit einem Libretto von Thomas Sauvage, kann als eine Erfolgsgeschichte des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. Seit seiner Uraufführung am 3. Januar 1849 in der Opéra Comique in Paris bescherte *Le caïd* nicht nur Thomas den Durchbruch als Opernkomponisten, sondern festigte seinen Platz auch auf den Spielplänen vieler Theater und Opernhäuser im internationalen Rahmen.¹ An der Wende zum 20. Jahrhundert verschwand das Werk allerdings aus dem Repertoire und konnte sich dort in weiterer Folge auch nicht mehr etablieren.

1. Vgl. dazu George T. Ferris, *Great Italian and French Composers* (New York: D. Appleton, 1889), 250–251 und Jean-Jacques Velly, *Les dessous des notes: voies vers l'ésossthétique* (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001), 86.

Die Handlung der Oper spielt in einer unter französischer Besatzung stehenden Stadt in Algerien, die vom Kaid Aboul-y-Far beherrscht wird. Dieser wird von seinen Untertanen regelmäßig verprügelt, weshalb ihm der ausgewanderte französische Coiffeur Birotteau ein Wunderelixir gegen diese Prügelattacken (eigentlich nur ein Rezept für Haarpomade) für die Summe von 20000 Boudjous anbietet. Parallel dazu entspinnt sich eine Liebesgeschichte zwischen Michel, dem Tambourmajor des 20. Regiments, und Fathma, der Tochter des Kaid. Der Kaid, nichts wissend von dieser Liebesbeziehung, bietet Birotteau, der seinerseits mit der ebenfalls ausgewanderten Modistin Virginie verlobt ist, statt den 20000 Boudjous die Hand seiner Tochter Fathma an, um den Preis zu drücken. Nach einer kurzen Eifersucht seitens Virginie und Michel klärt sich die Situation unter Mithilfe von Ali-Bajou, einem alten Eunuchen und Diener des Kaid, auf. Der Kaid wurde reingelegt, ist 20000 Boudjous ärmer – Fathma und Michel bzw. Birotteau und Virginie heiraten.

Trotz der eher einfachen und stereotypen Handlung wurde dem Werk von namhaften Musikkritikern der Zeit eine hohe musikalische Qualität bescheinigt. Hector Berlioz lobte vor allem die fantasievolle und reiche Instrumentation der Komposition² sowie den durch die französische Besatzung kontrastreichen Schauplatz der Handlung in Algerien, der Raum für musikalische Überraschungen und Kniffe biete.³ Einzig die durchgängig als reimende Verse verfassten, gesprochenen Dialoge, die nicht der Konvention der opéra-comique entsprächen, und das Libretto bekrittelte er:

[...] les paroles ne m'arrivaient qu'indistinctes, ou ne me parvenaient pas du tout. Le dialogue, écrit en vers, contre l'usage établi à l'Opéra Comique, achevait encore de me dérouter.⁴

Thomas' Musik mache diese Mängel aber wieder gut.

In eine ähnliche Richtung geht auch die Einschätzung Eduard Hanslicks,⁵ der die Handlung als anspruchslos kritisierte, aber die Meinung vertrat, die Musik habe „Geist, Geschick“ und sei „was in diesem Genre ebenso wichtig ist, in bester Laune geschrieben“.⁶ Auch in Wien sei die Rezeption des Publikums äußerst positiv verlaufen, was auch an der Orientthematik gelegen habe:

2. Vgl. Hector Berlioz, *Les Musiciens et la musique* (Paris: Calmann-Lévy, 1903), 249–250.

3. „C'est une assez bonne idée d'avoir placé le lieu de la scène de cet opéra dans la capitale de L'Afrique française. De ce mélange bizarre de mœurs et de costumes résultent en effet des contrastes bouffons et des situations propres à donner au style musical de l'imprévu et de la variété.“ Berlioz, *Les Musiciens et la musique*, 241.

4. Berlioz, *Les Musiciens et la musique*, 242.

5. Vgl. Eduard Hanslick, *Die moderne Oper: Kritiken und Studien*, Bd. 9 (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1892), 174.

6. Hanslick, *Die moderne Oper*, Bd. 9, 175.

Eine leichte Carricatur der türkischen Tracht reicht hingegen in der komischen Oper schon hin, dem Lachen des Publicums wirksam entgegenzukommen, insbesondere, wo französische Tracht und Pffiffigkeit als Folie dazu benutzt sind.⁷

Auffällig an dieser Äußerung Hanslicks ist einerseits, dass er exotische⁸ Bezüge in der Kostümierung der Protagonisten, mit Bezugnahme auf das zeitgenössische Publikum, prinzipiell als komisch rezipierte und andererseits, dass er in dieser Exotik auch nicht lokal differenzierte: Obwohl der Schauplatz der Handlung in Algerien liegt, spricht Hanslick von „türkischen“ Kostümen. Ganz gleich, ob diese terminologische Ungenauigkeit aufgrund einer Ungenauigkeit in der Aufführung bestand oder in Hanslicks Wortwahl, so zeichnet sie jedenfalls ein treffendes Bild der Ambivalenz des Orientbegriffs und seiner geographischen Räume.

Diese terminologische Ambivalenz lässt sich auch im französischen Orientdiskurs des 19. Jahrhunderts nachverfolgen, in dem der „Orient“ als Synonym für die Dimension des „Fremden“ gebraucht wurde, wie folgendes Zitat von Victor Hugo aus dem Vorwort seiner Gedichtsammlung *Les Orientales* veranschaulicht:

Il résulte de tout cela l'orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses reveries; et ses reveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et Presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même: car l'Espagne c'est encore l'orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique.⁹

Gerade für die Kunst repräsentierte der Orient eine romantisierte Welt in der Fremde, die in ihrer geographischen Lage unbestimmt war, aber eine Inspirationsquelle für eine große Anzahl von Künsten, von der Literatur bis zur Musik, darstellte. Die damit einhergehende Undeterminiertheit des Orients, die offenbar auch im internationalen Rahmen wirkte, war gleichzeitig ein Teil der Lebenswelt der Zeit und fand als „Orientalismus“ Eingang in das Kunstschaffen.¹⁰ Besonders in den Stoffen der französischen Oper ist diese Begeisterung für orientalistische

7. Ebd.

8. In diesem Aufsatz findet ausschließlich die weite Bedeutung des Exotik-Begriffs Anwendung: im Sinne eines außerhalb des eigenen Kulturraums liegenden Sachverhalts, der auch orientalistische Tendenzen miteinbezieht.

9. Victor Hugo, *Les Orientales* (Paris: Charles Gosselin, 1829), IX–X.

10. Für eine umfassende Betrachtung des Orientalismus im Kunstschaffen im Frankreich des 19. Jahrhunderts und eine Bedeutungsbestimmung vgl. Hervé Lacombe, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 2001), 179–186.

Tendenzen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nachweisbar – musikalischen Niederschlag fand sie aber abseits der Stoffe und des Bühnenbilds kaum.¹¹

In der wissenschaftlichen Forschung wurden besonders seit Edward Saids *Orientalism*¹² die impliziten und expliziten semantischen Ebenen des Orientalismus diskutiert, politisch aufgeladen und neu positioniert,¹³ was die bloße Verwendung des Begriffs als einen Drahtseilakt erscheinen lässt. Ein wesentliches Ergebnis dieses Diskurses kann jedoch darin gesehen werden, dass im 19. Jahrhundert keine allgemeine Charakterisierung des Begriffs getroffen werden kann, da Orientalismus abhängig vom soziokulturellen, performativen, gattungsgeschichtlichen und ästhetischen Kontext vielfältige, in sich fluktuierende Dimensionen besaß¹⁴ und vor allem im Hinblick auf die Gattung Oper differenziert betrachtet werden muss.¹⁵

In Anbetracht der Ambivalenz der Zitate Hanslicks und vor allem Hugos erscheint eine Ausweitung der Begrifflichkeit des Orientalismus zu der des Exotismus plausibel,¹⁶ wie es auch Thomas Betzwieser vorschlägt, und die den Orientalismus als Dimension des „Fremden“ in seine Begriffsbestimmung miteinbezieht.¹⁷ Vor dem Hintergrund dieses Diskurses wird in diesem Aufsatz der Begriff Orientalismus im Sinne eines Einbeziehens außereuropäischer Elemente aus dem fiktiven Kulturraum und Handlungsschauplatz verwendet, wobei die im 19. Jahrhundert angelegte begriffliche Ambivalenz mitgedacht wird, ohne jedoch politische Ambitionen zu implizieren. Dass eine derartige Interpretation des hier analysierten Werks nicht sinnvoll ist, ergibt sich, wie zu sehen sein wird, aus der Vielzahl an Einflussfaktoren und Konventionen, die hier auf die opéra-comique wirkten. So soll Ambroise Thomas' und Thomas Sauvages *Le caïd* vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Rezeption auf orientalistische Elemente,¹⁸ die als komisch

11. Vgl. Lacombe, *The Keys to French Opera*, 187.

12. Vgl. Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin, 2003). Nach der ersten Auflage 1978 folgten in den Jahren 1995 und 2003 Reprints. Said sieht den Orientalismus u. a. als eine Konstruktion des Westens, welche „has less to do with the Orient than it does with ‚our‘ world“; Said, *Orientalism*, 12. Eine kritische Reflektion der Thesen Saids findet sich u. a. in John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester: Manchester University Press, 1995), 1–19.

13. Für eine Übersicht der Orientalismuskritik in Bezug auf Musik und die hier existierende Definitionen vgl. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 36–38 und 44–46. Vgl. dazu auch Nasser Al-Taei, *Representation of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality* (Surrey: Ashgate, 2010) und als Gegenposition dazu Nicholas Tarling, *Orientalism and the Operatic World* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2015).

14. Vgl. Mark Everist, *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris* (Aldershot: Ashgate, 2005), 113.

15. Vgl. dazu Tarling, *Orientalism and the Operatic World*, 6.

16. Vgl. die Artikel „Exoticism“ und „Orientalism“ im *New Grove Dictionary of Music* von Ralph Locke (online verfügbar in Grove Music Online, Stand: 26. Mai 2010).

17. Vgl. dazu auch Thomas Betzwieser, „Exotizismus“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher (u.a. Kassel: Bärenreiter, 1995) Sachteil 3, 226. Betzwieser sieht den Exotismus als „Vielzahl verschiedenartiger Phänomene und Strömungen [...], deren Hauptmerkmal in einer Beeinflussung der europäischen Kunst durch fremdländische, insbesondere außereuropäische Elemente besteht.“ Orientalismus als Teil des Exotizismus begreift auch Lacombe; vgl. Hervé Lacombe, „The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825–1862“, *Cambridge Opera Journal* 11/2 (July 1999), 136.

18. Der Anspruch einer Authentizität ist hierfür nebensächlich.

rezipiert wurden, untersucht und im zeithistorischen Kontext verortet werden. Dies geschieht nach der von Betzwieser für die Gattung der Oper vorgeschlagenen Kategorisierung mit Bezug auf die Stoffwahl und den Text des Librettos, die Ausstattung und die Kostüme und schließlich die Musik.¹⁹ Für die dahingehenden Betrachtungen bildet auch der Aufsatz von Hervé Lacombe über Exotismus in den Libretti der opéra-comique eine wesentliche Grundlage, der Exotismus als komisches Element in der Gattung der opéra-comique identifiziert.²⁰ Die hier angestellten Betrachtungen gehen aber bewusst über eine reine worttextliche Analyse hinaus und beziehen neben der szenischen Dimension, soweit diese rekonstruierbar ist, auch die musikalische Dimension in ihre Argumentation mit ein.

1. Historischer Hintergrund und Handlungsbezug

Algerien als Handlungsschauplatz verfügte in den 1840er Jahren für die französische Bevölkerung durch die in den 1830er Jahren erfolgte Besetzung Algeriens durch Frankreich und die damit verbundene Kolonialherrschaft über eine große Aktualität. Seit 1848 galt Algerien als offizielle Siedlungskolonie Frankreichs, weshalb sich auch viele Franzosen, wegen der Möglichkeit günstig an Ländereien zu kommen, dort ansiedelten.²¹ Bei den fiktiven Protagonisten *Birotteau* und *Virginie*²² handelt es sich um eben solche Emigranten, die in Algerien ihr Glück suchen – wenn auch deren Rolle hier nur pointiert aufgefasst werden kann. So standen diesen fiktiven Charakteren die ausbeuterischen Spekulationen mit billigem Land eher fern – wiewohl sich *Birotteau* durch den Schwindel mit der Pomade als Wundermittel schon verspricht, zu Reichtum zu kommen und dementsprechend ebenfalls nicht ausschließlich positiv charakterisiert wird. Die Charaktere sind jedoch eher im Sinne einer Anspielung auf aktuelle Gegebenheiten zu interpretieren, ohne konkrete politische Kritik üben zu wollen. Vielmehr wird die komische Dimension durch die Berufe der beiden intensiviert: *Virginie* ist „lingère et modiste“ und *Birotteau* „coiffeur parisien“²³ – zwei Professionen, die mehr in die

19. Vgl. Betzwieser, „Exotizismus“, 226. Lacombe verwendet für seine Analyse ebenfalls diese Kategorisierung, um die Komplexität der Gattung Oper zu brechen. Vgl. Lacombe, „The Writing of Exoticism“, 135–136.

20. Vgl. Lacombe, „The Writing of Exoticism“, 142–145. Die drei anderen, von Lacombe identifizierten Kategorien sehen Exotismus als „decorative element and dramatic tool“ (138), als „source of original plots“ (145) und als „style which demands formulaic writing“ (152).

21. Vgl. dazu Phillip C. Naylor, *France and Algeria: A History of Decolonization and Transformation* (Gainesville: University Press of Florida, 2000), 6–7.

22. Bei der Schreibweise der Namen der Protagonisten wurde die im Libretto aufscheinende Variante verwendet; vgl. Thomas Sauvage – Ambroise Thomas, *Le caïd* (Brüssel: Théâtre Royal, 1849), Libretto [im Weiteren: L]. In der Partitur ohne Jahreszahl von Schott, Mainz [im Weiteren: P] scheinen folgende Schreibweisen auf: *Biroteau* (statt *Birotteau*), *Aboulifar* (statt *Aboul-y-far*), *Alibajou* (statt *Ali-Bajou*) und *Fatma* (statt *Fathma*).

23. Vgl. L. Die berufliche Nähe zu Friseuren als Protagonisten in italienischen opere buffe, wie beispielsweise Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, ist hier sicherlich kein Zufall.

elitäre Pariser Gesellschaft passen würden, denn in das rurale Algerien. Auch mutet die Chance auf finanziellen Erfolg in diesen Berufen am Handlungsschauplatz durch diese Ausrichtung eher gering an und legt die Protagonisten bewusst als naïv-komisch an.

Michel ist als Tambourmajor des 20. Regiments ebenfalls dienstlich in Algerien stationiert – wiederum eine eindeutige Anspielung an die aktuelle politische Situation. Aber auch sein Charakter wurde von Sauvage überzeichnet dargestellt. Die Zusatzbezeichnung in der Personenbeschreibung des Librettos „tambour-major au 20me de ligne“ karikiert in ihrer Detailliertheit die militärische Exaktheit des Tambourmajors. Gleichzeitig stellt Michel, der seine prachtvolle militärische Erscheinung auch in seiner „Air“²⁴ anspricht, das überzeichnete Stereotyp eines französischen Tambourmajors dar und parodiert sich somit selbst.

Als Gegensatz dieser französischen Lebenswelten erscheinen nun Abouly-Far, der Kaid, und sein Diener, Ali-Bajou, ein „viele eunuque“. Beide werden im Libretto als naive Figuren dargestellt, wobei diese Zuschreibung auch auf die männlichen französischen Protagonisten zutrifft. Die Figur des Ali-Bajou dient durch seine Tollpatschigkeit und seine Anlage als „ténor comique“²⁵ auf musikalischer wie inhaltlicher Ebene als komischer Katalysator des Stücks im Sinne des Arlecchino der Commedia dell'arte.

Die in den Kostümen angelegte Opposition²⁶ zwischen Frankreich und Orient, auf die im Übrigen auch Hanslick anspielt, passt ideal zur parodistischen Personenkonstellation (vgl. *Abbildung 1*). Virginie (ebd., ganz rechts) und Michel wirken in ihrem Aufzug in der Szenerie einer orientalischen Stadt unpassend und surreal. Ali-Bajou (ebd., ganz links) wiederum erfährt in seinem Kostüm und durch seine Körperhaltung und Statur eine eindeutige Überzeichnung als komische Figur, was den Rezeptionszeugnissen zufolge durch die szenische Repräsentation des Darstellers François-Louis Henry intensiviert wurde. Offenbar den lokalen Gegebenheiten angepasst hatte sich Birotteau (ebd., zweiter von rechts) in seinem Kostüm, um sich das Vertrauen des Kaid zu erschleichen und reich zu werden. Neben Virginie, in der französischen Mode der Zeit, wirkt er nichtsdestotrotz deplatziert.

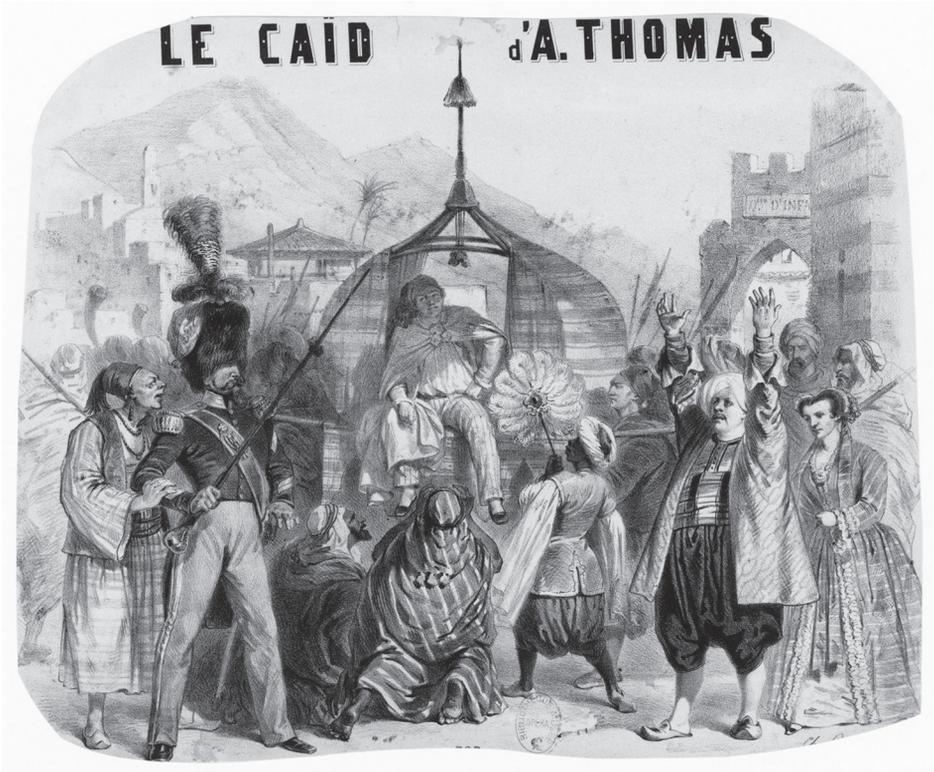
24. Vgl. Air des Tambourmajors („Je comprends que la belle aime le militaire!“), L. 23–24 und P. 115–133. Dies wird auch durch die exzessive Verwendung der Trommel in dieser Nummer deutlich, wie auch die *Revue et Gazette musicale* schreibt: „L'air du tambour-major est franc de mélodie et vigoureusement accompagné par les instruments subordonnés au personnage.“ *Revue et Gazette musicale de Paris* 16/1 (1849), 3.

25. Siehe P. Zusätzlich ist bei der Personenübersicht am Anfang der Partitur vermerkt, dass die Partie des Ali-Bajou „doit être chanté en voix criarde“.

26. Diese lässt sich auch anhand der Kostümskizzen erkennen. Für die Charaktere Ali-Bajou (Charles-Louis Sainte-Foy), Michel (Charles Herrmann-Léon) und Abouly-Far (François-Louis Henry) sind diese auf gallica.bnf.fr online verfügbar (6. Juli 2016).

Es bleibt folglich festzuhalten, dass die Wahl des Handlungsschauplatzes und die Gestaltung der Protagonisten von Sauvage bewusst an die aktuellen Geschehnisse zwischen Frankreich und Algerien angelehnt sind, um beim Publikum einen Aktualitätsbezug zu kreieren – eine Tatsache, die als durchaus üblich für die opéra-comique angesehen werden kann. Zusätzlich setzt das Thema auf die große Orientbegeisterung in Frankreich im 19. Jahrhundert auf und richtet sich somit ganz bewusst an die Vorlieben des zeitgenössischen Publikums. Den Erfolg des Stücks unterstützten derartige Referenzen natürlich. Für die internationale Rezeption schienen derartig konkrete Bezüge allenfalls eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben: Hier wurde der „Orient“ in seinem weitesten Sinne und in all seiner zeitgenössischen Ambivalenz als exotischer Handlungsschauplatz rezipiert und verstanden.

ABBILDUNG 1 Charles Bour, Lithographie einer Szene aus *Le Caïd* mit den Charakteren (v.l.n.r.): Ali-Bajou, Michel, Aboul-y-Far, Birotteau und Virginie
(Mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de'opéra)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

2. Die opéra-bouffon innerhalb der Tradition der opéra-comique

Bevor jedoch auf Grundlage der bisher getroffenen Charakterisierung musikalisch-textliche Elemente des *Caïd* verortet werden, soll auf die Bedeutung des Titelzusatzes „opéra-bouffon“ im Kontext der opéra-comique eingegangen werden. Auf den ersten Blick erscheint diese Titelbezeichnung nicht weiter ungewöhnlich und kann, so der Eindruck, ohne Probleme synonym mit derjenigen der opéra-comique verwendet werden. Schließlich besitzen beide Gattungen üblicherweise komische bis parodistische Sujets und verfügen über Musiknummern und gesprochene Dialoge. Am Ende des 18. Jahrhunderts findet man die Bezeichnung opéra-bouffon häufig in Verbindung mit französischen Adaptionen italienischer opere buffe. Das *New Grove Dictionary of Music and Musicians* gibt zusätzlich, mit Bezug auf das 18. Jahrhundert, an, dass der Begriff „occasionally applied to *opéras comiques* whose plots were indebted to Italian or Spanish prototypes for characterizations or dramatic construction and, more broadly, to those in which the comedy approached farce“.²⁷ Dies impliziert eine bewusste Verbindung zwischen opéra-comique und opera buffa auf inhaltlich-dramatischer Ebene, wie auch einen parodistischen Aspekt. Inwieweit diese Definition allerdings noch Mitte des 19. Jahrhunderts gültig war und auf musikalisch-stilistischer Ebene funktionierte, wird hier unterschlagen. Einen anderen Lösungsvorschlag liefert Richard Traubner, der den Terminus in Bezug auf Thomas' und Sauvages *Le Caïd* wie folgt einordnet: „Amb[r]oise Thomas's *Le Caïd* (1849) gave the Opéra Comique a so-called *opéra-bouffe* before the term had its Offenbach associations; it was more after the Rossini style of *opera buffa*.“²⁸ Traubner sieht, obwohl er den semantisch anderen Begriff „bouffe“ statt „bouffon“ gebraucht,²⁹ die Gattung als einen Vorläufer der Offenbachschen Operette,³⁰ wobei der kompositorische Stil an Rossini gemahne. Der Bezug zur komischen italienischen Oper der Zeit wird folglich auch hier strapaziert. Um eine valide Einschätzung der Bedeutung des Terminus „opéra-bouffon“³¹ innerhalb der Gattung der opéra-comique bilden zu können, muss der kompositionshistorische Kontext der Entstehungszeit des *Caïd*, wie auch die Zusammenarbeit von Sauvage und Thomas in Bezug darauf, untersucht werden.

Sieht man sich die Kooperation zwischen Sauvage als Librettist und Thomas als Komponist an, tragen nur zwei Werke von insgesamt fünf den Titelzusatz

27. Vgl. M. Elizabeth C. Bartlet, „Opéra bouffon“ in *Grove Music Online* (12. Juli 2016).

28. Vgl. Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History* (New York: Routledge, 2003), 7.

29. So impliziert der Terminus „bouffon“ eher eine Bedeutung im Sinne „in der Art von“ als eine direkte französische Übersetzung als „bouffe“.

30. So tragen u. a. Offenbachs *Orphée aux enfers* und *Barkouf* die Bezeichnung „opéra-bouffon“ bzw. *Le financier et le savetier* und *Croquefer* die Bezeichnung „opérette-bouffon“. Vgl. die jeweiligen Artikel in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus (München: Piper, 1991), Bd. 4.

31. Der Terminus wurde auch außerhalb des französischen Raumes in der Musikpresse der Zeit diskutiert, wie aus einer Kritik der Londoner Vorstellung 1851 ersichtlich wird; vgl. *The Musical World* 25 (1851), 68.

opéra-bouffon statt opéra-comique. Dabei handelt es sich neben dem *Caïd* um *Angélique et Médor* aus dem Jahr 1843.³² Ohne detailliert auf die musikalische Anlage von *Angélique et Médor* eingehen zu wollen, da dies den Umfang des Aufsatzes sprengen würde, geht der Titel ganz klar auf Protagonisten aus Ludovico Ariosts *Orlando furioso* zurück. Inhaltlich spielt Thomas' und Sauvages Werk an der Pariser Opéra im Jahr 1780.³³ Daraus lässt sich ableiten, dass auch dieses Libretto über eine eindeutig parodistische Dimension und über diverse inhaltliche Bezüge zur Vorlage und seinen Vertonungen verfügt.

Unterstützend für diesen gattungsübergreifenden Bezug bzw. die parodistische Dimension wirken auch andere französische Werke aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts: Komische Pasticci mit Musik aus populären Opern (u. a. von Mozart, Rossini, Meyerbeer, Weber und Cimarosa) und neuen französischen Libretti wurden ebenfalls mit der Bezeichnung opéra-bouffon bedacht.³⁴ Interessant ist ferner, dass auch Castil-Blazes französische Adaption von Rossinis *L'Italiana in Algeri* als *L'Italienne à Alger*³⁵ oder Nicolo Isoards *Le Médecin Turc*³⁶ den Titelzusatz opéra-bouffon tragen. Der orientalistische Bezug in Verbindung mit der Tradition der italienischen opera buffa ist hier offenkundig.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Bezeichnung opéra-bouffon in Frankreich wohl nicht synonym mit derjenigen der opéra-comique verwendet wurde, sondern von Komponisten wie Librettisten bewusst für eine spezifische inhaltliche wie musikalische Charakteristik des jeweiligen Werks gebraucht wurde. In allen hier genannten Fällen sind unterschiedliche Referenzpunkte vorhanden. Diese konnten auf musikalische und gattungsspezifische Gesichtspunkte rekurrieren, unter denen die italienische, vornehmlich komische Oper wohl die prominenteste Rolle einnahm. Die Bezüge erwiesen sich meist als weitergehende Bearbeitungen im Sinne von Pasticci und Parodien, denn als bloße französische Replikationen, in denen lediglich der Text in die französische Sprache übersetzt wurde. Interessant ist hingegen, dass auch Werke mit orientalistischen Sujets mit diesem Terminus bedacht wurden. Dies könnte auf die Beliebtheit exotischer Stoffe in der opera buffa Gioacchino Rossinis zurückzuführen sein, die damit zu einem integralen Bestandteil der Gattung wurden. Ab Ende der 1820er Jahre begann in Italien die Popularität derartiger Sujets sukzessive zu schwinden,³⁷

32. Als Basis für diese Untersuchung diente die Werkliste im Artikel „Thomas, Ambroise“ von Richard Langham Smith in *Grove Music Online* (20. Juni 2016).

33. Vgl. Thomas Sauvage – Ambroise Thomas, *Angélique et Médor* (Paris: Opéra Comique, 1843), Libretto.

34. Vgl. dazu Castil-Blaze, *La Fausse Agnès* (Paris: Castil-Blaze, 1824), Partitur und Castil-Blaze, *M. de Pourceaugnac* (Brüssel: Dupon, 1827), Libretto.

35. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der Charakter als Adaption durch den Zusatz „imité d'Italien“ klar erkennbar ist. Eine direkte Übertragung war demzufolge nicht intendiert; vgl. Castil-Blaze, *L'Italienne a Alger* (Brüssel: Neirinckx et Laruel, 1835), Libretto.

36. Armand-Gouffé – Villers – Nicolo Isoard, *Le Médecin Turc* (Paris: Opéra Comique, 1803), Libretto.

37. Vgl. Francesco Izzo, *Laughter between Two Revolutions: Opera Buffa in Italy, 1831–1848* (Woodbridge: University of Rochester Press, 2013), 53–54.

was aber nicht notwendigerweise eine unmittelbare Auswirkung auf Frankreich haben musste. Hier gilt es zu bedenken, dass die Zirkulation populärer Opern meistens leicht zeitverzögert geschah, wodurch sich möglicherweise ein Zusammenlaufen mit der französischen Orientbegeisterung ergab. In jedem Fall kann man davon ausgehen, dass dem französischen Publikum der Zeit, durch die Auführungshistorie der Werke Rossinis in Frankreich, die Tradition der opera buffa über exotische Sujets sehr gut bekannt war.³⁸ Dieses Rezeptionselement verfügte, wie in weiterer Folge veranschaulicht werden soll, auch bei der komischen Repräsentation der Orientthematik im *Caïd* über eine maßgebliche Bedeutung. Dementsprechend werden nun drei Repräsentationen des Orientalismus als komplexe Dimensionen des Komischen anhand des verfügbaren Quellenmaterials, nämlich eines Partiturdruks von Mayence Schott aus der Österreichischen Nationalbibliothek³⁹ und eines Brüsseler Librettodrucks aus dem Jahr der Uraufführung,⁴⁰ analysiert und kategorisiert: Die Kategorien sind (1) der komische „Orient“, (2) die Opposition zwischen Frankreich und dem „Orient“ als komische Dimension und (3) die Opernparodie der orientalistischen opera buffa. Als Grundlage für diese Kategorisierung diente die zeitgenössische Rezeption bestimmter Szenen als komisch sowie das Zusammenspiel zwischen orientalistischen-inhaltlichen wie personellen Elementen und stereotypen musikalischen Formen. Auf die spezifische Rezeption der gewählten Szenen soll im Rahmen der jeweiligen Erläuterungen näher eingegangen werden. Um der internationalen Verbreitung des *Caïd* gerecht zu werden, werden bewusst Rezeptionszeugnisse aus unterschiedlichen zeithistorischen wie lokalen Kontexten betrachtet. Dadurch wird zudem eine differenzierte Einschätzung der Bedeutungsdimension des Orientalismus möglich.

Zunächst ist allerdings zu erwähnen, dass sich das orientalistische Kolorit, im Übrigen ganz zeittypisch, nicht in der Musik des *Caïd* wiederfinden lässt – zumindest strebte Thomas, wie beispielsweise von Félicien David in *Le Désert* aus dem Jahr 1844 intendiert, keine kompositorische Aufnahme orientalistischer Elemente in die Komposition selbst an.⁴¹ Die „Kreation“ orientalistischen Kolorits beschränkte sich vor allem auf die Instrumentation, in der unter anderem orientalistisch konnotierte Instrumente Anwendung fanden. Im konkreten Fall des *Caïd* waren dies die „Tambour de basque“, die Triangel, die große Trommel und Becken, ohne jedoch in die üblichen westlichen Kompositionsideale einzugreifen. Eine Praxis, die im Übrigen seit dem 18. Jahrhundert vorherrschend war und sich erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu verändern begann.

38. Vgl. u. a. Benjamin Walton, *Rossini in Restoration Paris: The Sound of Modern Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 6–7.

39. Siehe P.

40. Siehe L.

41. Vgl. Ralph P. Locke, „Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East“, in *The Exotic in Western Music*, ed. Jonathan Bellman (Boston: Northeastern University Press, 1998), 112–114.

3. Der komische Orient

Die Dimension des komischen Orients wird vor allem, wie auch bereits aus der szenischen und dramatischen Personencharakterisierung hervorgeht, durch die Figur des alten Eunuchen Ali-Bajou verkörpert, die auch dementsprechend vom zeitgenössischen Publikum rezipiert wurde, wie folgende Kritik der Uraufführung in *L'Illustration* zeigt:

Les couplets d'Ali-Bajou: *Je suis gourmand comme une chatte*, sont assurément une des charges les plus réjouissantes, les plus spirituellement faites qu'on puisse entendre. On ne saurait imaginer jusqu'à quel point un simple point d'orgue peut devenir un moyen de scène des plus comiques, tant qu'on ne l'aura pas entendu chanter par M. Sainte-Foy, qui s'est composé, on ne sait comment, pour ce rôle d'eunuque, une voix exceptionnelle, grêle, glapissante, criarde, dont chaque son provoque un rire inextinguible [...].⁴²

Auch Hanslick rezensierte eben diese Couplets von Ali-Bajou als „geistreich“ und „graziös“.⁴³ Berlioz teilte ebenso diese Einschätzung – seiner Angabe nach mussten die Couplets sogar wiederholt werden.⁴⁴ Auch in London fanden die Couplets in der Rezension der *Musical World* gesondert Erwähnung und wurden mit dem Urteil „most diverting“ bedacht.⁴⁵ Folglich lässt sich für dieses Stück eine internationale komische Rezeption nachweisen, die, wie aus den Kritiken hervorgeht, auf der komödiantischen Leistung des Darstellers, der komischen Anlage seiner Rolle, aber auch auf musikalischen Kniffen der Nummer basierte.

Die musikalischen Mittel, die hierfür verwendet wurden, können in ihrer Art als typisch für die komische französische Oper der Zeit gesehen werden. Neben der, wie auch aus den Kritiken ersichtlich wird, „kreischenden“ Stimmgebung des Sängers, finden besonders lautmalerisch den Text imitierende Elemente Anwendung. Der komische Rahmen für diese Szene wird allerdings schon im vorangehenden Dialog zwischen Ali-Bajou und Michel angelegt, der auf das Alkoholverbot im Islam anspielt: So bringt Michel Ali-Bajou Champagner mit, um ihn auf seine Seite zu schlagen, was sein Werben um Fathma bei Aboul-y-Far betrifft. Ali-Bajou, der der festen Meinung ist, dass Mohammed nur das Trinken von Wein verbiete,⁴⁶ trinkt diesen „liqueur“ somit ohne Bedenken, da er fälschlicherweise davon ausgeht, dass es sich bei Champagner nicht um den verpönten Wein handle.⁴⁷ Dementsprechend betrunken singt Ali-Bajou auch seine Couplets, wodurch

42. *L'Illustration: Journal universel* 12 (1849), 318.

43. Hanslick, *Die moderne Oper*, Bd. 9, 176.

44. Vgl. Berlioz, *Les musiciens et la musique*, 250.

45. *The Musical World* 25 (1851), 68.

46. Vgl. dazu Lacombe, „The Writing of Exoticism“, 142.

47. Vgl. L., 26–27.

sich Raum für musikalische Komik eröffnet. Die aus je zwei Strophen und zwei Refrains bestehende Nummer in F-Dur⁴⁸ imitiert mehrfach durch aufsteigende 32stel-Skalenbewegungen in den Flöten und Klarinetten das Trinken des Champagners. Durch die Akzente der Holzbläser auf jede Zählzeit des 4/4-Takts wird Ali-Bajou gleich zu Beginn des ersten Couplets als tollpatschig charakterisiert, was sich durch den erhöhten Alkoholgenuss natürlich nicht merklich verbessert. Der Übergang zum Refrain ist durch eine kantablere Melodielinie geprägt, an dessen Ende eine Art in der Kritik als äußerst komisch rezipierter „Erleichterungsschrei“ steht.⁴⁹ Der komische Effekt wird neben der Artikulationsvorschrift einer „voix criarde“ sicherlich auch durch das Eintreten der Kadenz erreicht. Vor diesem Schrei führt nämlich eine absteigende Melodielinie zur Dominante C-Dur, wobei man in dieser Lage ein c^2 erwarten würde. Thomas komponierte allerdings ein c^3 , an das der Refrain durch ein Portamento anschließt. Am Beginn des Refrains steht ein lautmalerisches „gloux, gloux, gloux“, das offensichtlich die Schluckgeräusche imitieren soll. Komik im Musik-Text-Bezug findet sich auch an einer Stelle im ersten und zweiten Couplet,⁵⁰ an der Ali-Bajou die Qualität des Champagners als „délicate“ und „vermeille“ lobt. Diese Lobbekundung kommentieren Flöte und Klarinette sogleich mit einer „delikat“en Koloraturfloskel im Quintabstand, wodurch seltsam anmutende Klangeffekte entstehen.

Die musikalischen Mittel unterstützen somit die naiv-buffoneske Anlage der Figur des Ali-Bajou und den skurrilen Inhalt der Couplets. Aus der Gattungstradition gesehen, stellen derartige Couplets ein stereotypes Formschema innerhalb der opéra-comique dar, was Ali-Bajou in diesem Kontext zu einem ebensolchen Charakter macht. Zudem macht sich die Szene nicht primär über das Alkoholverbot im Islam lustig, sondern eben über Ali-Bajous kreative Auslegung desselben.

4. Die Opposition zwischen Frankreich und dem „Orient“ als komische Dimension

Abseits komische Stereotype auf der Figurenebene wird in Thomas' und Sauvages *Le caïd* die eminente Opposition zwischen Frankreich und dem inszenierten „Orient“ ebenfalls für komische Effekte genützt.⁵¹ Dies wird vor allem in der Romance der Fathma „Je veux lui plaire“ am Beginn des zweiten Akts deutlich, die

48. Vgl. P, 134–141.

49. Ebd., u. a. 135, T. 14–15.

50. Ebd., 135, T. 4–6 und 139, T. 3–5.

51. Lacombe analysiert dies auf der Ebene des Librettos in der opéra comique, vgl. „The Writing of Exoticism“, 138–142. Dass diese Opposition von den Zeitgenossen als komisch rezipiert wurde, geht auch aus den polemischen Bemerkungen von Hector Berlioz bei der Beschreibung des Inhalts von *Le Caïd* hervor, in der er sich über die Marotten der französischen wie auch der algerischen Protagonisten mokiert. Vgl. Berlioz, *Les musiciens et la musique*, 242–249.

in den Rezensionen allerdings meist mit den Adjektiven „jolie“⁵² und „pretty“⁵³ bedacht wird, vornehmlich also im Gegensatz zu den Couplets des Ali-Bajou keine komische Dimension innehat. So ist auch der Charakter der Fathma prinzipiell nicht komisch, bedient aber, wie man durch biographische Hinweise im Laufe der Oper erfährt, eine kulturell ambivalente Kategorisierung, die hier musikalisch aufgenommen wird.

Fathma, die Tochter von Aboul-y-Far, entstammt nämlich einer Beziehung mit einer französischen Marketenderin, die er im Zuge des Ägyptenfeldzugs Napoléon Bonapartes kennengelernt und geehlicht hatte, wie Ali-Bajou, unter Bedienung komischer Kniffe durch die falsche Aussprache des Namens Bonaparte, in der zehnten Szene des ersten Akts angibt:⁵⁴

Vous aurez donc qu'en zélé musulman,
Le Caïd, en Égypte, autrefois fit la guerre
Contre Buonabardi, votre illustre sultan...
Les Français rembarqués, certaine cantinière,
D'Aboul-y-Far la prisonnière,
Par ses attraits, son bon ton, le charma;
Il l'épousa... Voilà, de la belle Fathma,
Comment une Française est mère.⁵⁵

Fathma entspricht durch ihre Herkunftsgeschichte folglich nicht dem Ideal der exotischen Schönheit der femme fatale,⁵⁶ sondern verbindet in ihrer Person die Opposition zwischen „Orient“ und Frankreich. Musikalisch wird dies von Thomas wie folgt aufgegriffen: Zunächst nimmt er die orientalistische Szenenanweisung im Libretto („L'intérieur d'une habitation turque. Portes au fond et sur les côtes, recouvertes de portières d'étoffe. Des divans et des coussins“⁵⁷) auch musikalisch auf und kreiert ein orientalistisches Ambiente. Dies geschieht durch ein instrumentales Vorspiel im 3/8-Takt und einen Chor von weiblichen Sklaven. Inhaltlich bedient der Chor sämtliche Stereotype, indem er beschreibt, dass eine Frau durch ihre Schönheit ihrem zukünftigen Mann zu gefallen habe. Orientalistisch ist auch die Instrumentation durch den Einsatz eines großen Instrumentariums im fortissimo bestehend aus Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörnern, Trompeten, Fagotten, Posaunen, Triangel, Becken, Baskentrommel und Streichern.⁵⁸

52. *L'Illustration: Journal universel* 12 (1849), 318.

53. *The Musical World* 25 (1851), 68.

54. Vgl. dazu auch Lacombe, „The Writing of Exoticism“, 156.

55. L., 22–23.

56. Vgl. dazu u. a. Susan McClary, *Georges Bizet: Carmen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 18.

57. L., 43.

58. Vgl. P., 214.

Diese Instrumentation bleibt im Übrigen auch während des Damenchors erhalten, wiewohl die Dynamik aufgrund der Textverständlichkeit deutlich zurückgenommen wird. Diese Stilmittel lassen eindeutige Parallelen zur Tradition der orientalistischen opera buffa des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erkennen und sind hier von Thomas offenbar gewollt, um musikalische Stereotype zu bedienen.

Umso auffälliger erscheint folglich der Beginn von Fathmas „Romance“. Der 3/8-Takt weicht dem für die Romance typischen 6/8-Takt, als einziges Begleitinstrument bleibt nur mehr die Harfe, die später durch Streicher verstärkt wird. Die Melodielinie bleibt, wie die Begleitung, schlicht. Thematisch steht das sehnsuchtsvolle, verliebte Streben Fathmas im Vordergrund, ob sie Michel wohl gefallen möge. All diese Charakteristika treffen genau auf die französische Romanze des 18. Jahrhunderts zu,⁵⁹ die sich im Übrigen als Standardnummer in der französischen opéra-comique wiederfindet, wie auch als Topos in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts auftaucht.⁶⁰ In diesem Sinne entsteht ebenfalls eine musikalische Opposition zwischen den beiden stereotypen Welten, in denen sich Fathma befindet. Komisch wirkt dabei, dass Fathma als Angehörige einer fremden, orientalistischen Kultur eben nicht durch das am Beginn der Szene eingeführte orientalistische Kolorit charakterisiert wird, sondern dieses durch die französische Romance konterkariert, wodurch die humoristische Dimension offenkundig wird.

In ähnlicher Weise verfährt Thomas auch in der Vertonung des Gebets des Muezzin vom Minarett in der fünften Szene des ersten Akts. Dieses ist als typischer Choral vertont ohne eine orientalistische Klangfarbe erzeugen zu wollen: Liegende Legato-Akkorde der Holzbläser bilden die Basis der aus Tonrepetitionen bestehenden Melodielinie des Muezzins.⁶¹ Das Nichtaufgreifen der Möglichkeit eines orientalistischen Kolorits kann hier wiederum als komische Karikatur aufgefasst werden, die allerdings nur aufgrund des Handlungsschauplatzes wirkt.

Die durch die Herkunft der Protagonisten angelegte Opposition in der dramatischen Handlung des *Caïd* erfährt erst in Kombination mit der Vertonung von Ambroise Thomas eine Doppelbödigkeit, die musikalische Stereotype parodiert und repositioniert, was vor diesem Hintergrund als komisches Element erscheint. Das Erkennen derartiger musikalischer Referenzen setzt selbstverständlich die Kenntnis der existierenden Konventionen innerhalb der jeweiligen Gattungen voraus, was aber, in Anbetracht der hier aufgegriffenen Traditionen der Romance und des Chorals, beim zeitgenössischen Publikum vorausgesetzt werden kann.

59. Dieser Bezug wird auch von Henri Blanchard in seiner Kritik in der *Revue et Gazette musicale de Paris* hergestellt: „Les couplets chantés par la fille du caïd [...] sont dans le caractère de la plupart de nos romances de salon, accompagnés par une harpe qui intervient là d'une façon assez insignifiante.“ *Revue et Gazette musicale de Paris* 16/1 (1849), 3–4.

60. Vgl. Marco Beghelli, „Tre slittamenti semantici: Cavatina, Romanza, Rondò“, in *Le parole della musica III: Studi di lessicologica musicale*, hrsg. von Fiamma Nicolodi und Paolo Trovato (Florenz: Leo S. Olschki, 2000), 206–207.

61. Vgl. P, 51–53.

5. Die Opernparodie der orientalistischen opera buffa

Ebenfalls auf bestehende musikalische Konventionen greift die dritte, in diesem Aufsatz identifizierte Kategorie des Komischen im *Caïd* zurück. Ein omnipräsentes Thema in den Rezensionen des *Caïd*, das auch als eine besondere Qualität des Stücks gesehen wurde, ist die Anlage des Finales des zweiten Akts als Parodie der italienischen opera buffa.⁶² Dieser Referenzrahmen kommt bereits in der Titulierung des Werks als opéra-bouffon zum Tragen und stellt dementsprechend ein wesentliches musikalisch-dramatisches Merkmal dar. Die *Revue et Gazette Musicale* sieht in diesem Finale sogar den komischen Höhepunkt des Werks:

Le final, où le compositeur a jeté, a résumé tout ce qu'il avait déjà employé de comique, de rythmique, d'héroïque, de mouvement scénique, est le morceau capital de la partition. Par son style clair, franc, il rappelle l'ancien genre *buffo* italien, comme le comprenaient Paisiello et Cimarosa.⁶³

Ähnlich, wenn auch persönlich etwas pikierter, erkennt die *Gazzetta Musicale di Milano* Thomas' Parodie:

Le caïd è una buffonata colla quale il signor maestro Thomas fa la parodia ai nostri finali concertati, finali che i francesi invidiano a noi, ma non possono fare a motivo che non sanno concepire un'idea chiara.⁶⁴

Auch die *Musical World* erwähnt die parodistische Anlage der englischen Erstaufführung 1851 am Londoner St. James Theatre,⁶⁵ wie im Übrigen auch Hanslick.⁶⁶ Daraus lässt sich eine internationale komische Rezeption dieser Vorlage ableiten, die ein Erkennen derselben voraussetzt.

Diese parodistische Dimension wird auch durch die dramatischen Geschehnisse am Ende der Oper begünstigt. So möchte Aboul-y-Far Birotteau mit seiner Tochter Fathma verheiraten. Da diese allerdings in Michel verliebt und auch Birotteau mit Virginie liiert ist, ist das Entsetzen groß. Die Situation klärt sich aber schließlich auf und die passenden Liebespaare finden zueinander. Durch die Verwirrungen der dramatischen Situation lassen sich auch kontrastierende und parodistische Momente in der Musiksprache motivieren.

62. Um diese Parodie deutlich zu machen, trägt das Finale auch den italienischen Titel „Duetto et Finale“, statt „Duo et Final“; vgl. P, 306.

63. *Revue et Gazette musicale de Paris* 16/1 (1849), 3–4.

64. *Gazzetta musicale di Milano* 16 (1858), 126–127.

65. „There is an obvious attempt to ridicule the mannerisms of the modern Italian composers, the more pleasing, as it is done with so much good humour [...]“ *The Musical World* 25 (1851), 68.

66. Vgl. Hanslick, *Die moderne Oper: Kritiken und Studien*, 176.

Formal ist dieses Finale vierteilig, wobei die einzelnen Abschnitte mit den Satzbezeichnungen *Andantino con moto*, *Allegro moderato*, *Larghetto non troppo* und *Allegro vivace* gekennzeichnet sind und Hinweise auf die ebenfalls kontrastierende dramatische Entwicklung geben. So ist das Anfangsduett zwischen Aboul-y-Far und Birotteau als eine Parodie auf den Parlandostil angelegt, in welchem die musikalischen Charakteristika vor allem durch die Instrumentation, die übermäßige Verwendung von Wortwiederholungen und die plakative Verwendung musikalischer Stilmittel (u. a. um Zweifel darzustellen) überspitzt werden. Einen besonders komischen Effekt erzielen die immer wieder, sowohl im Chor also auch bei den Solisten, vorkommenden Verzweiflungs- und Hilfeschreie auf den Ausruf „ah!“ und das Wort „ciel!“, das bewusst den Text unverständlich machende Durcheinandersingen des Chores sowie das parallele Äußern der eigenen Gedanken durch die beteiligten Protagonisten. Der Chor macht zudem ständig Gebrauch von seiner kommentierenden Funktion, was zu den eben beschriebenen Ausrufen führt. In diesem Zusammenhang ist auch die Leistung des Librettisten Sauvage nicht zu unterschätzen, der die spezifische italienische Sprachbehandlung derartiger buffa-Finali (u. a. rasche Wiederholungen von Worten und Phrasen, Wortbetonungen, etc.) auf die französische Sprache übertrug und so aufgrund des offensichtlich unpassenden Sprachduktus ein weiteres komisches Moment kreierte.

Eine Anmerkung in der Partitur in Bezug auf das *Larghetto*, auf das der Höhepunkt der Verzweigung aller Beteiligten fällt, macht deutlich, inwieweit die Situation auch durch die ausführenden Sänger dramatisch übersteigert werden sollte: „Tout ce *Larghetto* doit être exécuté avec une ampleur dramatique exagérée touchant au grotesque“.⁶⁷ Der übermäßige und plötzliche Einsatz von Pausen und damit verbundenen plötzlichen dynamischen Kontrasten innerhalb von musikalischen Phrasen bilden die Basis dafür.

Besonders lächerlich und übertrieben wirkt auch die plastische Auskomposition eines „Gewitters“ nach den Worten Birotteaus „Sur moi gronde l’orage“ durch exzessive Streichertremoli. Karikiert werden ebenfalls die ausladenden Kadenzfloskeln im Orchestertutti, die enervierend oft zwischen Tonika und Dominante zu wechseln scheinen, bevor schließlich die Tonika endgültig erreicht wird. Gleichmaßen werden die typischen Dreierhythmen für italienische Arien in den Streichern karikiert, über die ausladende kantable Melodielinien im fortissimo unter Aufbietung aller Kräfte des Chores und des Orchesters gesetzt werden. Die Parodie der italienischen Oper als solche entlarvt das Ende des Finales (*Allegro vivace*), das sich mit der eingeführten heiter-tänzerischen Melodie nun wieder in den Klangwelten der opéra-comique befindet und sich so dem „dramatischen Ernst“ der Parodie entgegensetzt und diese als Farce enttarnt.

67. P, 2. Akt, 326.

Dass sich Thomas vor dem Kontext des orientalistischen Handlungsschauplatzes hier einer Parodie der opera buffa bedient, muss im Kontext der bereits beschriebenen Popularität der opera buffa über orientalistische Themen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gesehen werden. So kann die Verknüpfung von Gattung und Stoff als Topos gesehen werden, der dem damaligen Publikum gut bekannt war und sich daher in diesem Falle hervorragend für eine Parodie eignete. Hätte diese Tradition der orientalistischen opera buffa nicht bestanden, ließe die bloße musikalische Karikatur der italienischen Oper der Zeit nicht dieselbe parodistische Dimension erkennen, die Sauvage und Thomas hier konzipierten. Die Aufnahme dieser opera buffa-Elemente in eine opéra-bouffon mit orientalistischem Sujet kann folglich nicht als beliebig oder gar zufällig angesehen werden. Insofern ist diese Parodie vor allem inhaltlich-musikalisch motiviert, was sie als eine weitere Kategorie des „komischen“ Orientalismus erscheinen lässt.

Thomas' und Sauvages opéra-bouffon *Le Caïd* bietet daher einen differenziert-parodistischen Umgang mit der omnipräsenten und populären Orientthematik am Beginn des 19. Jahrhunderts, in der unterschiedliche Konventionen bewusst aufgegriffen und teilweise rekontextualisiert wurden. Die in diesem Aufsatz identifizierten Dimensionen sollen lediglich exemplarische Beispiele liefern, wie differenziert der Umgang der Autoren mit diesen Konventionen geschah und in welcher Komplexität Inhalt, Musik und Konvention im konkreten Beispiel ineinandergreifen. Zudem wird deutlich, dass der aktuelle politische Bezug in Hinblick auf die französische Kolonialisierung Algeriens in diesem Kontext als ein Referenzpunkt für das französische Publikum fungierte, der hier aber nicht systemkritisch oder gar politisch aufgefasst werden kann – dem läuft eindeutig die musikalische und dramatische Gestaltung der Oper und seiner Protagonisten zuwider. Diese zeitliche Aktualität diente lediglich dazu, Interesse beim französischen Publikum zu kreieren und präsentierte zugleich eine hervorragende Basis für den Handlungsschauplatz und die sich daraus ergebende Opposition auf Ebene der Protagonisten und der Musik. Unterstützend dafür wirkte auch die langjährige und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst konstante, positive Rezeption des internationalen Opernpublikums, für das weder die räumliche noch die zeitliche Aktualität des Stoffs gegeben war. Im Übrigen spielte der aktuelle Zeitbezug in der zeitgenössischen französischen Rezeption keine oder eine nur untergeordnete Rolle. Die szenisch-musikalischen Konventionen wirkten um ein vielfaches stärker als der realpolitische Kontext, der – den Konventionen der opéra-comique zufolge – lediglich als Folie für das Pariser Publikum diente. Der hier präsentierte Orientalismus bestand vorrangig in der Wahl des Handlungsschauplatzes als Möglichkeit effektvoller und bunter szenischer Gestaltung und als Referenzgrundlage zu Opernkonventionen der Zeit. Diese Beobachtung muss zudem vor dem Hintergrund der gängigen lokalen Ambivalenz gesehen werden, die mit dem Orientalismusbegriff des 19. Jahrhunderts in Verbindung steht. Politische Interpretationen des Stoffs sind folglich nur möglich, wenn der musik-

historische Kontext negiert und versucht wird, den durch die jüngere Orientalismusdebatte politisch aufgeladenen Begriff auf die Unterhaltungsform der Oper des 19. Jahrhunderts zu übertragen. Zudem bietet *Le Caïd* ein hervorragendes Anschauungsbeispiel für die komplexe Funktionsweise parodistischer Komik in der Gattung Oper, die hier in den unterschiedlichen Handlungsebenen des Werks auftritt, diese zueinander in Beziehung setzt und konterkariert. Referenzpunkte musikalischer, dramatischer und inhaltlicher Art bieten hierfür in jedem Fall die unbedingte Grundlage.