

FROMENTAL HALÉVY
LA JUIVE – DIE JÜDIN

OPER IN FÜNF AKTEN
Libretto von Eugène Scribe



PREMIERE: 16. MÄRZ 2008
STAATSOPER STUTTGART

Musikalische Leitung: Sébastien Rouland
Inszenierung und Dramaturgie: Jossi Wieler, Sergio Morabito
Bühne: Bert Neumann
Kostüme: Nina von Mechow
Choreographie: Demis Volpi
Licht: Lothar Baumgarte
Chor: Michael Alber

LA JUIVE – DIE JÜDIN HANDLUNG

> ERSTER AKT

In Konstanz, an einem Feiertag. Der jüdische Goldschmied Eléazar geht seiner Arbeit nach, gegen den Wunsch seiner Tochter Rachel.

Albert, Sergeant der Wache, trifft auf Fürst Léopold. Dieser hat als Führer der katholischen Truppen die ketzerischen Hussiten vernichtend geschlagen. Zu Alberts Überraschung will er inkognito bleiben.

Der Amtmann Ruggiero verkündet dem Volk ein Fest zur Feier des Sieges. Als aus Eléazars Werkstatt das Geräusch von Hammerschlägen dringt, lässt Ruggiero ihn festnehmen. Eléazar erklärt, als Jude nicht an die christlichen Feiertagsgesetze gebunden zu sein; zudem habe er seine Söhne auf christlichen Scheiterhaufen verloren. Ruggiero will ihn zur Hinrichtung abführen lassen als Kardinal Brogni erscheint. Eléazar kennt Brogni aus Rom: vor vielen Jahren war er dort Richter gewesen und hatte Eléazar aus der Stadt verbannt. In den geistlichen Stand war Brogni erst getreten, nachdem er bei einem Brand Frau und Tochter verloren hatte. Heute soll er in Konstanz das Konzil zur Einigung der Christenheit eröffnen. Eléazar wird von Brogni begnadigt, da dieser hofft, die Juden durch Milde und nicht durch Strenge für den christlichen Glauben zu gewinnen.

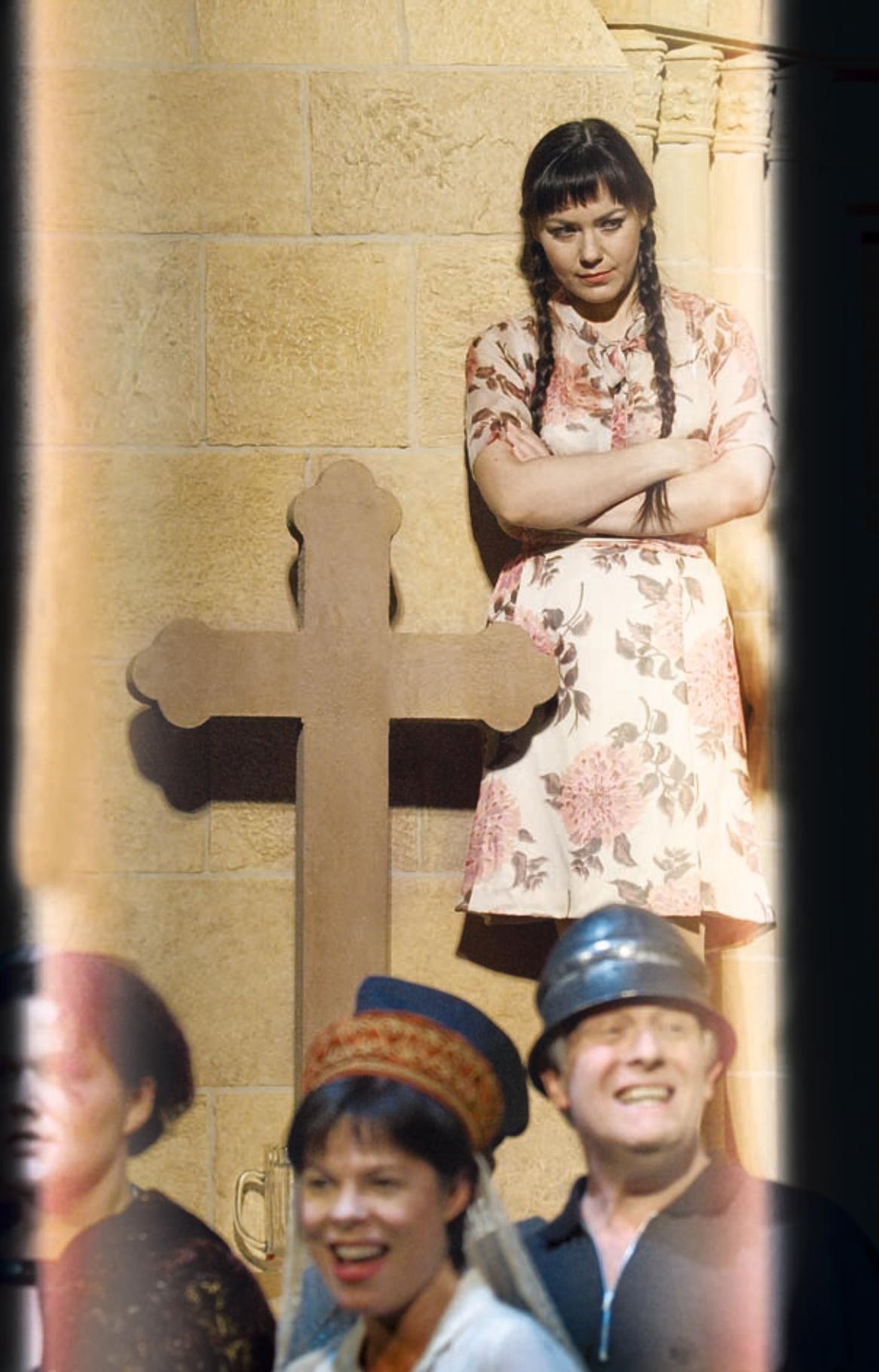
Léopold bringt Rachel ein Ständchen. Er hat sich ihr gegenüber als jüdischer Maler Samuel ausgegeben und ein Verhältnis mit ihr angefangen. Sie lädt ihn für den Abend in das Haus ihres Vaters zur Pessachfeier ein.

Während die weibliche Stadtbevölkerung den Maskenzug vorbereitet, erfreut sich die männliche am Wein, der statt Wasser aus den Brunnen fließt.

Rachel möchte das Maskentreiben in Begleitung ihres Vaters beobachten; dabei werden sie von Ruggiero auf den Stufen der Kirche entdeckt. Er fordert alle auf, die Händler nach Christi Vorbild aus dem Tempel zu jagen, woraufhin die angetrunkene Volksmenge die Juden im Bodensee ertränken will. Da stellt sich der als Jude verkleidete Léopold schützend vor Rachel. Albert erkennt ihn als einziger. Zum Staunen aller befiehlt er der zur Festnahme der Juden herbeigeeilten Wache, das Leben der bedrohten Juden zu schützen.

Der Festzug beginnt.

– Pause –



> ZWEITER AKT

Im Hause Eléazars wird das Pessachfest begangen. Rachel beobachtet, wie Samuel (alias Léopold) das ihm angebotene Stück ungesäuerten Brotes zu Boden fallen lässt. Als es klopft verbirgt sich die kleine Gemeinde, Eléazar geht zur Tür. Es ist Eudoxie, die Frau Léopolds, die einen Schmuck kaufen möchte, den sie ihrem Gemahl zur Feier seines Sieges überreichen will. Eléazar verpflichtet sich, die Kette am nächsten Tag bei ihr abzugeben. Nach dem Weggang der Gäste wartet Rachel voll böser Ahnungen auf die Rückkehr Samuels, dem sie ein heimliches Treffen zugesagt hat. Als er kommt, stellt sie ihn zur Rede. Er gesteht, dass er Christ ist. Das Gesetz ahndet die Liebe zwischen einem Christen und einer Jüdin mit dem Tod. Sie entscheiden sich zur gemeinsamen Flucht. Eléazar tritt ihnen in den Weg. Als er erfährt, dass der Verführer seiner Tochter Christ ist, will er ihn töten. Rachel fleht im Namen ihrer Mutter, die sie nie gekannt hat, um sein Leben: Eléazar möge ihn im jüdischen Glauben unterweisen. Als Eléazar endlich bereit ist, ihn als Schwiegersohn zu akzeptieren, wird der verheiratete Léopold seiner Verstrickung inne und entzieht sich durch Flucht.

> DRITTER AKT

Eudoxie hat für die Siegesfeier zu Ehren ihres Mannes ein Ballett einstudiert, in dem sie selbst die Hauptrolle spielt. Rachel ist Léopold heimlich gefolgt. Sie lässt sich von Eudoxie in der Rolle der „Sklavin“ besetzen. So will sie Klarheit über Léopolds Identität und seine Verbindung zu Eudoxie gewinnen.

Die Siegesfeier beginnt. Auf ihrem Höhepunkt legt Eudoxie ihrem Mann die von Eléazar gebrachte Kette um. Da tritt Rachel dazwischen und klagt Léopold des Verhältnisses mit ihr, einer Jüdin an. Kardinal Brogni spricht den Kirchenbann über Léopold und verflucht die beiden Juden.

– Pause –

> VIERTER AKT

Eudoxie beschwört die eingekerkerte Rachel, ihre Aussage zurückzunehmen und dadurch das Leben ihres Mannes zu retten. Auch Kardinal Brogni sucht die todesbereite Rachel auf. Er verspricht der jungen Frau, zu der er eine starke Neigung empfindet, seine Hilfe. Dazu versucht er, ihren Vater zur Konversion zu überreden, Bedingung für beider Überleben. Eléazar lehnt empört ab. Doch mit seinem Tod werde er sich an einem Christen rächen: an Brogni, dessen neugeborene Tochter in jenem Brand vor Jahren nicht umgekommen sondern von einem Juden gerettet worden und am Leben sei. Verzweifelt beschwört ihn Brogni, deren Aufenthaltsort zu nennen, Eléazar verweigert aber jede weitere Auskunft und weidet sich an Brognis Qualen.

Allein zurückgeblieben erinnert sich Eléazar, wie ihm Brognis Kind von Gott anvertraut wurde. Sein ganzes Leben war Rachels Wohlergehen gewidmet. Seinem Christenhass will er Rachel nicht opfern: Er schwört seiner Rache ab. Doch als er das Pogromgeschrei in den Strassen hört, das alle Juden auf den Scheiterhaufen wünscht, glaubt er zu verstehen, was Gott von ihm verlangt: gemeinsam mit seiner Tochter im Tode Zeugnis abzulegen für den Gott Israels.

> FÜNFTER AKT

Das Volk freut sich auf die öffentliche Hinrichtung der Juden: sie sollen in einen Kessel mit kochendem Wasser gestoßen werden.

Ruggiero verliest das Urteil. Nur die beiden Juden sind zum Tode verurteilt, Léopold wurde begnadigt. Eléazar protestiert vergeblich: seine Tochter hat ihre Beschuldigung bereits dementiert und bezichtigt sich nun öffentlich der Verleumdung.

Eléazar gelingt es auch angesichts seines bevorstehenden Todes nicht, Rachel die Wahrheit über ihre Herkunft zu sagen. Stattdessen macht er sie auf die Möglichkeit aufmerksam, durch Annahme der Taufe begnadigt zu werden. Sie weist dieses Ansinnen von sich.

Brogni fleht Eléazar an, ihm den Verbleib seiner Tochter zu verraten, was dieser auch tut – im Augenblick ihrer Hinrichtung.



Isabelle MOINDROT

Die Darstellung der Juden in der Oper

> Das Thema ist weit gespannt und ungewöhnlich anregend. Denn unter den zahlreichen Figurentypen, die in der Oper seit ihren Anfängen auf die Bühne gebracht werden (Götter und Göttinnen, historische Gestalten, mythische Helden, Könige, Diener, Bauern oder Einzelwesen jeder Art), haben die Juden unstreitig einen Sonderstatus. Als Mitglieder einer Volksgemeinde, die einer sowohl legendären als auch historischen Zeit angehört, oder als Vertreter einer uralten – jedoch lebendigen Religion – sind die Juden komplexe Figuren, deren Darstellung im abendländischen Theater stark verschlüsselt wurde. Um es ganz einfach zu sagen: Man begegnet mehreren verschiedenen Typen, in denen sich die Geschichte des Theaters wie auch die der Juden kreuzen.

Versucht man, die Judentypen, die in der Oper auf die Bühne gebracht werden, zu katalogisieren, so kann man fünf unterschiedliche Profile ausmachen:

- Zuerst einmal können die Juden biblische Figuren sein. Nun betreten die Hebräer die Opernbühne nur unter sehr bestimmten Bedingungen, und zwar entsprechend der gesellschaftlichen Toleranzgrenze gegenüber der Darstellung religiöser Themen auf dem Theater. Deshalb kommen Hebräer vor dem 19. Jahrhundert relativ selten auf der Bühne vor. Im profanen Kontext einer Theateraufführung geben die Juden vollwertige Figuren ab, die jedoch auf einem Resonanzboden epischer und legendärer Tiefen stehen.
- Dann können sie Figuren sein, die in eine Episode zu Christi Zeiten verstrickt sind (die Passion, die Geschichte Johannes des Täufers und Salomes ...); da sind sie Teil der Religionsgeschichte wie auch einer allgemeinen Vorstellung von der Vergangenheit. Es handelt sich dabei oft um Nebenfiguren, die wie Stereotypen gehandhabt und vom anti-jüdischen Erbe des mittelalterlichen Mysterienspiels sowie des barocken und klassischen Passionsspiels gezeichnet sind.
- Sie können als dem Leben Christi zugehörige Figuren vorkommen, jedoch in a-historischer, fast allegorischer Weise: Hier stoßen wir auf die legendäre Figur des *Juif errant*, des Ewigen Juden. Sie interessiert uns hier besonders, denn Halévy komponierte einige Jahre nach *La Juive* einen *Juif errant*.
- Sie können auch als „moderne“ Figuren auftreten, das heißt als Teil der kollektiven Geschichte einer bestimmten Gesellschaft – so z. B. in *La Juive*: Hier erlangen die Juden zum ersten Mal in der Oper einen wirklich modernen Status als vollwertige Individuen und

Angehörige einer spezifischen Volksgemeinde. Die Beziehung zwischen Juden – seien es Helden- oder Randfiguren – und der Mehrheit der Gesellschaft beruhte damals auf Konflikten, und eine Anhäufung von Klischees und oft widersprüchlichen dramatischen Strukturen, die aus dem Mittelalter aber auch der Aufklärung stammen, macht sich in der musikalischen und szenischen Darstellung der Juden breit.

• Schließlich können diese Figuren auch in einem modernen Kontext aufscheinen, ohne dass die Konflikte zwischen den Religionen notwendigerweise der eigentliche dramatische Knoten ist. Der Umstand, dass der dramatische Konflikt nicht religiöser oder gesellschaftlicher Natur ist, bedeutet allerdings nicht, dass die oben genannten Klischees nicht vorhanden wären, ganz im Gegenteil. Man begegnet ihnen in so verschiedenartigen Werken wie *L'amico Fritz*, *Lulu* oder *Angels in America* ...

Diesem neuen Realismus wurde durch *La Juive* der Weg geebnet. Deshalb gehe ich darauf auch nicht näher ein. Die vier anderen Genres wurden jedoch aus verschiedensten Beweggründen von der Grossen Oper ausgeschöpft, von der Legende (*Robert le Diable*, *Le Juif errant*, *La Magicienne* ...) über das Epos (*Les Troyens*) bis hin zur historischen Rekonstitution (*La Juive*, *Charles VI* ...), ohne vor der Darstellung religiöser Konflikte zurückzuschrecken (*Les Huguenots*, *Le Prophète*).

Ich will nicht alle unterschiedliche Typen durchleuchten, sondern nur dazu beitragen, die außerordentliche Originalität der Oper von Scribe und Halévy deutlich zu machen; indem sie aus manchmal gegensätzlichen Traditionen schöpfen, schaffen sie universelle Figuren, die bis heute unerreicht geblieben sind.

Die „jüdisch-christliche“ Geschichte

Ich werde zunächst also kurz die biblische Herkunft der Judenfiguren auf der Bühne untersuchen. Dieses Thema betrifft *La Juive* – die Handlung ist im 15. Jahrhundert angesiedelt – scheinbar nicht, doch eine der Stärken des Werks liegt auch darin, auf sehr subtile Weise das gemeinsame biblische Erbe ins Spiel zu bringen.

Die Geschichte von *La Juive* steht im Kontext der Religionsbewegungen vor der Reformation, im Zentrum des Kampfes der römischen Kirche gegen die Häresie der Hussiten. Dabei darf man nicht vergessen, dass in Konstanz bereits seit Jahrhunderten ein heftiger antijüdischer Brand loderte, der über Jahrhunderte hin geschürt worden war, besonders in den Jahrzehnten vor dem Konzil, das als historischer Hintergrund für Halévys Oper dient. Die Anschuldigungen gegen die Juden (Brunnenvergiftung, Hostienschändung, Ritualmorde) zogen unweigerliche Folgen nach sich: Enteignung, Massenhinrichtung, Verbannung. So schrecklich der Tod Rachels und Eléazars ist, er ist eine Randerscheinung der Christengeschichte und durchaus plausibel. Ja, wie Rabbi David Meyer im Februar 2007 beim Pariser *La Juive*-Symposium sagte, wird der Tod dieser beiden von Halévy erfundenen Figuren

durch die eigentliche Geschichte des Antijudaismus in Konstanz mit seinen Aberhunderten von Opfern relativiert. Übrigens schlug der Komponist selbst die Stadt Konstanz als historischen und geographischen Ort der Handlung vor und gab ihr vor der portugiesischen Kolonie Goa, die Scribe ursprünglich vorschwebte, den Vorzug.

Halévys und Scribes Oper handelt – mehr noch als über die Juden – von der Toleranz, genau wie im darauf folgenden Jahr Meyerbeers *Les Huguenots*. Führt das Werk auch zwei Volksgemeinden in einer Konfliktsituation vor, in der zwei Fanatismen aufeinanderprallen und bis zum Tod eskalieren, so gründet sich der Toleranzdiskurs im Fahrwasser der Aufklärung auf den allegorischen Unterbau von Sribes Libretto.

La Juive ist in der Tat der romantische Ableger von Lessings *Nathan der Weise* (1779), ein Stück, das die drei monotheistischen Religionen miteinander konfrontiert. Rachels Geschichte – die Adoptivtochter eines Juden, die von ihrer christlichen Abstammung nichts weiß – übernimmt genau die Ausgangssituation von Lessings Drama, gibt ihm jedoch ein diametral entgegengesetztes Ende. Recha, von Nathan im Geiste der Toleranz erzogen, entdeckt am Ende ihre christliche Abstammung (die Rachel verborgen bleibt). Für den Geist der Versöhnung, der die Aufklärung beseelt, stellt diese Entdeckung jedoch keinesfalls eine Tragödie dar, im Gegenteil, alles endet gütlich, um so mehr, als in *Nathan* die Aufdeckung der eigentlichen Identität ja zweifach ist: der Tempelritter (der zu Beginn des Stückes Recha vor dem Flammentod rettet) ist als Sohn einer Christin und eines Moslems gleichfalls gemischter Abstammung und zudem Rechas – der jüdischen Adoptivtochter – Halbbruder. Anders gesagt: die beiden jungen Menschen entdecken, dass sie Geschwister sind, wie die beiden Religionen, die christliche und die muslimische, die aus dem Judentum hervorgegangen sind. Dieses „Duo“, bestehend aus einem jüdischen Vater und einer Tochter, die am Ende des Stückes (zumeist durch Heirat) zur Christin wird, findet sich als Konvention in der Literatur recht oft, z. B. in Marlowes *Der Jude von Malta* oder Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*. Als Tochter eines Kardinals steht auch die Rachel Halévys in dieser Tradition, die aus der Tochter des Juden eine Allegorie für die christliche Kirche macht, der älteren Tochter des Judentums. So erteilen Scribe und Halévy durch Rachels Schicksal – Kardinal Brogni schickt sie in den Tod – mit ihrer Oper der Kirche eine Lektion in Toleranz, denn sie tötet durch ihren Fanatismus ihre eigenen Kinder. Parallel dazu benutzt die Oper sakrale Musik, um die christliche und jüdische Gemeinde einander anzunähern und zugleich gegenüberzustellen. Halévy konnte vom musikalischen Umfeld profitieren, das seit Beginn des 19. Jahrhunderts von der Wiederbelebung der sakralen und der Chormusik bestimmt war. So schuf er eine recht ungewöhnliche Stimmung von Ernst und Besinnung, die sich später in der französischen Oper bei Meyerbeer, Berlioz, Gounod und Massenet wiederfindet ... In *Les Troyens à Carthage* verwendet Berlioz für die Trauerfeier die Chormusik zu religiösen Zwecken. Doch mit dem Ziel, Erschrecken vor dem barbarischen Ritual hervorzurufen. Im Gegensatz dazu trägt das uralte Zeremoniell des

jüdischen Osterfestes bei Halévy fragile und zugleich vertraute Züge, es führt für beide Zuschauergruppen (Juden oder Christen) zu einem leisen Identifikationseffekt. Man kann in dieser Szene recht gut bestimmte Bestandteile des jüdischen Rituals ausmachen (der Hinweis auf Moses und den Auszug aus Ägypten, das Brechen des ungesäuerten Brotes, das Wechselspiel von Solo- und Chorgesang, der an ein synagogales Prinzip erinnert...). Doch die Musik strebt keine authentisch hebräische Wirkung an, sondern legt ein Kompositionsmodell vor, das auch an die Messe denken lässt, mit ihrem System einer Solistenantwort auf einen a-capella-Chor, ebenso wie die Worte „Teilet dies von meinen Händen geheiligte Brot“. Und die Theatralisierung der auf der Gemeinde lastenden Drohung („Oh Gott, verbirg unsere Mysterien vor dem Auge der Bösen“) erinnert an die Zeit der ersten christlichen Märtyrer. Dies alles gibt dem Anfang des 2. Aktes den Anstrich einer „Restauration“ des gemeinsamen Erbes – der für Juden und Christen gleichen Urreligion. Durch den Bezug auf die „Kinder Moses“ und den „versprochenen Bund“ verkörpert Elézar nicht nur das jüdische Osterfest, das er gerade feiert, sondern reiht sich zugleich in die Linie der großen biblischen Figuren ein, insbesondere jener, die in Oratorium und biblischer Oper dargestellt werden. Das Oratorium entstand gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Rom, im Rahmen der Kongregation der Oratorianer; anfangs handelte es sich um recht formlose Zusammenkünfte zum gemeinsamen Gespräch und Gebet, die mit – der Heilsgeschichte entlehnten – gesprochenen oder gesungenen Dialogen endeten. Es verbreitet sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts rasch europaweit. Das Oratorium ist keine szenische Form (die Religion verbietet die Kontaminierung des Sakralen durch das Profane), sondern eine dramatische, da die Werke eine Handlung enthalten, Figuren, Dialoge und Äußerungen von Gefühlen, die nicht immer erhaben und rein sind. Unter den am häufigsten vertonten „Bibelszenarios“ befinden sich die Geschichten von Judith und Holofernes, von Josef und seinen Brüdern, von Moses und Pharaon, also zumeist Situationen, in denen die Juden mit anderen Völkern konfrontiert sind. Hier ergeben sich viele Gelegenheiten, Chöre in Szene zu setzen und Einzel- und Kollektivschicksale ineinander zu verschränken.

Von den Hebräern der Bibel zur Judenemanzipation

Mit der Revolution verlieren die Oratorien an Bedeutung. Doch die biblischen Themen verschwinden nicht aus der Musik. Ganz im Gegenteil, durch Napoleons Ägyptenfeldzug 1798–99 kommt der Nahe Osten wieder in Mode, noch bevor die damaligen Touristen die Begeisterung für sein Kolorit und seine Geschichte in ihren Reiseberichten weitertragen. So finden die Bilder aus der Bibel, insbesondere das Ägypten Pharaos (also das Moses') wieder eine Heimstätte auf den Bühnen. Das Empire toleriert nun die ehemals verbotenen biblischen Themen unter der Bedingung einer respektvollen Behandlung und sieht darin zugleich die Möglichkeit, nebenbei den Heldentaten der nationalen Armee zu huldigen. Die grellen Farben, die glühende Leidenschaft, die Sinnlichkeit regen die Fantasien an; so

zieht sich dieser spektakuläre Trend durch das gesamte Jahrhundert, weit über die Romantik hinaus, mit Opern wie *Nabucco* (Verdi, 1842), *Samson et Dalila* (Saint-Saëns, 1877), *Hérodiade* (Massenet, 1881) oder *Salome* (Strauss, 1905), um nur die bedeutendsten Entlehnungen der Oper des 19. Jahrhunderts aus der Religionsgeschichte zu nennen.

So ist auch die Aufführung eines der Genesis entnommenen Stoffes wie Méhuls *Joseph* in der – gemeinhin der leichteren Musik gewidmeten – Opéra comique zu verstehen. Die exotische Ausstattung dieses ›drame mêlé de chants‹ (Schauspiel mit Gesängen) erinnert zwar an den Ägyptenfeldzug, ist jedoch vor allem Resonanzraum der aktuellen französischen Innenpolitik. Méhuls *Joseph* entsteht im Februar 1807, genau zu dem Zeitpunkt, als Napoleon eine Versammlung jüdischer Honoratioren einberuft, den Grand Sanhédrin, mit dem Ziel, ihn zur Annahme seines Code civil zu bewegen – eine prinzipielle Forderung Napoleons, um die den Juden 1791 angebotene Emanzipation anzuerkennen. Mit viel Geschick arrangiert sich der Grosse Rat, und als erste in ganz Europa erhalten die Juden Frankreichs vollen bürgerlichen Status.

Méhuls Werk nimmt somit an der sich diskret aber effizient entwickelnden Bewegung zur Anerkennung des Judentums teil. Zwar hört man noch einmal die große, 1791 für revolutionäre Feierlichkeiten erfundene Militärtrompete (tuba curva) erschallen, doch im Großen und Ganzen bleibt das Werk von pompösen Bildern oder heroischem Geschmetter verschont. Es ist im Gegenteil von einer Ästhetik des Einfachen, Berührenden geprägt, und wurde zu einer Zeit kreiert, als die Opéra comique bemüht war, ihr Repertoire zu erneuern und alte Texte, die Werte wie Edelmut und Treue hervorhoben, als Vorlage zu wählen. Die Kritik hat bei *Joseph* (Libretto von Duval) sofort den Umstand lobend erwähnt, dass es – wie es sich für einen biblischen Stoff geziemt – keine reine Unterhaltung und keine Liebesgeschichte gibt. So kann man gut verstehen, warum dieses relativ kurze Œuvre (es dauert keine zwei Stunden) das ganze 19. Jahrhundert über – oft in konzertanter Form – zur Aufführung kam, insbesondere in Deutschland. Heute fällt vor allem die Transparenz der Instrumentierung auf, die weit gespannte, klare melodische Linie, Josephs Stimmlage (haute-contre), fugierte oder kontrapunktisch gesetzte Passagen und der Rückgriff auf Psalmen („Gott Israels, Vater der Natur“), alles Elemente, die dieses Werk zu einem leidenschaftlichen und zugleich ungemein frischen Musikdrama machen, das die Sehnsucht nach der Zeit der Patriarchen bewegt.

Gewiss, von dieser patriarchalen Milde fühlt man in Halévys Oper nur mehr den Hauch einer angsterfüllten Erinnerung ...

Identifikation und Schuld

Ganz anders steht es mit der Beziehung zwischen *La Juive* und Rossinis *Moïse et Pharaon, ou le Passage de la mer Rouge*. Diese Oper – die neapolitanische Erstfassung stammt aus dem Jahre 1818 – wird an der Opéra de Paris 1827 in einer französischen Version mit zusätzlichem Ballett aufgeführt. Darin singt der künftige Darsteller Eléazar, Adolphe Nourrit, die Rolle von Pharaos Sohn Aménophis. Der Jude Eléazar erbt als schuldbeladener, liebender

Vater vom Ägypter Aménophis die jugendlich-heldische Tenorstimme und die gequälte, zwischen blinder Leidenschaft und Schuld gespaltene Natur. Zu Beginn von Rossinis Oper erhalten die Hebräer vom Pharao die Erlaubnis, aus Ägypten auszuweichen. Da Aménophis aber in Moses' Nichte verliebt ist, erteilt er einen Gegenbefehl. Und Ägypten fällt der Finsternis anheim. Am Anfang des 2. Aktes vernimmt man nun in einer besonders schönen Passage das Klagelied der Ägypter, die den Gott Israels um Vergebung bitten. Und die Stimme Aménophis' überflügelt alle anderen in tragischer Herrlichkeit.

Die Feier des jüdischen Osterfests im 2. Akt von *La Juive* verweist also auf die heldische Tradition des hebräischen Volkes, die dem Publikum gut vertraut ist. Doch im Verlauf von Eléazars Gebet erfolgt eine Abweichung, die an Rossinis Werk erinnert, denn sie zwingt die herrschende Religionsgemeinschaft, sich der Verfolgungen bewusst zu werden, denen sie das jüdische Volk aussetzt. Das Ostergebet konnte der Zuschauer anhören und sich (ob als Jude oder Christ) spontan identifizieren. Doch plötzlich bekommen die Worte Eléazars eine schreckliche, prophetische Wendung: „Dein ganzes Volk geht zugrunde, Zion im Grabe wendet sich zu dir, fleht deine Güte an und erbittet das Leben von seinem erzürnten Vater!“ Da klopft es an der Tür (es ist Eudoxie), alle Spuren des Rituals werden rasch beseitigt, und das Eindringen der Christen (hier in der Rolle der Unterdrücker) macht mit einem Schlag die Gefahr offensichtlich, in der die Kinder Moses' schweben.

Wahrscheinlich schöpft Halévy den Stoff für die Beschreibung eines zwangsweise verheimlichten Glaubens aus eigener Erfahrung. In seinem Tagebuch aus der Jugendzeit finden sich Eindrücke aus Rom, wo Halévy die Lebensbedingungen im Ghetto entdeckte – das der emanzipierte französische Jude überhaupt nicht kannte. Und er verwandelte diese private Erfahrung in eine Szene von besonderer dramatischer Intensität – die einzige jedenfalls, in der Eléazar in einem durchweg positiven Kontext, von den Seinen umringt, in Erscheinung tritt. Denn in *La Juive* befindet sich Eléazar der Menge zumeist allein gegenüber. Die Geschichte, wie die romantische Oper sie in Szene setzte, umfasst nun auch die Kollektive und konfrontiert die Protagonisten mit potentiell bedrohlichen Kräften (Mob, Soldaten, religiös fanatisierte Massen ...). Dazu kommt noch die alte Tradition, die auf dem Theater eine „sympathische“ Darstellung des Juden im Kreise seiner Gemeinschaft unterbindet.

Von den Juden zur Zeit Christi zum Ewigen Juden

Setzt Scribes und Halévys Werk die „Kinder Moses“ in Szene, so werden sie als jene des auslaufenden Mittelalters dargestellt, die Juden zur Zeit der Hussitenaufstände und der Scheiterhaufen der Inquisition. Die Juden im so bewegten 15. Jahrhundert also, welches jedoch auch das der großen Mysterienspiele war, die, wie man weiß, nicht das Alte Testament benutzten, sondern zumeist die Passion Christi. In den religiösen Dramen des Mittelalters herrscht natürlich der zweite der vorhin genannten Judentypen vor. Für die Christen verkörpert er Judas' Verrat, die Tötung Christi, dessen Blut – den Worten des Evangelisten

zufolge (Matthäus XXVII, 25) – über die Schuldigen kommen wird: über die Juden und ihre Nachkommenschaft. Von dieser traditionellen Darstellung der Leidensgeschichte nährte sich der christliche Antijudaismus Jahrhunderte lang.

In der Musikgeschichte wird dieser Antijudaismus religiösen Ursprungs vor allem durch die Passionen tradiert, die sich nach vielfachen Wandlungen vor allem in den deutschsprachigen Ländern unter lutherischem Einfluss entwickeln – man denke nur an die Werke von Schütz, Telemann und Bach... Wie die vorhin erwähnten Oratorien sind die Passionen theatralische Erzählungen der Leidensgeschichte Christi, stellen jedoch nicht ein eigentlich szenisches Genre dar. Die Figur des verfluchten Juden wird auf der Bühne nur durch eine Reihe von Filtern gezeigt. Während des gesamten 19. Jahrhunderts stellt der Mythos des Ewigen Juden (dessen Legende sich schon im Mittelalter über ganz Europa verbreitete, bevor sie seit der Renaissance und dem Barock in die schöngeistige sowie volkstümliche Literatur Aufnahme fand) einen der Kunstgriffe zur Beschwörung dieser ursprünglichen Verdammnis dar.

Ahasver, der nicht aufgrund der Kreuzigung Christi verdammt wurde, sondern weil er ihm auf seinem Gang nach Golgatha eine kurze Rast verweigerte und ihn verspottete, ist dadurch gestraft, dass er die Jahrhunderte durchwandern muss, ohne jemals ruhen zu dürfen. Unwandelbar in seiner Erscheinungsform (ein fußlanger Mantel und ein rotes Kreuzzeichen auf der Stirn), passt sich diese Figur jeweils dem Ort, der Zeit und der aktuellen Mode an. Von Werk zu Werk treibt es den Juden in andere Städte, immer wieder taucht er in neuem Umfeld auf und erfährt neues Leid. Eléazars Schicksal – er wird aus Rom verbannt und taucht zwanzig Jahre später in Konstanz wieder auf, er ist der Vater Rachels, sah seine Söhne aber „auf dem Scheiterhaufen brennen“ – kann als entfernter Nachkomme Ahasvers gesehen werden. Zu Halévys Zeiten erlebte die Sage vom Ewigen Juden nämlich eine bemerkenswerte Popularisierung. Zehn Jahre nach *La Juive* bringt Eugène Sue's 1844 – 45 in Fortsetzungen publizierter Roman die wichtigsten Elemente der Sage auf den Punkt, indem er sie eng an die gesellschaftlichen Gegenwartsprobleme anbindet (der Kampf gegen die Jesuiten, die Choleraepidemie von 1832 usw.). Der durchschlagende Erfolg des Romans zieht Dramatisierungen nach sich, darunter die Halévys, der sich mit dem Thema auseinandersetzt, als er 1852 Scribes und Saint-Georges' Librettofassung vertont. Bestimmt wollte er als Jude an den Erfolg anknüpfen, den er mit Eléazar und Rachel errungen hatte. Doch nun erstickt die Grosse Oper in ihrer Ausstattungs-Gigantomanie und findet zu keiner neuen Vitalität. Halévys *Juif errant* entgeht der Maßlosigkeit nicht: eine sprunghafte Handlung in neun Aufzügen (es geht von Antwerpen nach Bulgarien, dann von Saloniki nach Byzanz, bevor man an ein entfesselt Meer und schließlich in himmlische Gefilde gelangt, wo ein Würgeengel den Juden weiter verfolgt...), Orchesterexperimente (seltsame, enorme Sax-Tubas erschallen auf der Bühne und beherrschen den Raum als ein wahres Instrumental-Dekor), elektrische Effekte, die Ahasvers „dämonische“ Auftritte begleiten... Derart wird ein fast unjüdischer Jude dargestellt, eine blasse Sagenfigur, die auch das Judentum des Komponisten nicht stärken kann.

Die „modernen“ Juden

Die „modernen“ Juden wie Eléazar sind viel farbiger und interessanter. Solche oft als Karikaturen überzeichnete Erscheinungen erinnern uns daran, dass jüdische Figuren auf der Bühne, wenn sie auch erschreckend sein können, traditionell mit einem komischen Charakter ausgestattet sind. Den ersten Figuren moderner Juden begegnet man zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den komischen Zwischenspielen Keisers. Zur Anfangszeit der Aufklärung machen *Die Leipziger Messe* (1710), *Der Hamburger Jahrmarkt* oder *Die Hamburger Schlachtzeit* (1725) den jüdischen Kaufmann zum Archetypen, der direkt einer mittelalterlichen Farce zu entspringen scheint: Er ist gerissen, ungehobelt, spricht einen Kauderwelsch mit jiddischen, manchmal sogar hebräischen Brocken und flößt einem Hass und Abscheu ein. Er liegt als lächerliche Spottfigur in der großen mittelalterlichen Tradition des Mysterienspiels, das den Juden zum Repräsentanten des Bösen macht und aus dem Bösen eine Macht ohne dauerhafte Kraft. Erinnern wir uns an die Ost-West-Achse der Spielstätte der Mysterien, auf der sich Hölle und Paradies gegenüberlagen. Der „Böse“ – oft von einem Berufsschauspieler dargestellt – endete im Höllenschlund, den man vorsorglich gemauert hatte, um darin gefahrlos altes Schuhwerk und anderes, zum Himmel stinkendes Zeug mit infernalischem Krach verbrennen zu können. Diese Szene war die effektvolle, alle Sinne ansprechende komische Apotheose.

Das elisabethanische Theater übernimmt dieses Erbe und überträgt diese alten, den Juden verteuflenden Elemente in die moderne Zeit. So lässt Marlowe z. B. in *Der Jude von Malta* den Juden Barabas (wir wollen uns bei diesem stark konnotierten Namen nicht weiter aufhalten) in einem kochenden Kessel enden, in den er am Ende des Stückes durch eine Versenkung hinab gestürzt wird. Daher stammt gewiss auch die Todesart, die Eléazar und Rachel erleiden müssen – denn sie sterben nicht, wie in der Inquisitionszeit zu erwarten wäre, auf dem Scheiterhaufen, sondern werden wie Luzifer in den Mysterienspielen oder der elisabethanische Barabas in einem Kessel verbrüht.

Dennoch assoziiert man die Figur Eléazars schon früh viel stärker mit Shylock als mit Barabas, als einen „Shylock von Konstanz“, wie die Kritik ihn seinerzeit manchmal nannte. Deshalb wollen wir kurz auf diese emblematische Figur eingehen. Das Publikum kannte damals wahrscheinlich den *Kaufmann von Venedig*: durch Übersetzungen, Bearbeitungen und Aufführungen – zumal mit englischen Schauspielern im Jahre 1827 (dem Jahr der Kreation von Rossinis *Moïse*) und dem Bühnenstar Edmund Kean in der Rolle des Shylock. Der Weg ist also geebnet für den Auftritt eines anderen Juden der modernen Zeit: Eléazar. Im Allgemeinen sind die Romantiker auf die Figur des Shylock fixiert – wobei sie gerne den allegorischen Überbau Shakespeares außer Acht lassen –, die so zum beängstigenden Zerrbild des Parias wird. Dabei unterstreichen sie jedoch im gleichen Maße wie seine Menschlichkeit den Mordwunsch, der ihn wie ein Wahnsinn verzehrt. So zeigen alle Abbildungen Kean in dieser Rolle mit hervorquellenden Augen und einem Messer in der

Hand. Andererseits hat Kean aber als Erster der Figur auch menschliche Züge verliehen, indem er sie von der rothaarigen Perücke und der Pappnase befreite. Sein Shylock ist gepflegt, elegant, verjüngt, entschlackt von den Übertreibungen des Archetyps, und teilt sich mit anderen Helden der Romantik die beunruhigende Schönheit des Bösen. So darf man sich nicht wundern, wenn Eléazar von Shylock dessen Zwiespältigkeit erbt, seine altbekannten Fehler wie auch seine Vorzüge, die die Schauspieler jener Zeit bei jüdischen Figuren hervorhoben: Redegewandtheit, Gerechtigkeitssinn, Selbstachtung.

Der Jude oder die Universalität

Doch der Oper gelingt es, vor allem dank der Figur Rachels, die historische Dimension mit dem Streben nach Universalität zu vereinen. Indem Scribe und Halévy ihr Werk *La Juive* (und nicht etwa *Eléazar* oder *Rachel*) betiteln, zeugen sie von einer zweifachen Emanzipation: die des Hauses Israel und die der modernen Frau. Vorhin hörten wir, Rachel – Tochter eines Christen, jedoch aufgezogen von einem Juden – könne als die Allegorie für das Christentum, die Tochter des Judentums, aufgefasst werden. Doch noch viel verbindlicher kann sie als Allegorie für das Haus Israel gelten, und zwar an einem entscheidenden Zeitpunkt seiner Geschichte, nämlich dem der Emanzipation. Die Hauptfigur dieser Oper ist in der Tat nicht mehr der Jude, sondern seine Tochter, *Die Jüdin*, deren Identität im Widerspruch zu ihrer Abstammung steht, und die derart zwei Archetypen in sich zur Sublimierung vereint: den Ewigen Juden und das ewig Weibliche.

Marcel Proust, der Autor von *A la recherche du temps perdu* (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit), erinnert sich mit Humor daran, als er die Anfangsworte der berühmtesten Arie der Oper – „Rachel, quand du Seigneur / Rachel, als mir der Herr“ – zum Kosenamen einer Kurtisane macht. Rachel ist in der Tat eine der ersten freien Frauen der Opernliteratur und mit Gewissheit eine Vorläuferin Carmens. Indem die Figur Rachels selbst ihr Schicksal wählt, Frauenschicksal zuerst, Judenschicksal sodann, spielt sie eine wichtige Rolle in jener Zeit der abendländischen Geschichte, in der man die langsame Entwicklung zur freien Frau beobachten kann, und darüber hinaus vielleicht vor allem die Geburt des modernen Bewusstseins.

(Aus dem Französischen übersetzt von Heinz Schwarzinger)





Karl LEICH-GALLAND

Fromental Halévy – Biographische Skizze

> Der Vater des französischen Komponisten Fromental Halévy (1799-1862) war Deutscher. Als Elias Levy (1760-1826) war er zur Zeit der französischen Revolution, aus Fürth in Bayern kommend, nach Frankreich eingewandert. Dort gelangte er in den Genuss einer weitgehenden staatsbürgerlichen Gleichberechtigung, die ihm in den deutschen Landen wegen seines mosaischen Glaubens vorenthalten blieb. Die Mutter des Komponisten, Julie Meyer (1781-1819), stammte aus dem lothringischen Dorf Malzéville unweit der Stadt Nancy. Elias Levy liess sich in Paris nieder. Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor. Als Ältester wurde am 27. Mai 1799 Jacques-Fromental Elie geboren. Sein Rufname war Fromental. Ihm folgten wenige Jahre später ein zweiter Sohn, Léon, und drei Töchter, die unverheiratet blieben.

Nach geschäftlichem Misserfolg, unter anderem als Kolonialwarenhändler, ernährte der Vater seine Familie durch eine Tätigkeit als Angestellter des israelitischen Konsistoriums. Elias Levy war bekannt als profunder Kenner von Bibel und Talmud. Er war 1818 Mitbegründer der Monatsschrift *L'Israélite français* und veröffentlichte 1824 *Religiöse und moralische Anweisungen zum Nutzen der israelitischen Jugend*. Bis ans Ende seines Lebens sprach Fromental Halévy zu Freunden gern von seinem Vater. Die Mutter starb schon im Alter von 38 Jahren an einer „Brustkrankheit“ – sicherlich der Tuberkulose. Léon Halévy schreibt über sie: „Sie liebte ihre Kinder zärtlich, sie wollte nicht sterben und sah doch, wie sie dahinstarb“. Einer Aufforderung der französischen Regierung folgend stellte die Familie im Jahre 1807 ihrem Namen den hebräischen Artikel „hal“ voran, um Verwechslungen mit der grossen Anzahl von Trägern des Namens Levy aus dem Weg zu gehen.

Die außergewöhnliche musikalische Begabung des jungen Fromental wurde in einer Privatschule entdeckt. Er trat darauf 1809 ins Pariser Conservatoire ein und wurde dort von 1811 an für fünf Jahre im Fach Komposition Schüler Cherubinis – Klavierunterricht erteilte ihm Lambert, in Harmonie unterwies ihn Berton. Cherubini vermittelte Halévy nicht nur eine vollkommene Meisterschaft in den Künsten des Kontrapunkts, die als seine „Wissenschaft“ später oft bewundert wurde, sondern vor allem die „Liebe zur Grösse in der Kunst“.

Gegen Ende seines Lebens betrachtete Cherubini seinen Lieblingsschüler fast wie eines seiner Kinder. 1819 gewann Halévy den ersten Rompreis, trat aber wegen des Todes seiner Mutter den mit dieser Auszeichnung verbundenen Italienaufenthalt erst im Jahre 1820 an. Dort hielt er sich teils in Rom, teils in Neapel auf, von wo er launige Briefe an seine Angehörigen

schrieb. Die süditalienische Volksmusik regte ihn zur Komposition von drei Canzonetten im neapolitanischen Dialekt an. Zum Abschluss seines Auslandsstipendiums verbrachte Halévy die Sommermonate 1822 in Wien. Hier besuchte er häufig Beethoven und „bewahrte sein Leben lang ein Andenken voller Mitgefühl und Bewunderung für diesen großen Künstler, den er traurig und arm gesehen hatte; in seiner ländlichen Klausur lebend, stets an der Arbeit und seinem Klavier Töne entlockend, die er nicht mehr hörte.“

Nach der Rückkehr nimmt der junge Komponist im Herbst 1822 seine Tätigkeit als Lehrer im Fach Gehörbildung (solfège) am Pariser Conservatoire wieder auf, die er dort bereits seit seinem 15. Lebensjahr ausübte. Wie alle Rompreisträger begibt sich Halévy auf den „Kreuzweg“ durch die Vorzimmer der Theaterdirektoren in der Hoffnung, ein Operntextbuch und damit einen Kompositionsauftrag zu erhalten. Nach wiederholten Fehlschlägen gelingt es ihm von 1827 an, Erfolge an der Pariser Großen Oper – mit einem Ballett – sowie an der Opéra-Comique und dem Théâtre-Italien zu erzielen. Am letztgenannten Operntheater wird Halévy 1826 Begleiter und Gesangsdirektor (chef de chant), um ebendiese Aufgabe 1829 gemeinsam mit Ferdinand Hérold an der großen Oper zu übernehmen.

Hier bietet sich ihm 1833 zum ersten Male die Gelegenheit, die Musik zu einer fünftaktigen, größtenteils ernsten Oper zu komponieren. Das Libretto Eugène Scribes wurde unter dem Einfluss des Tenors Adolphe Nourrit sowie des Komponisten und vor allem seines Bruders Léon vielfältigen Abänderungen unterworfen. Unter dem Titel *La Juive* (Die Jüdin) errang das Werk vom Februar 1835 an einen ungeheuren Erfolg, der Halévys Namen in kurzer Zeit in ganz Europa bekannt machte. Von diesem Meisterwerk an, das von Louis de Bonald 1836 als „jüdische Apotheose“ gekennzeichnet wurde, datiert aber auch der anhaltende, erbitterte Widerstand eines Teils der französischen Öffentlichkeit gegen seine Opern.

Hatte die Komposition der *Juive* Halévy wiederholt in einen Zustand krankhafter Ängste gestürzt, so stand die Arbeit an der komischen Oper *L'Eclair* (Der Blitz) im Sommer 1835 im Zeichen ruhigen Selbstvertrauens. Léon Halévy nennt beide Werke, trotz größter Unterschiedlichkeit, „Schwestern durch die gleiche Eingebung“. Mit diesen beiden Erfolgsoperen war die künstlerische Laufbahn Halévys, der bald als – neben Auber – bedeutendster Komponist der französischen Opernschule angesehen wurde, entschieden.

Am Conservatoire wurden ihm stets bedeutsamere Aufgaben übertragen: 1827 die Professur für Harmonie und Klavierbegleitung, 1833 die für Kontrapunkt und Fuge und schließlich 1840 die Leitung einer Kompositionsklasse. Hier wurden Gounod, Saint-Saëns und Bizet seine bekanntesten Schüler. Schon 1836 wählten ihn die Mitglieder des Instituts fast einstimmig zum Nachfolger des verstorbenen Reicha.

Wie andere Komponisten seiner Zeit, etwa Auber, komponierte Halévy fast ausschließlich Opern, für die allein in Frankreich eine erhebliche Nachfrage bestand, in großer Zahl und in allen Gattungen einschließlich der italienischen. Es gelang ihm auch weiterhin, wiederholt große Erfolge zu erzielen. Genannt seien nur die historische Oper *La Reine de Chypre*

(Die Königin von Zypern) aus dem Jahre 1841 und die in dörflichem Milieu spielende komische Oper *Le Val d'Andorre* (Das Tal von Andorra). Letztere rettete die Pariser Opéra-Comique im auf die Februar-Revolution folgenden Winter 1848/49 vor dem Zusammenbruch.

Gleichwohl hat Halévy seinen ersten durchschlagenden Erfolg niemals wiederholen können und ist so der „Autor der *Juive*“ geblieben. Häufig komponierte er Libretti erst auf eindringliche Bitten der Operndirektion, wie etwa die Oper *Charles VI*, deren Titelheld der überwiegend geistesgestörte König von Frankreich aus der Zeit des hundertjährigen Kriegs gegen England ist. Es ist nicht verwunderlich, dass dieses Werk bei seiner Uraufführung 1843 vom Bürgerkönig Louis-Philippe öffentlich missbilligt wurde. Nach dem Regierungsantritt Louis Napoléons (Napoléon III) und der Errichtung des zweiten Kaiserreichs 1851 waren historische Opern wegen ihrer schwer vorhersehbaren Wirkung auf das Publikum unerwünscht. Eine Zauberoper mit legendärem, an seinem Schluss sogar erbaulichem Inhalt wie *La Magicienne* (Die Zauberin) von 1858, Halévys letzte vollendete Oper, fand dagegen beim Herrscherhaus und weit darüber hinaus große Zustimmung. Der Komponist hinterließ *Noé* (Noah), eine dreiaktige biblische Oper, als Torso. Bizet hat ihre Musik später ergänzt aber nicht vollendet.

Die Familie Halévy stand in enger Verbundenheit. Nach dem Tode Elie (Elias) Halévys im Jahre 1826 lebten Fromental und seine drei Schwestern in einem gemeinsamen Haushalt. Von 1836 bis 1839 wohnten sie sogar innerhalb des Gebäudes der großen Oper in der Rue Le Peletier aufgrund des besonderen Vertrauensverhältnisses, das zu dieser Zeit Halévy mit dem Direktor Duponchel verband. Stiller Mitautor vieler von Halévy vertonten Operntexte war sein Bruder Léon, der sich als Hellenist einen Namen machte. Durch Léon stand Fromental zeitweilig auch in Verbindung zu der einflussreichen sozialen Bewegung der Saint-Simonisten. Erst im Jahre 1842 heiratete Fromental Halévy die 22 Jahre jüngere Léonie Rodriguez. Sie kam aus Bordeaux und war Bildhauerin. Von ihr stammt die schöne Büste des Komponisten, die auf der Bühne der Pariser Oper anlässlich der dortigen 500. Aufführung der *Juive* bekränzt wurde. Das Ehepaar hatte zwei Töchter: Esther (1844 – 1864) und Geneviève (1849 – 1926), die im Jahre 1869 Georges Bizet heiratete.

Während der kurzlebigen zweiten Republik näherte Halévy sich vorübergehend dem politischen Leben. Auf Drängen seiner Kollegen stimmte er einem Platz auf der republikanischen Kandidatenliste zur Wahl der konstituierenden Nationalversammlung vom 23. April 1848 zu, gelangte jedoch nicht ins Parlament.

Fromental Halévy war vielfältig, vor allem auch schriftstellerisch begabt. Hiervon zeugen seine vielen Vorträge, die er seit 1854 vor der Pariser Akademie der schönen Künste als deren ständiger Sekretär hielt. Im Gegensatz zu namhaften Komponisten seiner Zeit bediente er sich jedoch niemals seiner Feder, um eigenen Werken zur Geltung zu verhelfen oder die seiner Kollegen herabzusetzen. Halévy war ein leidenschaftlicher, fast ständiger

Leser, wobei seine besondere Vorliebe historischen Werken sowie Wörterbüchern galt. In den Fremdsprachen Deutsch, Italienisch und Englisch war er sehr bewandert. Der Maler Delacroix berichtet in seinem *Journal* von häufigen Empfängen im Hause Halévy. Inmitten einer zahlreichen, lebhaften Gesellschaft orchestrierte der Komponist zuweilen auch eine neue Opernpartitur oder konvertierte bis spät in die Nacht hinein über alle, nur nicht musikalische Gegenstände.

Halévy waren die orthodoxen Anhänger des Judentums fremd, doch ließ er die Verbindung zum „Gott seiner Väter“, wie es in der *Juive* heißt, nicht abreißen. Er war duldsam genug, auch liturgische Texte der katholischen Kirche zu komponieren, wovon er das christliche Credo jedoch ausdrücklich ausnahm. Die gleiche Duldsamkeit bewies er als Kompositionslehrer, indem er niemals den jeweiligen Neigungen seiner Schüler entgegentrat. Trotz seiner hohen gesellschaftlichen Stellung und aller Ehrungen, die ihm zuteil wurden, litt er unter den anhaltenden, häufig gehässigen Angriffen in der Pariser Presse, die seit der Uraufführung der *Juive* gegen ihn gerichtet wurden und die er für ungerecht hielt. Halévys musikalisches Vorbild war, abgesehen von Cherubini, keineswegs Beethoven, sondern vielmehr Mozart, dessen Opern er genau kannte und dem er einen ausführlichen Artikel in der *Biographie universelle* von Michaud widmete.

Halévy war ein echter Pariser, der den näheren Umkreis der Hauptstadt nur verließ, wenn unabwiesbare Gründe vorlagen. Sein sich rapide verschlechternder Gesundheitszustand war ein solcher. Auf ärztliche Anordnung begab er sich Ende Dezember 1861 mit seiner Familie nach Nizza. Am 4. Januar 1862 schrieb er von dort an seinen Freund Edouard Monnais: „Geben Sie mir Nachrichten aus Paris, lieber Freund. Was treibt man in diesem Abgrund? Wie benimmt sich diese riesige Werkstatt? Singen die Theater gut? Ist ein neuer Gesangstern aufgegangen?“ und am 31. Januar: „Erinnern Sie die Freunde, die an mich denken, an mich; bei den andern ist es unnütz.“ Am Frühnachmittag des 17. März 1862 starb Fromental Halévy in der Villa Masolet, Rue de France, in Ruhe, umgeben von seinen Angehörigen. Sein Leichnam wurde in Paris am 24. März unter großer Anteilnahme der Bevölkerung in der Familiengruft auf dem Friedhof von Montmartre beigesetzt.







Karl LEICH-GALLAND

La Juive – Die Jüdin

„Ihr scheut Erinnerung?“

*Man kann ihr besser nicht die Schauer nehmen,
Als wenn man sie zum Leben wieder weckt.“*

— Arthur Schnitzler, Paracelsus

La Juive

> Die Juli-Revolution des Jahres 1830 hatte in Frankreich der Herrschaft des letzten Bourbonenkönigs ein Ende gesetzt. Das neue Régime, an dessen Spitze der „Bürgerkönig“ Louis-Philippe stand, stellte ein Bündnis unterschiedlicher Kräfte der liberalen Bourgeoisie dar. Die beiden wichtigsten Gruppierungen wurden bald mit den Namen „Partei der Ordnung“ und „Partei der Bewegung“ belegt. In scharfer Opposition zu den neuen Machthabern standen zum einen die republikanisch-demokratischen Kräfte und zum anderen der großgrundbesitzende, monarchisch-legitimistische Adel, der seine Vorherrschaft mit dem Sturz Karls X. eingebüßt hatte. Diese politischen Gegensätze wurden verstärkt durch ideologische Frontstellungen, wobei besonders kirchliche Erneuerungsbestrebungen und eine der Aufklärung verbundene Denkweise einander unversöhnlich gegenüberstanden. Im Kampf der Ideen und materiellen Interessen stellte das große Pariser Opernhaus, in dem musikalische Werke durchweg in der Landessprache dargeboten wurden, ein Instrument der Volksbeeinflussung allerersten Ranges dar. Die hier zur Aufführung gebrachten Opern und Ballette waren für ein breites, viele soziale Schichten umfassendes Publikum bestimmt; wie sonst hätte sich der weiträumige, fast 2000 Zuschauer und -hörer fassende Saal dreimal wöchentlich füllen lassen? Auswahl und Ausarbeitung der zu komponierenden Opernstoffe oblagen zu Beginn der 1830er Jahre dem neuernannten „Unternehmer-Direktor“ Véron sowie dem „dramatischen Autor“ Eugène Scribe, der an den Pariser Opernhäusern lange Zeit eine beherrschende Stellung einnahm. Beide unterlagen der Aufsicht einer fünfköpfigen Überwachungskommission, deren Mitglieder vom Innenminister ernannt waren.

Dieses Leitungsgremium, das sicherlich auch vom Marquis Aguado, dem Darlehnsgeber Vérons beeinflusst wurde, begann im Jahre 1832 mit der Planung und schrittweisen Ausarbeitung von zwei fünfaktigen historischen Opern, die eine eigenartige Parallelität aufweisen. Es sind dies, in der Reihenfolge ihrer Uraufführungen, die von Fromental Halévy komponierte *La Juive* (1835) und *Les Huguenots* (1836), Musik von Giacomo Meyerbeer, beides Komponisten, die sich im Gegensatz zur Familie Mendelssohn von ihrer überkommenen

jüdischen Religion nicht getrennt hatten. Im Mittelpunkt beider Werke stehen charakteristische Vertreter von Minderheiten, Juden, beziehungsweise Protestanten die letztendlich von der staatlich-kirchlichen Macht unter dem lauten Beifall der Bevölkerungsmehrheit der physischen Vernichtung ausgeliefert werden. Zudem befindet sich in jeder dieser Opern unter den Opfern eine junge Frau, deren Vater hoher oder sogar höchster Vertreter ebendieser staatlichen beziehungsweise kirchlichen Autorität ist. Da die Texte der *Juive* wie der *Huguenots* von Scribe fast gleichzeitig ausgeführt wurden, ist es nicht verwunderlich, dass sich in ihnen zuweilen wörtliche Übereinstimmungen finden. Beide Opern sind eng mit der politischen Geschichte des zeitgenössischen Frankreich verbunden.

Die kleine Minderheit der französischen Israeliten, wie sie sich selbst nannten, hatte nicht bereits durch die große Revolution von 1789, sondern vielmehr erst durch das Gesetz vom 4. Dezember 1830 in Frankreich die uneingeschränkte bürgerliche Gleichberechtigung erhalten. Erst durch diesen für ganz Europa hochbedeutenden Rechtsakt wurde ein Werk wie die *Juive* überhaupt möglich. Es bestand zudem seit dem Erfolg der Juli-Revolution auch kein Hinderungsgrund mehr, das Wirken der Inquisition auf der Opernbühne lebendig werden zu lassen. Bereits während der vorausgegangenen Restaurationszeit hatte ein der spanischen Inquisition gewidmetes Werk von J. A. Llorente in Frankreich großes Interesse gefunden. So war es nicht verwunderlich, dass Scribe, der nach seinen eigenen Worten „alle Autoren gelesen“ hatte, sich von diesem Geschichtswerk zu dem Text für eine neue historische Oper anregen ließ.

Vom ersten Prosaentwurf bis zur Uraufführung wurde das Libretto der *Juive* vielen Änderungen unterworfen. Ursprünglich spielte die Oper in der portugiesischen Kolonie Goa. Später wurde die deutsche Stadt Konstanz zum Ort des Geschehens ausersehen, und das Konzil trat an die Stelle der Inquisition. Auch die Verteilung der Rollen war anfänglich grundverschieden. Der Bass Levasseur war als Vater Rachels vorgesehen. Später übernahm Nourrit auf seinen Wunsch, ganz gegen die Rollentradition, die Vaterrolle. Wie bei den *Huguenots* wirkte dieser Tenor auch aktiv bei der Textgestaltung der *Juive* mit. Er war es, auf dessen Anregung ein als viertes Finale vorgesehenes Ensemble durch die berühmte Tenor-Arie Nr. 22 ersetzt wurde. Für sie verfasste er selbst, zumindest teilweise, den Text auf eine bereits zuvor komponierte Musik.

Der junge Fromental Halévy hatte bereits mit mehreren Bühnenwerken in Paris Erfolg erzielt und war zudem seit 1829 in verantwortlicher Stellung an der Pariser Großen Oper tätig. So ist es verständlich, dass ihm der Direktor Véron die Erlaubnis erteilte, Scribe um das Libretto für die Komposition der fünftaktigen Oper zu bitten. Als dieser ihm während eines Spaziergangs zum ersten Mal in groben Zügen die Handlung und die Personencharaktere des geplanten Werks darlegte, war Halévy nach seinen eigenen Worten „tief bewegt“. Als Angehöriger des mosaischen Bekenntnisses konnte ihm ein Sujet, in dessen Mittelpunkt eine Jüdin und ein Jude stehen, nicht gleichgültig sein. Auch der Komponist

sowie vor allem dessen Bruder Léon wirkten erheblich auf die Gestaltung des Operntexts ein. Ihnen ist sicherlich zuzuschreiben, dass ein versöhnlicher Schluss, der die Rettung Rachels durch ihr Bekenntnis zum Christentum vorsah und der von Scribe bereits teilweise in Versen ausgearbeitet war, letztlich durch ein unversöhnliches, tragisches Ende ersetzt wurde.

Die Oper wurde im Verlaufe des Jahres 1834 von Fromental Halévy Akt für Akt vertont, so wie ihm der Text von Scribe übermittelt wurde, jedoch vorbehaltlich der zahlreichen Änderungen. Für die Eigenart der Komposition ist sicherlich auch die Tatsache bedeutsam, dass gerade in diesem Jahr an der Pariser Großen Oper Mozarts *Don Giovanni*, wenngleich als *Don Juan* ins Französische übertragen und erheblich bearbeitet, aufgeführt wurde. Bereits während der mehrmonatigen Einstudierungszeit wurde die Partitur Abänderungen und vor allem Kürzungen unterworfen. Da die Uraufführung der *Juive* am Abend des 23. Februar 1835 insgesamt über fünf Stunden dauerte, wurden sogleich mehrere Stücke zu Beginn des dritten Aktes vollständig gestrichen. Die lange Aufführungsdauer wurde jedoch auch durch die sehr aufwendige Inszenierung verursacht, die mehrere Umbauten von jeweils etwa einer dreiviertel Stunde nötig machte. Halévy war mit diesen Kürzungen nicht einverstanden, ohne sich andererseits der zuweilen vorliegenden Notwendigkeit von Strichen grundsätzlich zu verschließen. Darum geben wohl die zeitgenössischen französischen Klavierauszüge nicht aber die von M. Schlesinger und später von H. Lemoine gedruckte Orchesterpartitur die vollständige Werkgestalt wieder.

Von der zweiten Vorstellung in der großen Pariser Oper an entwickelte sich die neue Oper zu einem stetig wachsenden Publikumserfolg, der allein in Paris während etwa eines halben Jahrhunderts über 500 Aufführungen über die Bühne gehen ließ. Sicherlich hat hierzu anfänglich auch die Inszenierung Duponchels beigetragen, die an Pracht und Realistik wohl alles bisher da gewesene übertraf. Diese überaus „brillanten“ Inszenierungen waren eine Besonderheit der großen Pariser Oper, vor allen Dingen gegenüber dem in dieser Hinsicht asketischen Théâtre-Italien. Sie beruhten jedoch keineswegs auf einer Laune der Direktion, sondern waren derselben von der Regierung ausdrücklich vorgeschrieben. Ziel der Inszenierungen der *Juive* wie der *Huguenots* war vor allem eine wahrhafte „Auferstehung“ des 15. beziehungsweise 16. Jahrhunderts mit einer Detailtreue, die auf ernste historische Quellenstudien gegründet war. Unter diesem Gesichtspunkt verdienen diese beiden Werke sicherlich ihren Beinamen „historische Oper“.

Die Uraufführung einer neuen Oper war in Paris ein Ereignis von großer Bedeutung, das von allen Presseorganen ausführlich beschrieben und kommentiert wurde. Da diese das breite Spektrum der politischen Strömungen widerspiegeln, wundert es nicht, dass die *Juive* ganz unterschiedlichen Beurteilungen unterworfen wurde. Eine scharfe Ablehnung des Werkes kam von der legitimistischen Rechten, die die Oper unter anderem als „eine Verhöhnung der Religion“ bezeichnete (*La Gazette de France*). Diese Zurückweisung sollte

sich 1836 im gleichen Blatt anlässlich der Uraufführung der *Huguenots* wiederholen mit dem bedeutsamen Zusatz, bereits im Vorjahr habe man auf der Pariser Opernbühne eine „apothéose judaïque“ vorgenommen allein „um den Eingebungen eines Komponisten jüdischer Religion entgegenzukommen“. (L. de Bonald) Weder der Name des Werkes noch der des Komponisten werden genannt, aber dennoch verstand im Paris des Jahres 1836 jeder, dass hier nur von Fromental Halévy und der *Juive* die Rede sein konnte. Auch die radikal-republikanische Opposition vermochte sich mit der neuen Oper nicht anzufreunden, schon allein weil sie mit dem Tun und Treiben der Direktion der Großen Oper schlechthin nicht einverstanden war. Hohes und höchstes Lob wurde dem Werk dagegen von Seiten der regierungstragenden, liberal-bourgeoisien Kräfte zuteil (*Le Journal des débats, Le Constitutionnel*). Nicht nur die Inszenierung und die Komposition fanden Anerkennung sondern ausdrücklich auch die „so interessante“ Handlung (*Le Figaro*).

In Händen der liberalen Bourgeoisie war die *Juive* sicherlich zuerst ein Instrument im Kampf der politischen Meinungen. Sie kann verstanden werden als ein Bemühen der Regierung, den ideologischen Bestrebungen der Fortschrittlichen eine Gelegenheit des Ausdrucks zu gewähren, in dem eindrucksvoll zur Darstellung gebracht wird, auf welch abstoßend unduld-same Weise das Ancien Régime mit andersgläubigen Minderheiten umsprang. Diese Mitteilung wurde von den Zeitgenossen – zustimmend oder ablehnend – durchaus verstanden. Unter diesem Gesichtspunkt steht die *Juive*, den *Huguenots* durchaus vergleichbar, in der langen, bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Tradition von Opern, die Untaten der Mächtigen zur Belehrung und als abschreckende Beispiele vor Augen stellen.

Doch der Text der *Juive* enthält noch andere Bedeutungsschichten. Zuerst der Christenhass Eléazars, der an den „vollkommenen Hass“ des Psalmisten denken lässt, und sein bis zum Ende des vierten Akts andauernder Wille zur Rache. Diese Einstellung Eléazars wird begründet durch den von Christen verursachten gewaltsamen Tod seiner Söhne, der in die Vorgeschichte der Oper verlegt ist. Hier finden wir uns im Gefolge Elektras und Donna Annas (*Don Giovanni*), die beide auf das Ziel ausgerichtet sind, den Tod des Vaters zu rächen. Doch während Elektras Bruder Orest die schicksalhafte Rache vollzieht und Don Giovanni, allerdings durch göttlichen Eingriff der Höllenstrafe zugeführt wird, schwört Eléazar in der großen Monolog-Arie Nr. 22 seiner Rache zweimal, das heißt vollständig und endgültig ab. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass Eléazar bereit ist, den Christen zu verzeihen.

Unter dem Eindruck der Todesrufe der Volksmenge gewinnt in ihm dann ein bis dahin nicht ausgesprochener Gesichtspunkt die Oberhand. Er sieht Rachel vor die Wahl gestellt, durch den Märtyrertod in die ewige Gemeinschaft mit dem „Gott Jakobs“, wie er sagt, einzugehen oder dieses höchste Gut durch den Übertritt zum christlichen Glauben zu verlieren. Wie Eléazar selbst im vierten lehnt Rachel im fünften Akt die Konversion ab und wählt in heroischer Selbstüberschreitung den Flammentod, nicht ohne zuvor im „Generositätswettbewerb“ (H. Lausberg) mit Eudoxie das Leben des Reichsprinzen Léopold gerettet zu

haben. In diesem letzten Akt wandelt sich die Rache-Oper zum Märtyrer-Oratorium wie es dem Musikfreund zum Beispiel durch Händels *Theodora* bekannt ist; allerdings gesehen aus einem ganz ungewohnten Blickwinkel. Statt der Christen sind es hier die beiden Juden, die den Bekenntertod wählen. Auch diese Bedeutungsschicht der *Juive* wurde von den Zeitgenossen klar erfasst. Ablehnend, etwa durch H. de Bonald, oder zustimmend, so durch Ph. Chasles, der die Oper im Jahre 1845 als „das jüdische Symbol des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet, durch welches die „tragischen Ungerechtigkeiten“ von Shakespeares Shylock wiedergutmacht seien. Natürlich ist die im mosaischen Glauben aufgewachsene Rachel auch als leibliche Tochter Brognis eine Jüdin. Der Zeit Halévys war der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert vorherrschende biologische Determinismus, der den Menschen jeder Wahlfreiheit beraubt, noch fremd.

Gewiss hatte die Musik Fromental Halévys auf die Dauer den entscheidenden Anteil am Welterfolg der *Juive*. Sie fand bei der Pariser Kritik, die der Handlung der Oper nicht ablehnend gegenüberstand, volle Zustimmung. Hierbei wurden wiederholt der „Ernst“ und die satztechnische Meisterschaft des Komponisten hervorgehoben. Rossini war von der Partitur sehr angetan, und den jungen Franz Liszt inspirierte sie zu seinen *Réminiscences de la Juive*, einer „brillanten“ Klavierfantasie, in der er vor allem das Thema des Bolero verarbeitet, der in Paris sogleich nach der Uraufführung gestrichen wurde. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde deutlich erkennbar, dass Aubers *La Muette de Portici* und Halévys *La Juive* die bedeutendsten Schöpfungen der französischen Opernschule während der ersten Jahrhunderthälfte darstellen.

In den deutschen Landen gehörte Richard Wagner zeitlebens zu den Bewunderern der *Juive*. Er hat sie selbst wiederholt aufgeführt und nicht gezögert, Halévy unter Bezugnahme auf dessen *Reine de Chypre* als „unverrücktes Vorbild“ für die jungen deutschen Opernkomponisten hinzustellen. Noch im hohen Alter „rühmte“ Wagner die *Juive* „sehr“ (Cosima Wagner). Auch Gustav Mahler dirigierte die Oper häufig und sprach mit größter Hochachtung von ihr. Noch Hans Pfitzner schätzte die *Juive* und bezeichnete sie als „eines der wenigen wirklich dramatischen Werke der Zeit.“ In Deutschland stellte sich auch die Frage nach einem jüdischen Charakter von Halévys Musik. Nach A. Z. Idelsohn hat Halévy allein in der langsamen Einleitung der Arie Nr. 22 der *Juive* eine jüdische Melodie verwendet. Der österreichische Dichter Franz Grillparzer wohnte einer Aufführung der *Juive* in London bei. Gewisse Ähnlichkeiten der Handlung im Vergleich zu seinem Drama *Die Jüdin von Toledo* würden eine besondere Untersuchung rechtfertigen.

Die *Juive* wurde bis zum zweiten Weltkrieg in folgende Fremdsprachen übersetzt und zur jeweiligen Erstaufführung gebracht:

1. Deutsch, Leipzig 1835; 2. Russisch, St. Petersburg 1837; 3. Dänisch, Kopenhagen 1838;
4. Tschechisch, Prag 1838; 5. Ungarisch, Budapest 1842; 6. Englisch, London 1854;

7. Polnisch, Warschau 1857; 8. Italienisch, Genua 1858; 9. Schwedisch, Stockholm 1866; 10. Kroatisch, Zagreb 1888; 11. Slovenisch, Ljubljana 1901; 12. Norwegisch, Oslo 1921; 13. Jiddisch, New York 1921; 14. Serbisch, Belgrad 1922; 15. Hebräisch, Jerusalem 1924; 16. Litauisch, Kowno 1927; 17. Bulgarisch, Sofia 1927; 18. Estnisch, Reval 1931; 19. Rumänisch, Bukarest 1937.

Die Jüdin

Noch im Jahre der Pariser Uraufführung wurde die *Juive*, jetzt ins Deutsche übersetzt, unter dem Titel *Die Jüdin*, im Dezember 1835 in Leipzig aufgeführt. Die Oper beeindruckte den Kritiker der dortigen *Allgemeinen musikalischen Zeitung* jedoch wenig. Er nahm sie zum Anlass, in höchst ironischer Weise seiner Abneigung gegenüber dem „guten Geschmack von Paris“ und dem „nun beginnenden goldenen Zeitalter der Musik“ Ausdruck zu verleihen. Hier kündigt sich bereits deutlich Robert Schumanns berühmt-berühmte Kritik von Meyerbeers *Hugenotten* an. Der Wiener Kritiker des gleichen Blattes hatte 1836 Hochachtung vor der Komposition der *Juive*. Sie sei „wirkliche, selbsterfundene, gedachte und besonnen studierte Musik“; er machte jedoch ernste Vorbehalte im Hinblick auf die Handlung des Werks. Seiner Meinung nach würde sich „ein deutsches, ästhetisch-sittliches Publikum schwerlich jemals mit der empörend grässlichen Katastrophe versöhnen.“ Großen Eindruck machte die *Jüdin* im gleichen Jahr in Kassel, wo sie als „epochemachendes Tonwerk“ bezeichnet wurde, und in Breslau. Hier widmete J. J. H. Ebers der Oper eine längere Abhandlung.

Bereits 1835 erschien eine deutsche Übersetzung K. A. von Lichtensteins, der 1836 eine weitere von F. Ellmenreich folgte. Eine Kompilation dieser Übersetzungen lag fast ein Jahrhundert lang der sehr großen Anzahl von Aufführungen der *Jüdin* durch deutschsprachige Bühnen zugrunde. Schon 1837 erhob J. J. H. Ebers gegen die Lichtensteinsche Übersetzung erhebliche Einwände. Diese sind auch im Hinblick auf die Vermischung Lichtenstein-Ellmenreich angebracht. Natürlich kann eine Reimübersetzung, die sich einer gegebenen Musik anpassen muss, dem fremdsprachigen Original nicht genau folgen. Die Grenze des Zulässigen wird jedoch überschritten, wenn der Sinn des Texts willkürlich, oder schlimmer noch, in einer bestimmten Tendenz verändert wird. So wird beispielsweise in der Lichtenstein-Ellmenreichschen Übersetzung der Fluch, den Eléazar an Brogni und die übrigen Kardinäle zurückgibt (Nr. 18D) ebenso unterdrückt wie die beißend ironischen Worte Rachels im Duett Nr. 19: „Ich schätze die Christen und ich werde sie lieben“, die ihre ebenfalls übergangene Entsprechung in Eléazars empörtem Ausruf „Das ist die ewige Gerechtigkeit der Christen!“ (Nr. 25) finden. Schwerwiegender ist, dass der zweifache Schwur Eléazars, auf seine Rache zu verzichten, entweder stark abgeschwächt oder gänzlich umgebogen (Lich-

tenstein) wird. Die größte Herausforderung stellte jedoch die Wahl des Märtyrertodes durch Rachel – „die empörend grässliche Katastrophe“ in den Augen des Wiener Kritikers – in der Finalszene dar. Aus ihrer aktiven „Wahl“ des Todes, so Scribes Text, wird ein passives „Scheiden“, dem noch – frei erfunden – die Worte „in Frieden“ und das Adverb „versöhnt“ angehängt werden. Eléazar und Rachel nennen ihren Tod ein „Martyrium“, aber beiden wird dieses inhaltsschwere Wort vorenthalten. So macht die bis 1933 in Deutschland gebräuchliche Übersetzung Rachel und Eléazar zu dem, was beide gerade nicht sein wollen: schicksalsergebene Sündenböcke. (René Girard)

Die Jüdin gelangte in der folgenden Reihenfolge zu deutschsprachigen Erstaufführungen: Leipzig 29. Dez. 1835; Frankfurt a. M. 25. Jan. 1836; Wien Hofoper (stark bearbeitet) 3. März 1836; Braunschweig 17. März 1836; Kassel 4. April 1836; Hannover 4. April 1836; Budapest 25. Juli 1836; Berlin 28. Nov. 1836; Hamburg 22. Dez. 1836; Breslau 1836; Brünn 6. März 1837; Dresden 16. April 1837; Schwerin 1. Mai 1837; Weimar 14. Okt. 1837; St. Petersburg 23. Okt. 1837; Prag 25. Juli 1838; Stuttgart 27. Sept. 1838; Bremen 1838; Riga 1838; Darmstadt 16. Jan. 1839; Mannheim 15. März 1839; Koburg 2. Mai 1842; Karlsruhe 18. Dez. 1842; Gotha 20. Jan. 1843; Dessau 3. März 1843; Helsinki 26. März 1844; München 18. April 1844 (in der Wiener Bearbeitung); Basel 29. Okt. 1845.

Die Oper erlebte in den folgenden Jahrzehnten weitere deutschsprachige Erstaufführungen und wurde bald fester Bestandteil des Repertoires vieler Opernbühnen. Angesichts des gedanklichen Gehalts der *Jüdin* wäre es interessant, das Echo näher zu erforschen, welches das Werk beim deutschen Publikum und in der deutschen Presse gefunden hat. Dies vor allem auch, weil die *Jüdin* sicherlich auf die fast ein Jahrhundert währende, leidenschaftliche Diskussion um die Emanzipation der Juden in den deutschen Staaten eingewirkt hat. Während der Weimarer Republik wurde die *Jüdin* noch von vielen deutschen Bühnen gespielt, letztmalig sogar am 11. April 1933 in Freiburg im Breisgau. Das dortige Stadttheater beging damit auf seine Weise den Tag der Ernennung des dortigen NS-Kreisleiters zum neuen Oberbürgermeister. Nach 1945 wurde die *Juive*, beziehungsweise in deutscher Übersetzung die *Jüdin*, an verschiedenen Orten wiederholt aufgeführt; so bereits 1952 durch das Badische Staatstheater in Karlsruhe. Nach über dreißigjähriger Unterbrechung kam die *Jüdin* in einer Revision der Lichtensteinschen Übersetzung, inszeniert von John Dew, 1989 in Bielefeld, 1993 in Nürnberg und 1995 in Dortmund wieder auf die Bühne. In französischer Sprache und unter Benutzung der vom Verfasser neuherausgegebenen Partitur wurde die *Juive* 1997 in Ludwigshafen und Sofia, 1999, zum 200. Geburtstag des Komponisten, beim Bodensee-Festival und in der Wiener Staatoper, sowie im Jahr 2000 in Tel Aviv aufgeführt. Es besteht Grund zu der Annahme, dass diese in vieler Hinsicht bedeutende Oper hiermit wieder in das internationale Repertoire zurückgekehrt ist.





Carl Gustav CARUS

Bühnenkunst im Jahre 1835

> Ich wanderte hinüber nach dem Boulevard des Italiens, ergötzte mich an dem mannigfaltigen Volkstreiben, fand ein treffliches Asyl in einem glänzend eingerichteten, auf Silber servierendem Restaurant und beschloss nun nach so manchen ernsthaften Betrachtungen des Tages, mich durch den Besuch der großen französischen Oper (die italienische schweigt im Sommer) zu leichter, ergötzlicher Stimmung herabzuspinnen.

Dies Gebäude der großen Oper ist auf der Rue Le Peletier erst seit 1821 vollendet, von außen nicht eben brillant, aber innen sehr großartig und wohlverziert. Man benutzte früher zur Oper das von der Montansier in der Revolution errichtete große Théâtre national, später Théâtre des arts genannt, in der Rue Richelieu, nachdem dasselbe jedoch seit der Ermordung des Herzogs von Berry geschlossen und demoliert worden, hat man dieses neue, jetzt gleich allen öffentlichen Gebäuden mit einer großen dreifarbigten Fahne geschmückte, noch geräumigere Gebäude aufgeführt. Ich muß ganz vorzüglich die zweckmäßige Einrichtung loben, daß, durch zwei gegen die Boulevards geöffnete lange Passagen die Fußgänger den bequemsten und sichersten Ein- und Ausgang finden, den man nur wünschen kann. Auch die Erleuchtung des Hauses durch Gaslicht ist vortrefflich. – Man gab eine neue, mit viel Beifall aufgenommene und schon einige 30mal aufgeführte Oper *La Juive* – Text von Scribe, Musik von Halevy. Das Sūjet so recht bittersüß scharf, in Tod und Verzweiflung endend, nach jetziger Richtung der französischen Literatur, die man vielleicht in einiger Zeit statt schöner Literatur, häßliche oder gräßliche Literatur nennen wird. Die Musik in der Richtung ziemlich verwandt – Meyerbeers *Robert* zum Vorbild nehmend –, an sich nicht uninteressant, aber doch nichts aus dem Ganzen. – Indem ich nun immer die Art gehabt habe, von einer neuen Erscheinung die Seite festzuhalten und mir aufzumerken, welche ihr besonders eigentümlich und bezeichnend genannt werden mußte, so pikierte ich mich auch heute abend, vorzugsweise das Künstlerische der Szenerie – die Bühnenkunst – ins Auge zu fassen; denn weder die Herren Nourrit und Lafont als Eleazar und Leopold, noch Demoiselle Falcon als Rahel waren durch Gesang oder Spiel so ganz ausgezeichnet, und am wenigsten Dichtung und Musik so anregend, daß sie eines besondern Studiums wert gewesen wären; aber die Bühnenkunst, die Ordnung der Dekorationsgemälde, die Beleuchtung, die Verteilung der Volksgruppen, die Aufzüge und selbst die Tänze –, hierin tritt ein so feiner Geschmack und durchdachte Anlage hervor, daß man mit Vergnügen einige Zeit darauf verwendet, diesen Bestrebungen nachzugehen und dem Wunsche nicht

entsagen kann, davon einiges unsern deutschen Bühnendirektoren begreiflich machen zu können. – Zwar von höherem Standpunkt aus verwünsche ich allerdings eigentlich das ganze Dekorationswesen und allen sogenannten Theaterprunk! – Es hat die höhere Schauspielkunst gestürzt und selbst auf dramatische Dichtkunst den nachteiligsten Einfluß gehabt –, will man aber durchaus etwas der Art sich vorgeführt sehen, nun dann sei es mindestens großartig, schön und geschmackvoll, wie ich es heute abend erfahren habe. Welch reiches, geschickt geordnetes und wohlbeleuchtetes Gemälde, dieser Blick in die Straßen von Konstanz, wie ihn der erste Akt gibt! – Es ist ein ideales Konstanz, in welchem alles, was der schweizerische Giebelbau, der eigentümlich altgotische Stil Frankreichs, die Mischung vom burg-, dom- und klosterartigen Bauweisen pittoreskes haben kann, reizend benutzt ist, um ein interessantes Bild zu geben. – Rechts im Vordergrund der Vorbau der Kathedrale mit der zur Haupttüre durch ihre Einschmiegungen, Bögen und Heiligenbilder aufführenden Treppe. – Links ein gotisch verzierter Brunnen und altertümliche Wohnhäuser, von welchen ein wunderlich burgartiger Einbau gegen die Mitte der Bühne hereinreicht, zwischen dessen Mauern und Pfeilern das kleine Wohnhaus des Juden sich eingedrängt hat. Dann zurück die Hinaussicht in die Straße mit manch malerischer Baulichkeit noch unterbrochen und durch Spitzen und Dächer von Kirchen oder Kapellen verziert, sich gegen die Berge hinanhebend. – Dabei ist denn auch der Boden des Theaters nicht eben geblieben, man sieht die Straße sich erheben und dann wieder (wie dies in Bergstädten so häufig vorkommt) in die Tiefe sich absenken, welches dann das Malerische des dort heraufdrängenden Volks oder der anrückenden Prunkzüge unglaublich steigert. Denkt euch nun noch eine frappante Beleuchtung hinzu, den Vordergrund mehr im Dunkel gehalten, die Häusermasse links durch ein blaues Reflexlicht erleuchtet, das helle Tageslicht mehr auf den Mittelgrund konzentriert und die Details völlig mit der Wahrheit eines Panoramas gemalt – so werdet ihr ein Bild dieser Gesamtwirkung euch schaffen können! – Eine solche Szene lässt sich nun natürlich durch wohlgeordnete Gruppierung des Volks prächtig staffieren, und so machte es denn gleich bei Eröffnung der Bühne ein ganz fertiges Bild, als die Stufen zum Dom mit knienden Frauen, Männern und Kindern bedeckt waren, während Gesang und Orgelton das Hochamt in der Kirche verkündigte, manche Volksgruppen den mittlern Raum erfüllten und links durch den gotischen Einbau der alte Eleazar, gestützt auf die zierlich kostümierte, hübsche Rahel herantrat, um, von den mißgünstigen Blicken der Menge verfolgt, sein kleines Obdach zu gewinnen. Aber die Spitze der Wirkung war es, als gegen Ende des ersten Aktes unter dem Geläute der Glocken und Lobgesang in den Kirchen der Einzug des Kaisers erfolgte, und sich die Masse aus der Tiefe der gewaltigen Szene durch die Straße herauf, und dann wieder gegen den Vordergrund herab bewegte, um dann zwischen den Gruppen des Volks in der links sich eröffnenden, unter den Bogen jenes kastellmäßigen Einbaues hindurchführenden Straße wieder zu verschwinden. Man glaubt kaum, wie eine solche ansteigende, fallende und dann wieder sich biegende

Bewegung eines Zuges das Malerische desselben erhebt! – Und wie gut geordnet und kostümiert der Zug selbst war, läßt sich denken. Ich erwähne nur, daß er nach der Einleitung durch Musikchor, Bannerträger, Bogenschützen und Stadtbehörden von Konstanz durch drei reichgekleidete Herolde zu Pferde eröffnet wurde, daß ihnen die Hellebardiere, dann die das kaiserliche Fußvolk anführenden Ritter zu Pferde folgten, daß dann die Prozession der Geistlichkeit begann, an welche unter einem Baldachin der Kardinal im hochroten Talar und roten Hut auf einem weißen Zelter sich schloß, nun neue Herolde erschienen, ein neuer Zug Hellebardiere sich eröffnete, denen dann ein Zug von einigen zwanzig Rittern im Turnierschmucke folgte; alle zu Roß, die Pferde mit den stattlichen Gold und Silber durchwirkten, bis zum Boden schleppenden Wappendecken bekleidet oder auch wohl in großer Mannigfaltigkeit mit Kopfharnisch oder Federschmuck verziert. – Nun erst kam unter Vortritt seiner Pagen und von den Großen des Reichs zu Pferde umgeben, auf reich mit Gold geschmücktem Rosse, der Kaiser selbst unter seinem Thronhimmel, und an ihn schlossen dann die letzten Züge der Ritter und der noch lang nachziehenden Krieger sich an, indem der Vorhang fiel.

Minder bedeutend für die Kunst der Szene sind die folgenden Akte; selbst das Ballett im dritten war kein sehr ausgezeichnetes. Freilich macht es nur bei einem Feste des Hofes, welches im Freien unter Bäumen begangen wird, ein leichtes Intermezzo, und die Erfindung war artig genug, daß von den Fahnen der Krieger verdeckt ein Kastell auf die Bühne gebracht wird, daß dann ein Chor von Rittern anrückt, um es aufzufordern, daß der Zauberer, der die Geliebte des Ritters entführt hatte, dann hervortritt, und alsbald von dem Anführer der Ritter erschlagen wird, worauf die Letzteren in das Schloß dringen, um die gefangenen Jungfrauen zu befreien, und nun das Kastell in einen heitern Pavillon sich verwandelt, in dessen Nischen ringsum die leichten Gestalten der Tänzerinnen stehen, um endlich hervorzutreten und nun mit den Rittern einen figurierten Tanz aufzuführen, nach welchem, von neuem durch Fahnen verdeckt, das ganze Phänomen wieder von der Bühne verschwindet. Wie gesagt! Es war artig genug, indes dergleichen und mehr hatte ich auch andernorts gesehen! – Besondere Erwähnung verdient dagegen noch (da ich mich einmal heute abend als Dramaturg benehmen muß) die große Szene des Autodafé im fünften und letzten Akt. – Hier hatte man etwas versucht, was ich noch nie gesehen habe, nämlich man hatte wirklich die ganze mächtig große Bühne in eine Art von halben Panorama verwandelt; eigentliche Kulissen waren gänzlich verschwunden, sondern ein einziges ungeheures Bild, der von einer Höhe übersehenen Stadt Konstanz, im Halbkreis aufgestellt, machte den Grund der Szene aus, während eine große, prächtige Tribüne mit einem von gewundenen bronzenen Säulen getragenen und mit Trophäen, Fahnen und lang herabwehenden Teppichen geschmückten Baldachin den Vordergrund bildete. – Sehr weislich machten nun die dunkeln Säulen und Trophäen des Vordergrundes den Kontrapost, um die Klarheit der Fernsicht dieses Panoramas zu heben, dessen Mittelpunkt ein auf einem Felsen

gelegenes prächtiges Münster, wie es Konstanz freilich nie gesehen hat, ausmachte, während neben ihm über die alten Gebäude und Warten der Stadt die Aussicht auf den Bodensee und die Alpen sich ausbreitete. – Am sinnreichsten war aber der Übergang vom Vordergrund zum Hintergrunde behandelt. – Man hatte sich nämlich nach Malerei und Anordnung der Szene vorzustellen, daß die Anhöhe der Tribüne gegen das Münster hin an den offenen Rand eines runden Mauerturms führte, worin das Feuer entzündet war, welches die Schlachtopfer des Glaubens verzehren sollte. Es war nun eine höchlich zu lobende perspektivische Abstufung und ein hoher Grad von Täuschung durch folgende Einteilung erreicht. Im Vordergrund auf der Tribüne, wo hochrote Sessel gestellt waren, sammelten sich die geistlichen Richter, an ihrer Spitze der Kardinal, nebst Hellebardieren und einem Teile des Volks. Weiter hinaus um den brennenden Turm und dahinter fanden sich abermals Wachen und Volk, wozu man absichtlich keine Figuranten gewählt hatte. – Noch weiter hinaus endlich auf dem Platze vor dem großen Münster und am Rande der dort sichtbaren Felsen sah man eine kaum zählbare Volksmasse in Gruppen stehend oder gelagert, gleichsam das Autodafé begierig erwartend – aber alle diese kleinen Gestalten waren gemalt, indes so gut geordnet und so durch einige größere Gruppen an die kleineren Figuranten des Mittelgrundes sich anschließend, daß dieser Übergang das Auge mit dem Schein des Hinausblickens in einen ausnehmend weiten Raum anmutig hinterging –, und man sich gern dem Glauben für einige Zeit hingab, man genieße wirklich das Vergnügen, über eine weite herrlich gelegene Stadt des Mittelalters einen unbegrenzten Blick frei umher schweifen zu lassen. – Ein Blick, der so hübsch war, daß er noch eine gehaltreichere dramatische Darstellung allerdings gar wohl verdient hätte.





Johann Jacob Heinrich EBERS

Eine der besten Musiken dieser Zeit (1837)

> Im Jahre 1837 schrieb Fromental Halévy an seinen Freund Ferdinand Hiller in Köln: „Die Broschüre, von der Sie mir berichten, habe ich in Paris nicht gesehen. Ich bin recht stolz darüber, in Deutschland Gegenstand einer Abhandlung zu sein und mit einem Manne wie Spöhr verglichen zu werden, obgleich dies sicherlich zu meinem Nachtheil geschehen wird. Dennoch bin ich ein wenig stolz darauf, dass man sich in Deutschland öffentlich mit mir beschäftigt. In diesem Land beurteilt man die Künstler mit Gewissenhaftigkeit, und selbst Kritiken sind willkommen.“ Ganz ohne Zweifel meint Halévy die Studie ›Spöhr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opernmusik‹ von J. J. H. Ebers, in der ihr Autor Spöhrs Oratorium ›Des Heilands letzte Stunden‹ (1834) und Halévys ›Jüdin‹ einem ausführlichen Vergleich unterzieht. Die Abhandlung stellt ein eigenartiges Zeugnis für die Aufnahme der ›Jüdin‹ im zeitgenössischen Deutschland dar, das nur noch in ganz wenigen deutschen Bibliotheken nachweisbar ist.

Über Halévy den Musiker, kann ich nicht viel sagen, ich kenne nichts von ihm als seine Herausgabe von Hérolds Oper *Ludovico*; – der Eindruck davon ist an mir vorübergegangen und spurlos, was wohl meine Schuld sein mag. Es ist nämlich Halévy doch ein Mann von musikalischer Bedeutsamkeit; [...] Er ist aber auch ein Mann der Zeit – seiner Zeit, und das ist er mit Selbstbewusstsein, er ist sich seines Standpunktes klargeworden, er hat sich auf demselben seinen Platz als Mensch, als Religiöser seines Bekenntnisses festgestellt, und seine musikalische Leistung, ich darf nur von seiner Oper *Die Jüdin* sprechen, hat sich in vielen Beziehungen von dem befreit, oder zu befreien getrachtet, was kurz vor ihm da gewesen ist; hat er auch nicht einen ganz neuen, so hat er doch einen anderen Weg eingeschlagen, um zu seinem Ziel zu gelangen. [...]

Wenn wir nun den Text zur Halévyschen Oper betrachten, d.h. den französischen von Scribe, so trifft ihn keineswegs ein so hartes Urtheil, am wenigsten ein solches, wie es von vielen Seiten her, aber ganz ungerecht, ausgesprochen worden ist. [...] Wir bemerken nur, dass auch hier die Subjektivität des Componisten auf den Text einen mächtigen Einfluss gewonnen, und wollen es als etwas ganz Bedeutendes hervorheben, dass die Intention des Textes mit der Intention der Musik gleichen Schritt gehalten hat. Hieraus gehet denn wohl deutlich hervor, dass das Motiv der Oper poetisch und musikalisch Halévy angehört; – ich denke darüber so: der Componist ist Jude, und hat sich die Apotheose des Judentums als

Ziel seiner Schöpfung gedacht; und hat er seinen Text auch nicht gedichtet, so hat er ihn offenbar motiviert, weil sonst eine so genaue Durchdringung des poetischen wie des musikalischen Stoffes, in Vorzügen wie in Fehlern kaum denkbar wäre.

So wie aber die Musik ganz unserer Zeit und vollständig der modernen Richtung angehört, so ist es auch nicht möglich gewesen, die Poesie von derselben Richtung frei zu erhalten, woran Scribe allerdings seinen Antheil haben mag. Obwohl nun das Stück im 15. Jahrhundert spielt, und mitten hinein in eine fanatische Zeit gesetzt ist, in welcher die hierarchische Gewalt der herrschenden Kirche fast ihre Spitze erreicht hatte, und mit Feuer und Schwert die Andersdenkenden verfolgte, ja aufgeregt durch den Widerstreit in der Kirche und die kaum beschwichtigten Kämpfe der Hussiten, sich auf dem Concil zu Constanz erst recht und neu zu befestigen trachtete, so ist es doch nicht gelungen, Christenthum und Judenthum jener Zeit gemäß historisch so zu gestalten, wie es sich in der That verhalten haben dürfte, und namentlich hat das Letztere einen sichtlichen Anstrich zeitlicher Erfahrungen – ob am eigenen Gemüthe? – davon getragen; hierdurch hat aber die Musik und die Dichtung in ihrer Gemeinverständlichkeit, für jeden, der darauf merkt, gewonnen, wie viel sie auch an Poesie verloren haben mag.

Man sieht den Juden Eleazar vom Volke gehasst und verfolgt doch von einer gewissen Neugierde wiederholt getrieben, sich der Gefahr fast muthwillig ausstellen, eben so wie durch die Hartnäckigkeit, an dem großen Festtage der Eröffnung des Concils seinem Glauben gemäß laute Arbeit zu verrichten. Es waltet auch neben allen Tugenden und besseren Regungen des Gemüths, die Eleazar in sich bewahrt, ein Gefühl vor allem vor in seiner Seele: das des Hasses und der Verachtung des Christenthums, und ein fanatischer Eifer für seinen Glauben; außerdem die glühendste Rache gegen den Cardinal Brogny, von dem er einst verfolgt und aus Rom verbannt worden war. Eleazar ist also kein Nathan, er ist ein Mann seiner Zeit und seines Glaubens. Dieser Haß und diese Rache, der Donner des Gottes von Sinai, ist nicht durch den versöhnenden Gott, der damals auch das große Wort, ich bin barmherzig, gnädig und von großer Liebe und Treue, aussprach, überwogen; nur der Rächer, der die Sünden der Väter straft, ist ihm geblieben.

Dem entgegen tritt der Mensch mit einem tiefen und warmen Herzen, und der Mensch seines Standes, der sich – im 2ten Akt – vollständig entwickelt. In letzter Beziehung entwickelt er sich da, wo er in heiliger Handlung, und während der Feier des Festes gestört, sich unmittelbar darauf seinem Geschäft, dem Verkauf des Schmuckes an die Prinzessin Eudora¹ zuwendet, und mit dem sicheren Vortheil zugleich seinem Haß genügt, in der anderen erscheint der Mensch, als solcher noch lebendiger da, als der Geliebte seiner Tochter auch ihm – wie früher dieser – entdeckt, dass er Christ sei, ja noch gewaltiger: als er trotz dieser Entdeckung der Tochter den Christen zum Gemahl geben will: „Er sei dein Gemahl.“ Und nun erst und dann bricht wieder die wildeste Flamme der Leidenschaft

1) Eudoxie

hervor, als der Christ – bekanntlich der Fürst Leopold, der als Jude verkleidet die schöne Recha² liebte, – sie nun verschmäht und so die Schande über sie und das Haus des Juden bringt und der unlautersten Absicht sich verdächtig macht, denn kurz vor dem Eintritt Eleazars will der Prinz sie entführen! – Diese Szene bleibt eigentlich unverständlich bis zum Schluss, wo sich entdeckt, dass Recha die Tochter des Cardinals ist, welche Eleazar aus den Flammen gerettet und als Jüdin erzog. Laut nun klagen der Jude und Recha den Fürsten im 3ten Akt vor dem Kaiser an, er nicht ohne Furcht und Grauen, sie im Gefühl der moralischen Vernichtung, welche über das physische Leben hinaus geht. Furchtbar ist es, wie der Jude dann im 4ten Akte, alle Rettung verschmähend, dem Cardinal entdeckt: dass seine Tochter noch lebe; wie er ihm zusagt, diese Entdeckung im Augenblick des Todes klar zu machen. Der Kampf zwischen Liebe und Rache ist gut motiviert; ein Wort rettet das Mädchen, welche selbst das Leben aufgab; der Glaube erlangt den Sieg; Du bist, sagt er, gerettet, wenn Du dem Gott der Christen Dich zuwendest; – „O Recha, ich geh’ zum Tode, willst Du leben?“ „Weshalb? Um zu lieben und zu dulden?“ „Nein, in Glanz Dich zu erheben.“ „Ohne Dich?“ – „Dich kann der Taufe Weihe vom Feuertode befreien.“ „Wie, ich eine Christin? o komm, hoch lodert die Flamme“ u.s.f. – und dann der Schluß: Brogny: „Dein Ende naht, sprich, wo ist jenes Kind?“ Eleazar: „Dort ist Dein Kind – in den Flammen.“ Diese Apotheose, so furchtbar und erschütternd, ist dennoch in gewissem Sinne, und namentlich in dem des gegebenen dramatischen Stoffes, eine vollkommen richtige, und das Ganze würde in ein Nichts versinken, – wenn das Stück in einer gewöhnlichen Rettungs-Szene endigte. Neben Eleazar ist Recha die Hauptperson. Der Hauptzug ihres Charakters ist glühende Liebe und reine Religiosität, und alle Härten in Eleazar sind durch sie abgemildert. In die heiße Liebe zu Leopold tritt, nachdem in ihrer Seele die heiligste Empfindung verletzt ist und sie sich im Abgrund der Schande erblickt, die Verachtung, der Hass und die Aufregung zur Rache; sie lässt der Leidenschaft freien Lauf, als sie in ihrem Geliebten einen Fürsten und einen Verlobten³ erblickt, den die Prinzessin mit dem von ihrem Vater gekauften Schmuck zieren will; – da gibt sie ihn und sich selbst Preis! Aber das edle Gefühl erwacht, als Eudora sie um das Leben des Geliebten anfleht, großartig ladet sie die Schuld allein, ja noch größere auf sich selbst; als Eleazar den mit dem Bann belegten Leopold am Tage des Gerichts vermisst, Ruggiero, der Schultheis sagt: „Ein glaubwürdiger Mund sprach ihn heut frei von Schuld“ – und Eleazar: „Wer that Euch dies kund?“ ausruft, spricht Recha – das einzige Wort: „Ich.“

Diese Handlung der wahren Liebe und der großen Anhänglichkeit an ihren Glauben, deren wir früher schon gedachten, vereinigen sich für Recha – und hier noch inniger wie für Eleazar –, das höchste Interesse aufzurufen; und unbedenklich geben wir nach, dass so der Zweck des Gedichts vollkommen erreicht sei.

2) Rachel

3) In vielen Aufführungen wurde Léopold, der Gemahl Eudoxies, zum „Verlobten“ abgemildert.

Sehr richtig ist der Geliebte – Prinz Leopold – in den Schatten gestellt; und doch werth gehalten, er ist ein tapferer Mann, er ist der Mann des Tages, der die Hussiten besiegte, aber sein Charakter ist schwach und seine Tugend schwankt, er kann das Gesetz, sich mit Juden zu verbinden, umgehen, er hat aber nicht die Kraft, das Höchste und Größte zu wollen, er sieht seine Liebe vernichten und lässt sich retten. Mit großer Umsicht ist diese letzte Handlung nicht vor die Augen des Zuschauers gebracht, um so den völligen Glanzpunkt auf den Sieg des Glaubens fallen zu lassen. Ebenso geschickt sind die anderen Nebenpersonen behandelt und ihre Wirkung ist nur soviel herausgehoben, um auf die Hauptsache allein hin die Aufmerksamkeit zu lenken; auch gehört es zu den Vorzügen dieses Dramas, dass nicht von Menschen das Schicksal der Geopferten bestimmt wird, nicht durch den Cardinal, nicht durch Eudora, die alle beide edel gehalten sind. Der Fanatismus der Zeit, die allgemeine Meinung bringen sie in das Verderben und so stellet es sich auch dadurch deutlich und klar heraus, dass der errungene moralische Sieg – dem Glaubensbekenntnisse angehöre. Hieraus wird man entnehmen, dass die Motive der dramatischen Handlung gut gewählt und zweckmäßig durchgeführt sind, trotz dem, dass die Poesie des Stückes auf keine Weise gelobt werden kann.

Der Ausschmuck dieser Oper erreicht nun nicht allein das, was wir bis daher von Opern-Pomp gesehen, er übertrifft es sogar. Die Oper beginnt mit einer kirchlichen Handlung, durch welche der Fanatismus des Volkes aufgeregt und der Haß gegen die Juden geweckt wird. Dies ist allerdings richtig berechnet, allein läugnen lässt es sich doch nicht, dass diese Art zu profanieren nicht zu loben ist; sie ist außerdem ein schwacher Teil des Ganzen. Imposant sind die Volksaufläufe, eben so wie die Scene der Trinker an den Brunnen, die Wein springen lassen, naturgetreu dargestellt und gehalten ist. Großartig ist der Einzug des Kaisers eingeleitet und dieser Theaterpomp – er ist ein christlicher Triumph, steht im richtigen Contrast mit dem unterdrückten Judenthum, welches in seine Hütte durch diesen Sturm zurückgedrängt wird.

Dagegen hat der Dichter dafür gesorgt, dass sich im 2ten Act der Geist des Judenthums in seiner ganzen Kraft entfalten konnte. Hier übet die verborgene Gemeinde ihren stillen Cultus, zurückgezogen von allem Geräusch; und es ermangelt nicht an kleinen Andeutungen auf das, was folgen werde; so ist von Bedeutung, dass, wie Eleazar das Brot verteilt, der als Jude anwesende Leopold das ihm dargereichte unter den Tisch wirft; – „Was sehe ich“ ruft Recha. – Indem klopft es, alles wird verborgen, und im grellsten Contrast des Erhabenen erkauf nun die eintretende Eudora, welche den verkappten Bräutigam nicht erkennt, für ihn den Schmuck; dass sich hieraus die nächste Scene, in der Leopold die geliebte Recha, welche er in der Nacht entführen will, als ihm gebotene Gattin verschmäht, schicklich motiviert, ist eben so fein als gut angelegt und mildert den widerwärtigen Einbruch, den die Handlung sonst erwecken müßte. Nun dient die Entwicklung eben so die Gefühle des Vaters und der Tochter zu rechtfertigen, als ihre Rache zu entschuldigen. [...]

Was die Musik betrifft, so hat der Dilettant von derselben folgenden Eindruck genommen: Zuerst so unterscheidet sie sich von vielen anderen dieser Zeit durch wahre Gründlichkeit, auch durch eine innere Consequenz; sie unterstützt die Leidenschaften überall und hebt sie gewaltig hervor, sie ist den letzten Arbeiten Aubers weit vorzuziehen; der *Maskenball*⁴, obwohl melodischer, verschwindet vor diesen Harmonien in Nichts. Wie wenig aber Auber reich an Melodien, so hat Halévy für diese seine Oper das melodische Prinzip noch mehr verschmäh; überreich an Harmonie ist sie eigentlich arm an Melodie; – aber sie ist dramatisch und übertrifft in dieser Beziehung – vielleicht – das Meiste, was uns die neue Opern-Musik gegeben hat, namentlich alles was uns die neuen Italiäner geboten hatten, sie übertrifft hierin: Rossinis bessere Sachen, seinen *Tell* z.B.; noch mehr: die Bellinischen. Sie übertrifft die *Montechi und Capuleti* und *Norma*, während diese von herrlichen Melodien überfließen. Trotz dem, dass die Halévysche Oper an diesen letzteren Mangel leidet, und ungeachtet allem, was darin melodios genannt werden möchte, z.B. einige Stellen, welche Eudora singt – anderes ist uns nicht zu Gehör gebracht worden – als schwach zu bezeichnen ist; allem dessen ungeachtet und allem Instrumententoben zum Trotz hat Halévy dennoch die Menschenstimme, diese Hauptsache im musikalischen Drama wohl bedacht, und ich möchte im Gegentheil auch ganz und gar nicht behaupten, dass er der Stimme etwas zugemuthet, was sie nicht zu leisten vermöchte; wovon sich auch ein Jeder, der nun den Clavier-Auszug (Berlin bei Schlesinger) durchgeht, vollkommen überzeugen kann. Wenn auch die einzelnen Stellen und Solis und kleineren Ensembles mit Instrumenten begleitet, und so begleitet sind – z.B. mehrfältig im zweiten Akt – dass man verzweifelt, wie das so fort gehen, und was nun den Chören geboten werden soll, so wird man doch dahin geleitet einzusehen, dass überall Fleiß, Sicherheit, Oekonomie, letztere in Bezug auf den großen Reichthum des Ganzen, bemerkbar sind. Man wird also die Halévysche Musik auch in dieser Beziehung als eine der besten dieser Zeit bezeichnen dürfen. [...]

Für den musikalischen wie dramatischen Glanzpunkt der Oper halte ich den zweiten Act. Vortrefflich sind hier alle Bewegungen und Erregungen des menschlichen Gemüthes behandelt, wie herrlich und ergreifend ist der erste Chorgesang, wie richtig behandelt die Scene, während Eudora den Schmuck erhandelt und Leopold gegenwärtig sein muß. Noch besser die Scene, in der sich Leopold mit Recha zur Flucht verständiget; die Erwartung der Recha, ihr Kampf mit Liebe und Pflicht in dem schönen Duett, nachdem sie in ihrem Geliebten den Christen entdeckt hat. Der Eintritt Eleazars am Schluss ist groß und würdig, und das Schlussterzett, in dem sich alles das zusammenstellt, was Liebe, Haß, Zorn, Scham und Verachtung in der Menschenbrust zu erwecken und zu vereinigen vermögen, hat – wenigstens auf mich – einen großen Eindruck hinterlassen, ich möchte es wieder den

Glanzpunkt dieses Ganzen nennen. Endlich ist noch auf den wirklich-tragisch-musikalischen Effekt aufmerksam zu machen, der im dritten Akt hervorgebracht wird, wo Recha mitten hinein in den Jubel des Festmahls mit der Fackel der Rache und des gekränkten Stolzes hineintritt: „Haltet ein und nehmt zurück das Zeichen.“ Alle Leidenschaften werden hier in Bewegung gebracht, die Rache, der Zorn, die Furcht (Eleazars „Sei still Recha“), Mut, Erstaunen, Entsetzen, der Fluch der Kirche, der donnernd eintritt; das letzte Zusammentreten aller Stimmen hat etwas wahrhaft Ergreifendes. Für die Beurtheilung eines Dilettanten, der es sich versagen muß, in die musikalischen Einzelheiten einzugehen und nicht die Fertigkeit eines Heine, Weber und Hoffmann besitzt, die musikalischen Formen dem Auge vorzustellen, ist das, was ich im einzelnen und über dasselbe gesagt vielleicht schon zu viel, genug aber, um den Kunstfreund auf den Werth der Oper aufmerksam zu machen. [...]

Halévy ist die Verherrlichung des Judentums weit besser gelungen⁵, d.h. nicht vor unserer christlichen Ansicht; aber vollkommen in der von ihm aufgefassten nicht christlichen, von seinem Standpunkte aus also ganz richtig festgehaltenen und durchgeführten; – dramatisch wie musikalisch. Seine Strenge hat ebenfalls das melodische Prinzip ausgeschlossen und verschmäh, und an dessen Stelle das harmonisch-dramatische gestellt, ihm ist aber bei der musikalischen Behandlung der Stoff selbst zugute gekommen, der wenig sanfte Melodien vertragen möchte. Denn selbst die zarten Regungen des Gemüths gehen auf, in fast wilder Leidenschaft, und in ewig aufgeregten Affekten. Man muss bewundern, mit welcher musikalischen Consequenz der 2te und zum Theil der 3te Act und die Hauptscenen im 4ten Acte durchgeführt, und wie sowohl dramatisch als ganz besonders musikalisch sich alles auf die Hauptsache hinwendet, während je länger je mehr alle Interessen in den Hintergrund treten. Leopold verschwindet mit dem 3ten Act, Eudoras Liebe erblicken wir nur noch im Anfang des vierten, und sie wird von der Größe der Seele der Jüdin so verdrängt, dass, so wie sie die Bühne verlässt, weder für sie noch für Leopold irgendeine Theilnahme übrig bleibt; ja noch mehr, die Sorge und die Angst des Cardinals um seine verlorene Tochter erregt geringen Antheil, denn kaum ahnet man, dass Recha dieses Kind sei; ebenso ist das letzte Ende vollkommen sicher, in der Musik wie in der dramatischen Ausführung behandelt. Nur indem das Mädchen sich aufopfert, sich selbst in die Flammen stürzt, und der Jude, nachdem er seine Rache erfüllt und seinem Glauben das höchste Opfer gebracht zerknirscht zusammen stürzt, löset sich aus unserer Brust der Schrei des Entsetzens. Aber läugnen kann Niemand, dass die Apotheose eines gewaltigen, alles Irdische vernichtenden religiösen Glaubens, vollständig in dem Sinne Halévy's erreicht ist; ja so groß ist die Gewalt dieser Musik und dieser Handlung, dass sich gar kein anderes Gefühl in uns mehr zu entwickeln vermag, als das Interesse an der Hauptperson des Dramas.

4) Das heißt die von Auber komponierte Oper *Gustave III*.

5) als Spohr die des Christentums in seinem Oratorium *Des Heilands letzte Stunden*

Arnold JACOBSHAGEN

Zwischen Partitur und Regiebuch

Halévy's ›La Juive‹ und die Tradition der Operninszenierung

> Unter allen in den 1830er Jahren in Paris uraufgeführten Opern markiert *La Juive* zweifellos einen Höhepunkt, auch hinsichtlich der zum Einsatz gebrachten szenischen Mittel: Der strahlende Glanz authentisch anmutender Rüstungen, die Aufmärsche historisch minutiös kostümierter Statistenheere und die beeindruckende Präsenz leibhafter Pferde auf der Bühne wurden zum Inbegriff des ebenso erfolgreichen wie umstrittenen Genres der Grand Opéra. Doch hinter dem sensationellen szenischen Spektakel geriet das eigentliche Innovationspotential der Grand Opéra rasch in Vergessenheit. Unter der Direktion Louis Vérons (1831–1835) wurde die Opéra nicht nur zum gesellschaftlichen Zentrum von Großbürgertum und Aristokratie der Juli-Monarchie, sondern erhielt auch einen völlig neuen künstlerischen, programmatischen und politischen Zuschnitt. Begünstigt durch die faktische Aufhebung der Zensur kamen Werke von bis dahin unbekannter gesellschaftlicher Sprengkraft auf die Bühne, angefangen mit dem blasphemisch-orgiastischen Nonnenballett in Giacomo Meyerbeers *Robert le Diable* (1831) über den brisanten Königsmord in Daniel-François Aubers *Gustave III ou Le Bal masqué* (1833) bis hin zur drastischen Behandlung von korruptem Katholizismus und antisemitischen Exzessen in Halévy's *La Juive* (1835). Vérons Grundsatz, dass die Handlung einer Oper rein visuell verständlich sein müsse, hatte beinahe zwangsläufig zur Folge, dass der Inszenierung ein zentraler Stellenwert beigemessen wurde. Zu den historischen Ironien zählt es daher aus heutiger Sicht, dass wie so oft auch diese Reformen bald heftige Reaktionen auslösten: Vérons Eingriffe in das herkömmliche Produktionssystem führten zu allmählich eskalierenden Konflikten mit den Behörden wie auch mit seinen Mitarbeitern und Geschäftspartnern. Nach der Uraufführung von *La Juive*, der bei weitem teuersten und spektakulärsten Produktion unter seiner Direktion, legte Véron unter erheblichem Druck des Innenministeriums zum 31. August 1835 sein Amt nieder und zog sich völlig aus dem Operngeschäft zurück.

Die Erkenntnis, dass die Oper ein multimediales Kunstwerk ist, dessen individueller Werkcharakter sich nicht allein auf die schriftliche Fixierung der Partitur oder des Librettos reduzieren lässt, hat in jüngerer Zeit das Interesse in zunehmendem Maße auch auf die Beschäftigung mit den Inszenierungsgewohnheiten vergangener Epochen gerichtet. Auch wenn sich die historische Aufführungspraxis, die allmählich sogar die Werke Richard Wagners und Giuseppe Verdis zu erreichen beginnt, aus vielfältigen Gründen primär auf die Interpretation des Notentextes konzentriert, darf nicht vergessen werden, dass im 19. Jahrhundert die szenische Realisierung in zunehmendem Maße als integraler Werkaspekt

angesehen wurde, dessen Individualität sich materiell in der möglichst vollständigen Neuaufer-tigung sämtlicher Ausstattungsmerkmale nach den Vorgaben eines einheitlichen künstlerischen Konzepts konkretisierte. Welch entscheidende Rolle die Inszenierung etwa in Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks zukommt, ist seit langem unumstritten; wie sehr aber beispielsweise auch Verdi seit den 1860er Jahren auf sämtliche Inszenierungsdetails persönlich Einfluss nahm, haben erst jüngere Forschungen eindrucksvoll deutlich gemacht. Sowohl Wagners als auch Verdis intensive Bestrebungen um eine vollständige Kontrolle aller musikalischen wie auch szenischen Aspekte ihrer Opern haben historisch eine gemeinsame Basis: Beide Komponisten wurden nachhaltig geprägt durch die jahrzehntelange Auseinandersetzung mit der Pariser Grand Opéra, jener Form des musikalischen Dramas, in der sich zuerst ein modernes Verständnis von Operninszenierung entwickelte und die zugleich auch über die besten finanziellen, personellen und bühnentechnischen Voraussetzungen hierfür verfügte.

Mit den originalen Regieaufzeichnungen, den so genannten *Livrets de mise en scène*, besitzen wir für die Grand Opéra eine besondere Kategorie szenischer Texte, deren Relevanz für die historische Rekonstruktion und die musikdramaturgische Analyse der einzelnen Werke mittlerweile unbestritten ist. Unter diesen Regiebüchern nimmt die rund 200 Pariser Inszenierungen umfassende *Collection de mises en scène de Grands Opéras et d'Opéras-Comiques* von Louis Palianti einen zentralen Platz ein. Seit den späten 1970er Jahren lenkte der kanadische Wissenschaftler H. Robert Cohen das Interesse auf diese Regieprotokolle, die handschriftlich oder im Druck vervielfältigt wurden und in erster Linie dazu dienten, die Theater in der Provinz und im Ausland so genau wie möglich über die Pariser Aufführungen zu informieren. 1991 bündelte Cohen seine Erkenntnisse zu der These, dass die Operninszenierung im 19. Jahrhundert durch die fortwährende und unveränderte Konservierung der originalen Inszenierung gekennzeichnet gewesen sei. Auf Grundlage dieser Annahmen haben jüngere Arbeiten zur Pariser Oper eine normative Funktion der Regiebücher hervorgehoben. Der amerikanischen Forscherin Rebecca Susan Wilberg zufolge beruhe der Wert dieser Regiebücher „auf der im 19. Jahrhundert gültigen Ästhetik, das gesamte Werk in allen seinen Facetten – Musik, Libretto und Inszenierung – als Teil eines integralen Ganzen zu begreifen. Man ging davon aus, dass das Bühnenbild und die Positionen der Darsteller auf der Bühne auch in allen späteren Produktionen genauestens befolgt würden, sowohl an der Pariser Opéra selbst wie auch bei auswärtigen Aufführungen.“

Doch eine genauere Untersuchung unterschiedlicher Realisierungen desselben Werkes an verschiedenen Theatern im 19. Jahrhundert zeigt, wie sehr diese Annahme trügt. Mehr noch: auch an der Pariser Opéra selbst wurden Opern, die sich lange Zeit im Repertoire behaupten konnten, auch im 19. Jahrhundert immer wieder neu inszeniert, ohne dass hierbei an der ursprünglichen Konzeption sklavisch festgehalten wurde. Dies lässt sich gerade am Beispiel von *La Juive* zeigen, wobei zugleich deutlich wird, welche enge Beziehungen zwischen Musik und szenischer Darstellung bestehen, und wie der noch während des Probenstadiums bis unmittelbar zur Premiere andauernde musikalische Kompositionsprozess selbst durch Vorgaben der Inszenierung beeinflusst wurde.

Die Oper *La Juive* spielt am Rande des Konstanzer Konzils im Jahre 1414 und verbindet wie fast alle Werke der Grand Opéra eine Privathandlung mit einem historischen und politischen Stoff. Das Werk behandelt die heimliche Liebe zwischen dem Reichsfürsten Léopold und Rachel, der angeblichen Tochter des Juden Eléazar, die am Schluss gemeinsam mit diesem öffentlich hingerichtet wird. *La Juive* zählte mit über 500 Aufführungen zu den meistgespielten Werken an der Pariser Oper im 19. Jahrhundert. Auch an den deutschen Bühnen gehörte das Werk des jüdischen Komponisten bis 1933 zum festen Repertoire. Zurück in die Spielpläne der Gegenwart gelangte die Oper bezeichnenderweise zunächst an kleineren Bühnen durch die Initiative engagierter Regisseure, angefangen mit John Dew, der *La Juive* in deutscher Übersetzung und stark gekürzt 1988 in Bielefeld, 1993 in Nürnberg und 1994 in Dortmund inszenierte. Internationale Aufmerksamkeit fand eine Wiener Inszenierung Günter Krämers 1999, die nach New York, Tel Aviv und Venedig exportiert wurde, ehe die Pariser Oper im Jahre 2007 das Werk zum ersten Mal seit 1934 wieder auf die Bühne brachte. Mit der Stuttgarter Neuinszenierung von Jossi Wieler und Sergio Morabito wird nun erstmals auch eine nahezu vollständige Originalfassung der Partitur wieder zum Klingen gebracht. Das Bemühen um eine möglichst integrale und authentische Fassung dieses brisanten Werkes wirft auch aus einer historischen Perspektive die Frage nach seiner musikdramaturgischen und szenischen Realisierung auf.

Bislang galt ein von H. Robert Cohen als Faksimile veröffentlichtes Regiebuch aus der Edition Louis Paliantis als Schlüsseldokument der originalen Inszenierung aus dem Jahre 1835. Diese Datierung und Zuschreibung ist jedoch nicht haltbar, wie sich bereits an der zweiten Zeile der Titelseite erkennen lässt: Der dort zu lesende Urheberrechtsvermerk („Propriété pour tous pays – Réimpressions ou traductions interdites“) reflektiert die Gesetzeslage der 1860er Jahre. Tatsächlich gibt das Dokument auch nicht etwa die Uraufführungsinszenierung wider, sondern den Zustand einer späteren Pariser Produktion in den 1860er Jahren. Die durchaus heikle Frage der Datierung solcher Dokumente wäre von geringerer Bedeutung, wenn die These zuträfe, dass die originalen Inszenierungen so lang und so exakt wie möglich beibehalten und auch andernorts möglichst unverändert übernommen worden wären: nur dann könnte selbst ein wesentlich später publiziertes Regiebuch als authentisch angesehen werden. Dass dem jedoch nicht so ist, zeigt ein genauer Vergleich mit einem bislang völlig unbekanntem Regieprotokoll der Uraufführung von *La Juive*, das von der Theateragentur von Louis Duverger nachweislich kurz nach der Premiere 1835 in Umlauf gebracht wurde und sich somit ohne Frage auf die originale Inszenierung von Charles Edmond Duponchel und Adolphe Nourrit bezieht. Ein Vergleich zeigt, dass sich diese Inszenierung in überaus deutlicher Weise von der in Paliantis wesentlich späterer Veröffentlichung wiedergegebenen Regie unterscheidet.

Auffällig ist, dass bereits Paliantis auf der Titelseite abgebildeter Bühnengrundriss weder mit den Angaben im Libretto, noch mit den bekannten Illustrationen übereinstimmt. Das Haus des jüdischen Goldschmieds steht dort nicht links, wie im Libretto angegeben und auf den originalen Dekorationen zu sehen, sondern genau in der Bühnenmitte. Weit

schwerer aber wiegt, dass es sich nicht mehr nur um einen Leinwandprospekt handelt, sondern bereits um einen dreidimensionalen Bühnenaufbau von erheblicher Tiefe, der mehrere Gassen der Bühne einnimmt. Der von Palianti abgebildete sehr komplex gegliederte Grundriss erfordert aufwendige, begehbare Podestaufbauten, Rampen und Treppen. Zudem wird ein Rundhorizont (*chassis en panorama*) als Bühnenhintergrund angegeben, ein Ausstattungsmerkmal, das 1835 noch gar nicht existierte. Vielmehr entspricht der Grundriss Paliantis exakt einem wesentlich späteren Bühnenbild, das noch bei der Einweihung des neuen Pariser Opernhauses im Palais Garnier im Jahre 1875 Verwendung fand.

Die Identifizierung technologischer Neuentwicklungen im Bereich der Szenographie ist nicht nur ein sicheres Indiz für die Datierung von Inszenierungszeugnissen, sondern zugleich ein weiteres entscheidendes Argument gegen die These von der dauerhaften Konservierung der originalen, gewissermaßen „werkhaften“ Inszenierung. Tatsächlich schritten Bühnentechnik und Inszenierungskunst gerade in jenen Jahrzehnten so rasant voran, dass sich ein Festhalten am Althergebrachten eigentlich von selbst verbot. So gibt Palianti sehr detaillierte Angaben über den gezielten Einsatz von Gasbeleuchtung und den raschen Wechsel von Lichtstimmungen, wie sie 1835 technisch noch gar nicht möglich waren. Solche Hinweise finden sich an einer Stelle des zweiten Aktes sogar zur Darstellung psychologischer Effekte, um schlaglichtartig die mimischen Reaktionen des Ehebrechers Léopold sichtbar zu machen, als überraschend seine fürstliche Gemahlin in das Haus des Juden Eléazar kommt, in dem sich Léopold inkognito mit Rachel aufhält. Paliantis ungewöhnlich präzise Lichtregie ist gerade hinsichtlich der verwendeten musikalischen Mittel von besonderem Interesse, denn sie trägt wesentlich dazu bei, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diesen Schlüsselmoment zu richten, was die Musik allein kaum vermag. Scribes Libretto entfaltet ein analytisches Drama sukzessiver Enthüllungen, die – um verständlich zu sein – einer besonderen Inszenierung bedürfen. Diese Aufgabe übernimmt bzw. unterstützt die Musik in den entsprechenden Situationen in recht unterschiedlichem Maße. Dass Halévy sich im vorliegenden Fall mit zwei in beschleunigtem Tempo in das Rezitativ eingestreuten chromatischen Unisono-Figuren der Streicher begnügen muss, ist dem dramatischen *a parte* geschuldet, das keine plakativeren Mittel zulässt: die Prinzessin soll ja gerade nichts von der Gegenwart ihres verkleideten Gatten bemerken: hier kann also die Beleuchtungstechnik nachhelfen – ein Beispiel dafür, wie auch technologische Entwicklungen zur dramaturgischen Verdeutlichung beitragen konnten. Ganz anders verhält es sich dagegen bei der zentralen Enthüllungsszene des dritten Aktes, als Rachel vor der versammelten Festgesellschaft des Konstanzer Konzils ihre Liaison mit dem Reichsfürsten offenbart. Die hierbei erklingende chromatisch abfallende schnelle Folge von Sextakorden ist ein brillantes Beispiel einer „Inszenierung“ mit rein musikalischen Mitteln. Diese auffallende Passage dürfte übrigens Richard Wagner inspiriert haben, der das Werk kurz vor Inangriffnahme des *Tannhäuser* kennen lernte und sich über Halévy so positiv äußerte wie über kaum einen zweiten seiner Kollegen.

Die berühmte Farblithographie Cicéris nach dem Originaldekor von Séchan und Despléchin, die eine deutliche Prägung durch die zeitgenössische französische Historienmalerei

offenbart, zeigt das Finale des ersten Aktes mit dem Einzug der geistlichen und weltlichen Würdenträger in Konstanz, wobei die Bühne mit Pferden und hunderten von Personen gefüllt ist (siehe die Abbildung auf den hinteren Umschlaginnenseiten). Duverger, dessen Bühnenbildskizze dieser Abbildung vollkommen entspricht, gibt an, dass für den prunkvollen Cortège die gesamte Tiefe der *leeren* Bühne genutzt werden müsse („Donner toute la largeur et toute la profondeur possibles au théâtre pour que le cortège, au final, se déploie somptueusement. Le défilé commence par le fond, à gauche du public, et fait la tour“). Der Aufmarsch der Statisten rückte von hinten aus ganz langsam auf das Publikum zu und wendete sich vorn nach links. Gleichzeitig begab sich der Chor an seine seit der Zeit Lullys traditionelle Position an den beiden Bühnenseiten.

Die bei Palianti dokumentierte später vorgenommene Reduzierung der Bühnentiefe erfolgte aus perspektivischen Gründen, denn die Menschenmassen und Pferde hatten aufgrund ihrer natürlichen Größe die Illusion des ursprünglichen Bühnenprospekts empfindlich gestört. Palianti zufolge wurden die Personen hingegen vor Gebäuden angemessener Größe platziert, die daher näher an der Rampe befindlich waren. Duverger zufolge bestand der Aufmarsch aus dreizehn Gruppen, die dem Auftritt des Kardinals Brogni und schließlich des Kaisers Sigismund vorausgingen. Diese Beschreibung entspricht nahezu exakt der auch von Scribe im Libretto mitgeteilten Abfolge. Die weitaus längere Liste bei Palianti besteht aus zwanzig Personengruppen mit mindestens fünf Pferden. Insgesamt wird die Bühne von mehr als 300 Darstellern bevölkert, davon rund 240 Statisten im Cortège und mehr als 60 Choristen, die sich bereits vor Beginn des Aufmarsches auf der Bühne befinden.

Wie wir aus der Presse wissen, wurde die Prozession im Laufe der Zeit immer weiter ausgebaut. 1847 veröffentlichte die Zeitschrift *L'Illustration* zwei Karikaturen unter der Überschrift „La procession de la Juive sera augmentée“ („Die Prozession der Jüdin wird erweitert“). Während die erste Kaiser Sigismund in voller Rüstung auf einem Pferd zeigt, sitzt der Kaiser von 1847 auf einem Holzpferd, das ein paar Pappkameraden auf Rädern hinter sich herzieht. Laut Duvergers Anweisungen soll der Vorhang genau in dem Moment fallen, wenn die gesamte Personenzahl auf der Bühne befindlich ist. In der späteren Version indes gewährte eine für das Publikum hinter den Kulissen nicht sichtbare, leicht abwärts hinter die Bühne führende Rampe zur linken das Abtreten des Zuges, so dass eine größere Anzahl von Personen nacheinander die Bühne bevölkern konnte, oder dass dieselben Statisten – vermutlich auch dieselben Pferde – mehrfach, jedoch z. T. in unterschiedlichen Kostümen auftraten. Die unterschiedliche Anlage des Aufmarsches bezeichnet einen ästhetischen Paradigmenwechsel zwischen den 1830er und den 1860er Jahren. Im ersten Fall sehen wir eine allmählich von hinten nach vorn vorrückende Menschenmenge. Entsprechend einer Ästhetik des Tableau handelt es sich um ein statisches Bild, das nur eine graduelle Intensivierung erfährt. Die spätere Inszenierung dagegen weist bereits eine klar gegliederte musikalische Dramaturgie auf. Die Prozession bewegt sich hierbei weniger längs als vielmehr quer zur Bühnentiefe, und sie besteht aus einer Folge wechselnder Bilder, die durch den wechselnden Rhythmus der Musik geprägt sind.

Das Regieprotokoll Duvergers aus dem Jahre 1835 ist auch in anderer Hinsicht höchst aufschlussreich. Auffällig ist etwa, dass die Musik irrtümlich dem damals weitaus berühmteren Komponisten François-Daniel Auber zugeschrieben wird und nicht dem Debütanten Halévy: ein interessanter Hinweis darauf, dass es sich um eine allein an die interne Theaterpraxis adressierte Mitteilung handelte, für die die Frage der musikalischen Autorschaft offenbar keine primäre Bedeutung hatte. Die Inszenierungsanweisungen Duvergers gliedern sich – wie damals in der Bühnenpraxis üblich – in die vier Bereiche Bühnenbewegungen (*mouvements de scène*), Dekorationen (*décorations*), Kostüme (*costumes*) und Requisiten (*accessoires*). Ergänzt werden sie durch separate Bühnenbilddarstellungen und Kostümfigurinen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass bereits die originalen Kostüme dem Betrachter Botschaften senden, die durch die Musik teilweise konterkariert werden. Rachels lange, offene Gewänder und ihr Turban charakterisieren sie als Fremde, deren exotische Reize durch die mediterrane Erscheinung der die Rolle in der Premierenbesetzung verkörpernden Sängerin Cornélie Falcon gewiss akzentuiert wurden: *La belle Juive* (Die schöne Jüdin) sollte das Libretto Eugène Scribes – in Anlehnung an einen Topos der französischen Literatur jener Zeit – ursprünglich heißen. In auffallendem Kontrast hierzu fehlen in Rachels Musik die charakteristischen orientalisierenden Züge völlig, so dass die Identität der Protagonistin durch die Inkongruenz von visueller und musikalischer Erscheinung mehrdeutig bleibt: Wie der Zuschauer ja auch erst ganz am Ende der Oper erfährt, ist Rachel nicht die leibliche Tochter Eléazars, sondern die des Kardinals Brogni.

Eléazars musikalische Identität ist ebenfalls von bemerkenswerter Komplexität. Seine Musik ist weder für einen patriarchalischen Bass geschrieben, noch für einen Bariton (der typischen Stimmlage der Bösewichter), sondern vielmehr für den damals 32-jährigen Tenor Adolphe Nourrit, dessen athletisch-virile Erscheinung und jugendlich-helle Stimme dem Pariser Publikum aus der Darstellung zahlreicher Heldenpartien vertraut war. Als musikalische Fremdheitskonstruktion wird man das von Eléazar zu Beginn des zweiten Aktes geleitete jüdische Passahgebet ansehen, dessen schlichte a-cappella-Struktur zum inszenierten Prunk der christlichen Aufmärsche kontrastiert und dessen psalmodierender Tonsatz Halévys Kompositionen für die Pariser Synagoge ähnelt. Die Harfeneinleitung wiederum ist in der Oper jener Zeit ein typisches Symbol für nicht-christliche Gebetszenen.

Das Kostüm der Uraufführung zeigt Eléazar in schlichtem Gewand, aber mit einem überdimensionierten Geldbeutel. Musikalisch wird diese stereotype Darstellung allerdings ironisch distanziert: die einzige Szene, in welcher der Jude als geldgierig erscheint, begegnet im zweiten Akt, und zwar im ersten der beiden Terzette (Nr. 9 „Tu possèdes, dit-on, un joyau magnifique“). In beiseite plappernder Buffomanier in punktierten Sechzehntel- und Zwei- unddreißigstelnoten sowie anschließend in repetierten Triolenfiguren komponiert Halévy dem jüdischen Juwelier eine Gesangslinie, deren Text unterschiedlichste Währungen aufzählt – nach dem Modell der schon in der Opera buffa des 18. Jahrhunderts beliebten Katalogarien (wie beispielsweise Leporellos „Registerarie“ in Mozarts *Don Giovanni*). So wird gerade diese Szene zur einzigen latent komischen Nummer: ein klarer Hinweis darauf,

das Eléazar keineswegs ein zweiter Shakespearescher Shylock ist, mit dem er in der Kritik bisweilen verglichen wurde. (Die Dämonisierung der Rolle zu einer Shylock-ähnlichen Figur ist denn auch erst ein Ergebnis der späteren Rezeptionsgeschichte, verkörpert etwa durch die Interpretationen Enrico Carusos oder Giovanni Martinellis).

Eléazars berühmteste Nummer, seine Arie „Rachel, quand du Seigneur“ am Ende des vierten Aktes (Nr. 22) mit der außergewöhnlichen Besetzung zweier Englischhörner wurde erst während der Endproben hinzukomponiert und trägt wesentlich dazu bei, das Profil der Rolle gegenüber der stereotypen szenischen Repräsentation noch weiter zu schärfen: und zwar zugleich durch starke Betonung der kulturellen Alterität – etwa durch die vielen übermäßigen Sekunden und Quartan in der Stimmführung – wie auch durch die Möglichkeit der emotionalen Anteilnahme und Identifikation. Tatsächlich erweist sich der Jude hier keineswegs als unbeugsamer religiöser Fundamentalist und rachsüchtiger Fanatiker, sondern ganz im Gegenteil als ein zutiefst Mitleid zeigender Vater. Er schildert, wie er sein ganzes Leben nur dafür einsetzte, Rachel aufzuziehen („J’avais à ton bonheur voué ma vie entière“). Und nun soll ausgerechnet er es sein, der sie ans Schafott liefert? Nein, er schwört seiner Rache ab, und ist bereit, Rachels christliche Abkunft zu offenbaren, um ihr Leben zu retten („J’abjure à jamais ma vengeance, Rachel, non tu ne mourras pas!“). Wesentlich für das Verständnis dieser Nummer, von der in den meisten jüngeren Aufführungen jeweils nur dieser langsame erste Teil zur Aufführung gelangte, ist jedoch ihre musikdramaturgische Gesamtform, in deren Verlauf Eléazars Haltung eine entscheidende Wendung erfährt. Auf den langsamen Arienteil folgt nämlich als „Tempo di mezzo“ ein hinter der Bühne erklingender Choreinwurf, in welchem die aufgebrachte Masse die Hinrichtung der Juden fordert („Au bûcher, au bûcher les Juifs!“). Dieser Teil wird in den meisten Aufführungen jedoch ebenso gestrichen wie die nachfolgende Caballetta, der schnelle Finalsatz der Arie. Erst das Bewusstsein dieser entsetzlichen, bereits eskalierenden Pogromstimmung und die hiermit einhergehende göttliche Erleuchtung („Dieu m’éclaire, fille chère“) führt Eléazar zu seiner in der Caballetta ausgesprochenen Entschlossenheit, gemeinsam mit Rachel in den Tod zu gehen („Près d’un père viens mourir“).

Dieser gemeinsame Weg in den Tod ist denn auch der Inhalt des knappen fünften Aktes, der lediglich aus einem Chor, einem Trauermarsch („Marche funèbre“) und dem Hinrichtungsfinale besteht. Drastisch lassen sich die Unterschiede der beiden historischen Pariser Inszenierungen am Beispiel dieses fünften Aktfinales zeigen, der in der grausamen Hinrichtung der Protagonistin in einem Kessel mit kochendem Wasser kulminiert. Gemäß damaliger Bühnentechnik zeigte man 1835 hierzu eine auf Leinwand gemalte und auf eine Holzkonstruktion aufgezugene Hinrichtungsstätte. Dahinter befanden sich zwei Matratzen, auf welche die Primadonna (oder eine Statistin) allein in der Premierenzeit in mindestens 46 Vorstellungen gestoßen wurde. Zwar wird im Regieprotokoll vermerkt, dass notfalls eine Statistin von gleicher Erscheinung für diesen Sturz zum Einsatz gelangen könne, es wird jedoch ausdrücklich hervorgehoben, dass die Bereitschaft der Sängerin zu dieser Aktion vorzuziehen sei („Cette cuve est seulement figurée; deux matelas dans ce carré reçoivent l’actrice

ou celle de même taille exactement qui la remplacerait; mais il est préférable que l'actrice se prête *elle-même* à cette action pour plus de vérité et d'intérêt”).

Paliantis Beschreibung der entsprechenden Ereignisse aus den 1860er Jahren liest sich dagegen vollkommen anders. Hier ist von einem enormen Bronzekübel die Rede, der über einem Ofen aus echten Ziegelsteinen platziert ist, unter dem das Feuer bereits lodert. Die Hinrichtung indes wird – wiederum aus perspektivischen Gründen – von zwei Kindern in Henkerkostümen vollzogen, die anstelle der Primadonna eine Puppe in den dampfenden Kessel stoßen (“Pour l'illusion et la *perspective*, ce sont deux enfants de douze à treize ans qui, sur la plate-forme, paraissent habillés comme les exécuteurs. C'est aussi une fausse Rachel ou un mannequin que l'on précipite dans la cuve”).

Dieser Vergleich wirft einige generelle Fragen auf, die sich aus der Beschäftigung mit historischen Inszenierungsdokumenten ergeben. Die erste Frage betrifft ihre Autorschaft. Die nahe liegende Annahme, die verantwortlichen Regisseure seien auch die Verfasser dieser Schriften, führt in die Irre. Inszenierung im 19. Jahrhundert war eine hochgradig arbeitsteilige und ständigen Veränderungen unterworfenen Gemeinschaftsarbeit, die nicht von vornherein in allen Details festgelegt, sondern vielmehr nachträglich zu bestimmten Zeitpunkten protokolliert wurde. Veröffentlichte Inszenierungsanweisungen richteten sich an andere Theater, nicht aber an den internen Bühnengebrauch am selben Haus. In der Bühnenpraxis setzten sich ohnehin bald andere Aufzeichnungsformen durch: in erster Linie sogenannte „durchgeschossene“ Klavierauszüge (mit je einer Leerseite für Regieanweisungen pro Notenseite), weil diese am besten das Problem der exakten Koordination von Musik und Szene zu lösen vermochten. Zweifellos gab es schon aus ökonomischen Gründen starke Tendenzen zur Wahrung des einmal Geschaffenen. Gleichzeitig ist unstrittig, wie stark auch Text und Musik im Laufe der Zeit aus unterschiedlichsten Gründen mitunter dramatischen Änderungen unterlagen. Erst Recht gilt dies für die Inszenierung, die durch permanenten technischen Fortschritt sowie ästhetischen, gesellschaftlichen und politischen Wandel geprägt wurde.

Sich einer solchen Einsicht in die Notwendigkeit szenographischen Wandels zu verweigern, konnte fast schon groteske Folgen haben. Man denke nur etwa an das reaktionäre Bayreuth der späten 1920er Jahre, wo man auf Anordnung Cosima Wagners noch immer an den völlig antiquierten Leinwandkulissen festhielt, auf denen noch „das Auge des Meisters geruht“ hatte – ein Beispiel dafür, wie schnell eine einstmals avantgardistische Bühnenvision in ihr Gegenteil umschlagen kann, denn die ästhetische Halbwertszeit von Dekorationen ist zumeist weitaus geringer als ihre materielle. War es eine entsprechende Erkenntnis, die auch Palianti dazu bewog, mit so großem zeitlichem Abstand zur Premiere ein Regiebuch für *La Juive* zu veröffentlichen? Womöglich weil er der Meinung war, das – abgesehen von den neuen Bühnenbildern – auch die übrigen Veränderungen festgehalten werden sollten, wie

die Einführung des Rundhorizontes, die außerordentlichen Beleuchtungseffekte oder die Ersetzung der unfallgefährdeten Primadonna durch einen wasser- und hitzebeständigen Dummy? Wie dem auch sei: Die Tatsache, dass nach einiger Zeit eine von der ursprünglichen stark abweichende *Mise en scène* zu *La Juive* veröffentlicht wurde, zeigt unmissverständlich an, dass die originale keineswegs als sakrosankt, sondern im Gegenteil als überholt empfunden wurde. Insofern ist auch die Vorstellung einer gleichsam „werkhaften“, weil schriftlich fixierten Inszenierung in ihrer historischen Bedeutung zu relativieren: nämlich als bloße Rückwärtsprojektion moderner Werkkonzeptionen, aber gewiss nicht als Ausdruck der zeitgenössischen Bühnenrealität und Aufführungspraxis.

Als Zustandsbeschreibung einer bestimmten Produktion zu einem bestimmten Zeitpunkt bieten die Inszenierungsdokumente vergangener Epochen dennoch einen wesentlichen Beitrag zur historischen Rekonstruktion des multimedialen Kunstwerks Oper und seiner unterschiedlichen Zeichensysteme. Sie könnten daher einen Ausgangspunkt für eine noch immer erst in den Anfängen steckende Disziplin darstellen, nämlich für eine Semiotik des Musiktheaters, die nicht die normative, sondern die kommunikative Funktion der Theaterzeichen – der musikalischen wie der szenischen – in ihren Wechselwirkungen analysiert. Auf die Gefahr hin, die Vorstellung von der Musikforschung als einer verspäteten Disziplin zu bekräftigen, könnte eine solche „Opernsemiotik“ auch den aktuellen Diskussionen um das „Regietheater“ in der Oper eine neue Grundlage geben. Sie würde beispielsweise helfen, akzidentelle von essentiellen Theaterzeichen zu unterscheiden und die negativen Folgen aufzeigen, die eine vermeintlich historische, aber mit einem Übermaß akzidenteller und vor allem inkohärenter Theaterzeichen arbeitende Inszenierung haben kann. Eine historisch informierte Aufführungspraxis nicht nur im Musikalischen, sondern auch im Szenischen zu vertreten, würde also keineswegs bedeuten, sich auf das Kopieren vermeintlich originaler Leinwandkulissen und Kostümfigurinen oder gar das Abschreiten dokumentarisch verbürgter Raumwege zu konzentrieren. Wohl aber kann sie einen wichtigen dramaturgischen Beitrag zu einer künstlerischen Gesamtkonzeption leisten, die um die historischen, musikdramaturgischen und aufführungspraktischen Zusammenhänge in allen ihren vielfältigen Aspekten Bescheid weiß, auch und gerade wenn sie völlig andere inszenatorische Wege geht. Denn die Operngeschichte liefert keine Kopiervorlagen, sondern einen erweiterten Verständnishorizont. Um hierfür verlässliche Voraussetzungen zu schaffen und diese im Dialog mit der künstlerischen Praxis zu kommunizieren, wird eine gleichermaßen musikwissenschaftlich-philologisch wie auch theater- und kulturwissenschaftlich fundierte Opernforschung noch eine ganze Weile lang beschäftigt sein. Gerade die großen Repertoirewerke des 19. Jahrhunderts wie Halévy's *La Juive*, deren Aufführungen durch historische Quellen so reich dokumentiert sind, werden daher nicht zuletzt in inszenatorischer Hinsicht die Opernhäuser auch im 21. Jahrhundert noch vor große Herausforderungen stellen.

Sergio MORABITO

Materialien zu Halévys *Juive*

> Im Folgenden seien einige Ergebnisse der Recherche und Reflektion aus dem Umfeld der Stuttgarter Neuinszenierung der *Jüdin* zur Diskussion gestellt. Nicht zuletzt in Bezug auf die unterstellten antisemitischen Implikationen der Oper führen sie zu anderen Schlussfolgerungen, als sie jüngst von theaterwissenschaftlicher Seite gezogen worden sind.¹ Sie stützen sich auf das Material zur Genese des Werks, wie es von Diana R. Hallmann aufgearbeitet worden ist², und gehen mit ihr von einer engen und gleichberechtigten Kooperation der beteiligten Autoren aus. Gewiss kommt den Brüdern Halévy das Verdienst zu, den Libretto-Entwurf kräftig gegen den Strich gebürstet, und dessen intendierten Schluss regelrecht verkehrt zu haben: An die Stelle der vom Librettisten vorgesehenen Apotheose einer christlichen Taufszene ist so die Katastrophe eines zweifachen jüdischen Märtyrertodes getreten. Insgesamt lässt sich eine reflektierte Brechung der Motive, Klischees und Stereotypen feststellen, die der Librettist Scribe – wie könnte es auch anders sein – aus dem Fundus der Tradition bezogen hat (*Kaufmann von Venedig*, *Nathan der Weise*, *Ivanhoe* etc.). Mit historischen Zusammenhängen jongliert das Libretto äußerst frei. Aber gerade in der Verzerrung sind die Traumata der Unterdrückung der jüdischen Minderheit festgehalten.

Zur Rechten das Portal einer Kirche. Zur Linken ein Goldschmiedeladen.

(*Die Jüdin*, Regieanweisung zum 1. Akt)

Bereits diese Gegenüberstellung von Münster und jüdischem Laden wurde dem Librettisten als historische Unmöglichkeit angekreidet. Doch die Forschung belehrt uns, dass auch diese Ansicht „an der übermäßigen Beeinflussung durch die polemische Literatur krankt, die darauf angelegt war, eine hohe Trennwand zwischen den gegnerischen Parteien zu ziehen. Doch die eigentliche Auseinandersetzung fand statt in den kleinen Dingen, [...] im alltäglichen Verkehr, in der räumlichen Nachbarschaft von Kirche und Synagoge – die in vielen Städten nur einige Dutzend Meter voneinander entfernt lagen –, in den Miniaturverhältnissen mittelalterlicher Städte, in deren Mauern viele Menschen zusammengepfercht wohnten, in einem Leben, das keine Privatsphäre kannte, wo die Stimmen der betenden Juden den Gottesdienst im Dom stören konnten.“³

1) Etwa von Ulrich Schreiber, Sieghart Döhring oder Anselm Gerhard.

2) in ihrer Studie *Opera, Liberalism and Antisemitism in Nineteenth-Century France*, Cambridge 2002

3) Israel J. Yuval, *Christliche Symbolik und jüdische Martyrologie*, in: *Juden und Christen zur Zeit der Kreuzzüge*, hrsg. von Alfred Haverkamp, Sigmaringen 1999, S. 105

Tatsächlich wohnten und lebten die Juden „in den Kulturräumen, in denen seit dem 9./10. Jahrhundert das aschkenasische [d.i. West- und Ost-]Judentum erwuchs [...] bis zum 12. Jahrhundert wohl so gut wie ausschließlich in den Kathedralstädten, also in den regionalen kultischen Zentren der Christenheit, und dort in den weitaus meisten Fällen wiederum im Mittelpunkt dieser Städte. Diese Lage der jüdischen Siedlungen blieb auch während der Zeit der Kreuzzüge bestehen, damit also auch der zentrale Ort der Juden im städtischen Leben.“⁴

Ein Konzil, bei dem Fürsten und Prälaten dem Streit der Christenheit ein Ende setzen, die Papstkronen verleihen, die Ketzerei auslöschen und über der Häresie des ungestümen Jan Hus den Stab brechen werden.

(1. Akt, 1. Szene, Albert)

Entgegen der Darstellung im Libretto gingen die Hussitenkriege (1419–39) dem Konstanzer Konzil (1414–1418) nicht voraus; vielmehr stellen sie eine Folge der Verbrennung des tschechischen Reformators Jan Hus auf dem Konzil 1415 dar. Die Verurteilung des Jan Hus fiel in die Zeit des Abendländischen Schismas, in der die auseinanderbrechenden weltlichen und kirchlichen Institutionen hart umkämpft waren. Während Kaiser Sigismund gegen seinen Vetter Jobst von Mähren antrat, erhoben drei Päpste Anspruch auf den Heiligen Stuhl. Auf dem Konzil wurden die Machtfragen geregelt, den von Hus eingeforderten Reformen jedoch nicht stattgegeben. Mit der Hinrichtung von Hus und der Wahl des neuen Papstes Martin V. im Konzilsgebäude am Hafen von Konstanz im Jahr 1417 galten die bestehenden Normen als bestätigt. Fünf Kreuzzüge wurden gegen die aufständischen Hussiten entsandt, bis diese zunächst durch Zugeständnisse, dann durch Zwist und Verrat in eigenen Reihen besiegt wurden. Nun waren Judenverfolgungen von Beginn an integraler Bestandteil des ›Rituals‹ solcher Kreuzzüge: Gleichsam *en passant* nahm man an den „Gottesmördern“ Rache für die Kreuzigung Jesu. Für die Hinrichtung und Vertreibung der österreichischen Juden des Jahres 1421 gab zudem ihr angebliches hochverräterisches Zusammenwirken mit den Hussiten den Rechtsgrund ab. Auch wenn diese Verschwörungstheorie eine nachträgliche Legitimation des Unrechts darstellt, so lässt sich doch belegen, „wie die religiösen Risse, die damals die christliche Welt durchzogen, unter den Juden messianische Hoffnungen ausgelöst hatten“⁵. Eine hebräische Chronik mit dem Titel *gilgul bne chuschim* (etwa: Geschichte der Hussiten, entstanden zwischen 1430–1450) unterstellt Hus, er habe das Trinitätsdogma abgelehnt, die Göttlichkeit Jesu geleugnet und mit dem Bilderkult gebrochen – und wertet dies als einen Sieg des jüdischen Glaubens. Solch radikale Positionen waren jedoch auf Randfiguren der Hussiten-Bewegung beschränkt. Hus selbst hatte an der Messe, der Lehre von der Transsubstantiation und an der Fürbitte der Maria und der Heiligen festgehalten. Dennoch ist die grob verzerrte Darstel-

4) Alfred Haverkamp, ebd., S. XII

5) Israel J. Yuval, *Juden, Hussiten und Deutsche*, in: *Juden in der christlichen Umwelt des späten Mittelalters*, hrsg. von Alfred Haverkamp, Berlin 1992, S. 59

lung der Chronik nicht völlig erfunden, sondern wendet ein Hussitenbild, das in der katholischen Öffentlichkeit verbreitet war, ins Positive.

Die Chronik dokumentiert höchst eindrucksvoll die Ängste der deutschen jüdischen Gemeinden vor den durchziehenden Kreuzfahrertruppen aus Holland und Brabant anlässlich des Zweiten Hussitenkreuzzuges 1421. Waren die anreisenden Soldaten noch einigermaßen in Schach zu halten, so ging die eigentliche Bedrohung von den siegreichen Heimkehrern aus, weshalb die Juden eine Niederlage der Deutschen erhofften. „Sämtliche Drohungen der Bösewichter bezogen sich aber auf den Rückmarsch, und auch die Bewohner des Landes versicherten ihnen (den Kreuzfahrern), wenn sie die Hussiten besiegt hätten, ließen sie sie auch mit den Juden nach Gutdünken verfahren“⁶, heißt es in der Chronik. Die Ausschreitungen einer auswärtigen plündernden Soldateska nahmen die örtlichen Instanzen im Falle eines Sieges offenbar als Kollateralschäden in Kauf.

Gerade durch den freien Umgang mit den historischen Koordinaten gelingt Halévy und Scribe im ersten Akt ihrer Oper die Schilderung einer solch siegestrunkenen Pogrom-Stimmung.

Gesegnet sei unser guter Herrscher, der Wasser so plötzlich in Wein verwandelt!

(1. Akt, 4. Szene, Chor der Trinker)

Der Ausrufer hatte es zu Beginn der Oper verkündet: Zur Feier des Sieges über die Hussiten werden „am Mittag auf allen großen Plätzen Weinfontänen sprudeln.“ Mit den in der Überschrift zitierten Worten wird der Wein von den Trinkern begrüßt. Die Anspielung auf die Neutestamentarische Erzählung von der Hochzeit zu Kana (im 2. Kapitel des Johannesevangeliums) ist unüberhörbar. Auf dieser Hochzeit mangelt es an Wein, woraufhin Jesus auf Bitte seiner Mutter Maria Wasser in Wein verwandelt und so das erste in den Evangelien erwähnte Wunder wirkt. Das Weinwunder wird gerne als Beispiel dafür angebracht, dass die Bibel den Alkoholverzehr nicht fordert – so auch hier. Darüber hinaus stellt der Gesang der Trinker diese Spende der Obrigkeit in eine heilsgeschichtliche Perspektive. Denn hinter dem Faktum, dass sechs steinerne Krüge mit Wasser gefüllt wurden und dieses in Wein gewandelt wurde, so dass mehrere 100 Liter Wein zur Verfügung standen, sahen schon die Ausleger der ersten christlichen Generationen einen Hinweis auf die Eucharistie. Neben dem Brot gehört der Wein zu diesem Gedächtnismahl. Die großen Krüge weisen darauf hin, dass der Wein für die Feier der Eucharistie nie ausgehen wird. Gottes Zeichen ist der Überfluss. Er verschwendet sich selbst für das armselige Geschöpf Mensch. Kana ist ein Zeichen der Selbstschenkung Gottes, die Stunde der Hochzeit Gottes mit seinem Volk hat im Kommen Jesu begonnen. Der rote Wein symbolisiert das Blut Christi. Nun definierte die Transsubstantiationslehre, die sich Mitte des 13. Jahrhunderts in der christlichen Kirche durchsetzte, das Messopfer als einen gleichsam magischen Akt, in welchem sich

6) ebd., S. 84

der Wein in das reale Blut des Erlösers verwandelt. Ausgehend von der Beobachtung, „dass auf dem Laterankonzil von 1215 gleichzeitig mit der Transsubstantiationslehre auch die Bestimmung erlassen wurde, dass alle Juden einen gelben Fleck zu tragen hätten [...], deren Sichtbarkeit gleichsam das Pendant zur Menschwerdung Gottes darstellte“⁷ hat Christina von Braun in mehreren Studien die Ambivalenz der christlichen Blutsymbolik aufgezeigt, und eine Vielzahl antisemitischer Obsessionen auf sie zurückführen können. Etwa die Behauptung, die Juden brauchten Christenblut zur Herstellung der ungesäuerten Brote zu Pessach, oder die Beschneidung führe zu einem Blutverlust, den „der Jude“ durch das Trinken von Christenblut auszugleichen trachte.

„Anders als die jüdische Religion [...] ist das Christentum eine *Glaubens*religion. [...] Denn die christliche Heilsbotschaft beinhaltet mehr als eine Hoffnung: die Hoffnung, dass der Messias eines Tages kommen *wird*. Sie beinhaltet die *Erfüllung* dieser Verheißung: Die Gestalt des Mensch gewordenen Gottes bedeutet die Aufhebung aller Zweifel. Von dieser Unmöglichkeit, den Zweifel zuzulassen, leitet sich wiederum ein Gutteil der antisemitischen Bilder ab [...]. Je stärker das Christentum auf die Erfüllung der Botschaft, auf der „Wirklichkeit“ des Mensch gewordenen Gottes beharrt (und mit der Transsubstantiationslehre wird dieser Anspruch konkret, materiell), desto stärker wird auch das Bedürfnis, sich gegen jede Form von Zweifel an der eigenen Heilslehre zu schützen. Für den Christen stellt aber der Jude die Verkörperung des Zweifels schlechthin dar: weil er einerseits nicht an die Erfüllung glaubt, und weil der Christ andererseits seine eigenen Glaubenszweifel an den Juden delegiert. Im Juden findet er das andere „böse“ Selbst verkörpert, [...] den Teil des Ich, den er abzuspalten hat, will er Teil der eigenen Glaubensgemeinschaft bleiben.

Die Kreuzigung des Heilands [...], das Selbstopfer Gottes, ist aber eine „Schuld“ [...], die kein Mensch auslösen, von der sich also auch kein Gläubiger durch die Taufe [...] befreien kann. Der Christ wird durch die Taufe Teil einer Religionsgemeinschaft, aber er bleibt immer „schuldig“, weil er die Last der „Erbsünde“ auf sich trägt und zugleich in der Schuld eines Gottes steht, der sich für ihn geopfert hat. Das heißt, der christlichen Heilsbotschaft ist eine Struktur inhärent, die nicht nur von der *Unmöglichkeit* geprägt ist, der Schuld zu begegnen, sondern die auch eine zusätzliche Schuld schafft.

In dem Vorwurf, dass Juden „unschuldiges Christenblut“ trinken, offenbart sich eigentlich das christliche Ritual des Messopfers. Aber es taucht in verkehrter Form auf: als Verbrechen der Juden. Auf diese Weise bleibt einerseits das Martyrium integraler Bestandteil des christlichen Glaubens: Die „Opfer“ der Ritualmordbeschuldigungen werden in Heilige verkehrt [...]. Auf der anderen Seite kann sich der Christ aber mit dem Geopferten identifizieren: Der Jude [...] opfert mich seinem Gott, aber ich sterbe für meinen Glauben, d.h. in Wirklichkeit bringe ich mit meinem Tod, gleichsam im Tauschverfahren, meinem Gott ein Opfer, das ich ihm sonst nicht bringen könnte.“⁸

7) Christina von Braun, *Blut und Blutschande*, in: *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, herausgegeben von Julius H. Schoeps und Joachim Schlör, München o. J., S. 85

Stürzen wir diese aufrührerische und verbrecherische Rasse in den See!

(1. Akt, 6. Szene, Chor des Volkes)

Zwangstaufen von Juden durch Untertauchen im Fluss war eine bekannte Praxis. Einer der bekanntesten Prediger des Mittelalters, Berthold von Regensburg, berichtet über die Gewohnheit junger Christen, Juden zum Spott ins Wasser zu werfen, um sie gegen ihren Willen zu taufen. Die Zwangstaufe oder die Furcht davor konnte zum Ertrinken im Fluss führen. Häufig genug „verwandelte“ sich das „Wasser in Blut“, wenn Juden den Märtyrertod dem erzwungenen Glaubensabfall vorzogen. So erklärt es sich, dass stehende oder fließende Gewässer – Seen, Teiche, Flüsse – die häufigsten Schauplätze für jüdisches Martyrium zur Zeit der Kreuzzüge waren:

Chor des Volkes: Ja, in den See diese verfluchten Hebräer, diese Kinder Isaaks! In den See!

Eléazar: Was wollt ihr Amalekiter? All mein Blut liefere ich euren verfluchten Lippen aus!

Chor: Oh, das ist zu unverschäm! Keine Gnade für sie! Der verhasste Name dieser Rasse sei ausgelöscht und gehe zugrunde! Der erzürnte Himmel verlangt ihre Hinrichtung!

(*ausbrechend*) In den See ... !

Eléazars „Unverschämtheit“ rührt an das im „realen“ Blutgenuss des Messopfers sublimierte Menschenopfer des Christentums. Im Gegensatz zum Christen, für den das Messopfer, d.h. die Einnahme des in Blut verwandelten Weines, das höchste Sakrament darstellt, ist dem Juden das Trinken von Blut streng verboten.

Rachel, quand du Seigneur

(4. Akt, 5. Szene, Eléazar)

Trotz der allmählichen Rehabilitation von Halévy's Oper in den vergangenen Dekaden wurden nicht unwesentliche Teile des Werks von der Rezeption bis heute übergangen, was zu Entstellungen und Fehldeutungen geführt hat. So unterschlugen etwa die jüngsten Aufführungen in Wien, Paris und Zürich den gesamten zweiten Teil von Eléazars durchkomponierter großer Szene im 4. Akt. In ihr ringt sich Eléazar dazu durch, seine geliebte Ziehtochter Rachel seiner Rache an den Christen *nicht* zu opfern: „Ach, auf ewig schwöre ich meiner Rache ab, Rachel, du wirst nicht sterben!“ Dieses „Fazit“ der berühmten Arie „Rachel, quand du Seigneur“ wurde in den genannten Aufführungen durch einen Konzertschluss gekappt, ebenso der ganze weitere Verlauf der Szene, der einen entscheidenden Paradigmenwechsel vollzieht: Der eingekerkerte Eléazar vernimmt die antisemitischen Hetzchöre in den Straßen, die alle Juden auf den Scheiterhaufen wünschen. Angesichts dieser entfesselten christlichen Bestialität glaubt er, Rachel vor ihrer Erniedrigung durch die Taufe – Bedingung ihres Überlebens – bewahren zu müssen, ihr den jüdischen Märtyrertod nicht ersparen zu dürfen. In mystischer Er-

8) Christina von Braun, *Das Behagen in der Schuld*, in: *Über die verborgenen anthropologischen Entwürfe der Psychoanalyse*, hrsg. von Lilli Gast und Jürgen Körner, Tübingen 1997, S. 86, 89, 90 f.

leuchtung meint er zu verstehen, was Gott von ihm verlangt: gemeinsam mit seiner Tochter dem „Kiddusch ha-Schem“, dem Gebot „zur Heiligung des (Gottes-)Namens“ folge zu leisten, also dem erzwungenen Glaubensabfall den Märtyrertod vorzuziehen. Dieses Gebot der Strenzgläubigkeit hatte als Reaktion auf die zunehmende Judenfeindlichkeit der christlichen Gesellschaften zur Zeit des 1. Kreuzzuges eine bemerkenswerte Verschärfung erfahren. Es implizierte nun nicht mehr nur die passive Erduldung, sondern den aktiven Vollzug: Väter und Mütter, die ihre Kinder, Geschwister, die sich gegenseitig töteten, am Ende der Selbstmord des letzten noch lebenden Familienmitglieds. Eine Praxis, die allerdings unter erheblichem Legitimierungsdruck stand, da sie mit dem jüdischen Verständnis vom Leben als einem der heiligsten Werte und mit der Ächtung des Freitods nicht ohne weiteres zu vermitteln war.

Die Oper macht deutlich, dass Eléazars Kiddusch ha-Schem einen letzten, ohnmächtigen Versuch zur Selbstbehauptung jüdischer Religiosität gegenüber einer mordenden christlichen Übermacht darstellt. Es liegt auf der Hand, dass Eléazars Verschweigen von Rachels Herkunft im 5. Akt hiermit völlig neu, nämlich religiös motiviert ist und nicht mehr den aufgegebenen Rachedgedanken verfolgt. Das gilt es zumindest wahrzunehmen, auch wenn seine Entscheidung durchaus kritisch hinterfragt werden kann und muss – Eléazar selbst tut dies, hadernd und mit sich selbst zerfallen, im Fortgang der Handlung im 5. Akt, der sein ganzes (ungelöstes) Dilemma offenbart. Auch wenn die Alternative sich für ihn hier nicht mehr als diejenige zwischen Christenhass und väterlicher Liebe (wie im 4. Akt) beschreibt, sondern als die zwischen Rachels religiöser Berufung und ihrem möglichen Überleben, verschweigt er ihr die Wahrheit bis zum Ende. Nicht überflüssig scheint es, in diesem Zusammenhang auch zu betonen, dass bereits die Adoption des Kindes durch Eléazar nicht durch Rachedgedanken für den Mord der Christen an seinen Söhnen motiviert ist. Eléazars „zitternder Hand“ wurde „die Wiege von der schützenden Hand Gottes anvertraut“, wie der Text der Arie sagt – das heißt, Eléazar hat in dieser existentiellen Prüfung wie Nathan empfunden.

Das Duett mit Brogni (Nr. 21) und Eléazars große Szene (Nr. 22) setzt eine Wiederholung ebendieser Vorgeschichte in Szene, beginnend mit der „Romerzählung“ Eléazars: einer fast schon hypnotischen Beschwörung des Brandes, in dem Brognis Familie umkam. Brogni wird in die Trümmer seiner damals zerschellten bürgerlichen Existenz zurückgestoßen, und Eléazar weidet sich an seiner kreatürlichen Qual. Doch nachdem sich Eléazars Christenhass gegen seinen ehemaligen Verfolger entladen hat, kommt ihm „die Vernunft allmählig wieder“⁹: er vermag die Stimme des Kindes zu vernehmen, das ihn anfleht, es vor dem Tod in den Flammen zu erretten. Die Arie Eléazars wiederholt und bestätigt so den inneren Prozess, der ihn damals zur Übernahme der Adoptiv-Vaterschaft für das schutzlose fremde Kind geführt hatte – und genau die Verbindlichkeit seiner Verpflichtung ist es, die nunmehr in tragischer Ironie das Leben der herangewachsenen Tochter durchkreuzt.

9) Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise*, 4. Akt, 6. Szene

Die Jüdin

Der erste Hinweis auf den Stoff der späteren Oper findet sich in einem Notizblock Scribes, unter der Überschrift „La belle juive – opera“. Dort ist skizziert, was später zum Rachel-Léopold-Eudoxie-Strang der Handlung wurde. Der Eléazar-Brogni-Strang fehlt noch völlig, und mit ihm auch das Motiv von der verlorenen und adoptierten Tochter. Mit anderen Worten: *Die schöne Jüdin*, die nach Entdeckung des Betrugs durch ihren Verlobten, der in Wirklichkeit verheiratet ist, zunächst das unter Todesstrafe stehende Verhältnis denunziert, dann aber sich selbst der Falschaussage bezichtigt und damit Schuld und Hinrichtung allein auf sich nimmt, *ist tatsächlich eine*. Scribe operiert hier mit dem unhinterfragten Exotismus-Klischee von der ›schönen Jüdin‹ als einer unbedingten, bis zum Selbstopfer fatalistisch liebenden Frau.

Die Oper heißt zwar in ihrer endgültigen Gestalt immer noch *La Juive*, aber wir erfahren, dass die Jüdin Rachel in Wirklichkeit ein Kind christlicher Eltern ist – doch im Unterschied etwa zu Nathans Recha ein vermutlich ungetauftes. Das wird sowohl durch das Fehlen eines christlichen Taufnamens nahe gelegt (Recha z. B. heißt ja in Wirklichkeit Blanda von Filneck), als auch durch die Worte, mit denen Brogni von Eléazar an den traumatischen Verlust seiner Familie erinnert wird; diese scheinen sich auf den Feuertod der Mutter im Kindbett zu beziehen: „Als die Neapolitaner in Rom eindringen, sahst du dein Haus geplündert und zum Raub der Flammen werden, und deine Frau umkommen, und deine geliebte Tochter, die kaum das Licht der Welt erblickt, an ihrer Seite sterben ...“¹⁰

Auch wenn oder gerade weil Rachel selbst das Geheimnis ihrer Herkunft nie erfährt und sich entscheidet, als Jüdin in den Tod zu gehen: der Titel und mit ihm die Gestalt der Jüdin, die gar keine ist, wird so zu einer Metapher. Rachel wird zur „Jüdin“ nicht mehr aufgrund ihrer Geburt, ihrer ›Rasse‹ oder ihrer Religion. Ihre Entscheidung für den Tod als Jüdin steht für ein selbstbestimmtes Leben, das ihr in der Welt, von der das Stück erzählt, verweigert wird.

10) „Quand les Napolitains dans Rome sont entrés, / Vous avez vu vos toits au pillage livrés, / Et ta maison en proie à l'incendie ! / Et ta femme spirante ! ... e ta fille chérie, / En recevant le jour, mourante à ses côtés ...“
Im Unterschied zu den literarischen Libretto-Quellen bringen die musikalischen Quellen offenbar „mourante à tes côtés“, „an deiner Seite sterben“, was aber nach der Geburtsmetapher „en recevant le jour“ kaum glaubhaft ist.

Erhard Roy WIEHN

Juden in Konstanz

> Juden lebten in Konstanz wohl spätestens seit Mitte des 13. Jahrhunderts – der älteste Nachweis stammt aus dem Jahre 1241 – bis zu ihrer Vertreibung anno 1448, also rund 200 Jahre lang. Bereits 1254 erfolgte eine päpstliche Aufforderung an den Bischof von Konstanz, die Juden ein Abzeichen tragen zu lassen. 1312 wurden die Konstanzer Juden der Hostienschändung beschuldigt und deshalb mehrere ermordet. 1314 schürte ein Brand im Hause eines Juden am Schabbat die antijüdische Stimmung. 1326 wurden wegen angeblicher Hostienschändung zwölf Juden verbrannt, sechs weitere ertränkt und neun erschlagen. Der schlimmste Pogrom ereignete sich 1349: die Juden wurden beschuldigt, die Brunnen vergiftet und hierdurch die Pest am Bodensee verursacht zu haben. Am 4. Januar 1349 wurden 330 Juden in zwei Häusern konzentriert und am 3. März 1349 auf einer Wiese vor der Stadt bei Sonnenaufgang verbrannt. Am 2. April 1349 verbrannte sich ein getaufter Jude mit seinen getauften Kinder unter dem Ruf, er wolle als Jude sterben. Am 13. September 1349 wurden weitere überlebende Juden verbrannt. Jedoch wurden 1373 wieder Juden in die Stadt aufgenommen. 1401 wurden abermals judenfeindliche Maßnahmen ergriffen. Eine schauerliche Leidensbilanz für das 14. Jahrhundert.

Anno 1414–1418 tagte unter Leitung König Sigismunds das Konzil der römischen Kirche in Konstanz, auf dem am 11. November 1417 Papst Martin V. gewählt wurde. Eine eindrucksvolle zeitgenössische Darstellung zeigt, wie die Konstanzer Juden dem neuen Papst in Gebetsmänteln huldigen und um Bestätigung der päpstlichen Schutz-Privilegien bitten. Nach der Abreise des Königs samt geistlichen und weltlichen Herren blieben alsdann beträchtliche Schulden vor allem bei den Konstanzer Handwerkern zurück, die laut Order des Königs von den Juden bezahlt werden sollten, was 1429 eine neuerliche Judenverfolgung auslöste. Am 23. Dezember 1429 wurden alle Juden in ihren Häusern eingesperrt und erst am 1. Juni 1430 wieder freigelassen, und zwar mit der Auflage, ihr Vermögen abzugeben. Am 31. Juli 1430 wurden von der Handwerkerschaft jüdische Häuser zerstört und ca. 80 Juden im Pulverturm, dem heute sogenannten „Judenturm“ am Rhein eingesperrt, um Geld von ihnen zu erpressen, das schließlich vor allem von auswärtigen Glaubensgenossen aufgebracht wurde. Ab 1431 betreibt der Konstanzer Rat die Ausweisung der Juden, woraufhin die meisten jüdischen Familien die Stadt verlassen. 1443 kommt es aufgrund von Ritualmordverdacht erneut zu judenfeindlichen Ausschreitungen. Im März 1448 konnten sich die letzten jüdischen Einwohner nach fast fünfjähriger Inhaftierung (!) freikaufen, so dass 1448 – vor 560 Jahren – die Geschichte der Juden in Konstanz endet, und zwar für rund 400 Jahre.

Allerdings durften Juden seit Anfang bzw. Mitte des 17. Jahrhunderts in der Nähe von Konstanz ansässig werden, nämlich auf der Höri am Untersee, in den Ortschaften Gailingen, Randegg, Wangen und Worblingen, zunächst als Kaufleute, später sogar als Bauern, wo sie gegen beträchtliche „Schutzgelder“ ihre sogenannten „Schutzbriefe“ erwerben und damit halbwegs abgesichert auskommen konnten. Im Jahre 1825 waren im „Judendorf“ Gailingen immerhin 48% der Bevölkerung Juden, 50 Jahre später waren es knapp 70%, und von 1870 bis 1884 amtierte sogar ein gewählter jüdischer Bürgermeister in diesem südbadischen, deutsch-jüdischen „Schtetl“ am Hochrhein. – Aus diesen Judendörfern kamen auch kurz vor Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten Juden nach Konstanz zurück, und im Jahre 1847 beschloss der Gemeinderat dieser Stadt mit 54 gegen 36 Stimmen, ihre Aufnahme offiziell zu gestatten. Ein besonders beeindruckendes Bild war das nicht, aber schließlich zählte das Ergebnis. Die Kehilla Konstanz, die Israelitische Gemeinde, wurde 1862 bzw. 1867 gegründet, nachdem die Juden Badens anno 1862 ihre volle bürgerliche Gleichberechtigung erhalten hatten und im liberalen Großherzogtum Baden mit Handelsminister Moritz Ellstätter in Karlsruhe erstmals ein Jude auf einem deutschen Ministersessel saß.

Die jüdische Gemeinde von Konstanz entwickelte sich damals erstaunlich rasch: 1875 umfasste sie schon 251, 1900 bereits 565, 1925 dann 537, 1932 noch 488 Mitglieder, die wesentlich zur kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklung der Stadt beitrugen – als Ärzte, Rechtsanwälte, Kaufleute, Handwerker, Unternehmer, Gemeindepolitiker und in manch anderen Funktionen. Die Gemeinde war im Unterschied zu den alten, streng orthodoxen Gemeinden auf der Höri liberal und alles in allem recht gut in Struktur und Milieu der damals mehrheitlich katholischen Stadtbevölkerung integriert. Zwar gehen die Meinungen darüber auseinander, ob man als Jude in alle örtlichen Vereine aufgenommen wurde oder nicht und wie stark der offene oder versteckte Antisemitismus wirklich war. Keinen Zweifel gibt es jedoch daran, dass die Konstanzer Juden im Ersten Weltkrieg sich ebenso selbstverständlich „für Kaiser und Vaterland“ opferten wie ihre christlichen Altersgenossen, nicht wenige sogar freiwillig. Viele wurden für Tapferkeit im Felde ausgezeichnet, was ihnen schon mit der „Judenählung“ Ludendorffs schlecht genug gedankt wurde. Wie die jüdische Gefallenensliste damals ausgesehen hat, das bezeugen heute noch Steine und Namen auf dem jüdischen Friedhof von Konstanz.

Spätestens seit 1933 wurde die Mitgliederzahl der jüdischen Gemeinde durch die erzwungene Emigration rasch dezimiert, die 1883 eingeweihte, bereits 1936 geschändete Synagoge am 10. November 1938 zerstört, die jüdischen Männer in Konstanz und Dachau gequält, die „Kehilla Kedoscha“, die „Heilige Gemeinde“ mit der unmenschlichen Deportation der letzten 108 Menschen am 22. Oktober 1940 nach Gurs in Vichy-Frankreich vernichtet, und zwar

vor den Augen der christlichen Mitbürger. Die Zahl der Ermordeten oder durch Verfolgung Verstorbenen lässt sich nicht mehr genau ermitteln, wird aber auf über 90 geschätzt. Der Leidensweg führte damals zunächst in das berüchtigte Camp de Gurs am Fuße der Pyrenäen und im Jahre 1942 von dort vor allem in das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Aufgrund eines Beschlusses des Konstanzer Gemeinderats vom November 2003 wurde im April 2004 – also knapp 64 Jahre später – nahe der früheren Synagoge eine Gedenkstelle errichtet.

Bereits im Herbst 1937 wurde der erste jüdische Gottesdienst im direkt benachbarten Schweizer Städtchen Kreuzlingen abgehalten und im August 1939 die Jüdische Gemeinde Kreuzlingen gegründet, welche die alte Konstanzer Tradition bis heute weiterführt. An Érev Rosch Ha'schaná (Beginn des Neujahrsfestes im Herbst) 1939 wurde der erste Gottesdienst im neuen Betsaal in Kreuzlingen abgehalten. Seit 1939 gibt es auch einen jüdischen Friedhof, und einer der ersten, die hier bestattet wurden, war Hans Thanhauser aus Konstanz, der am 4. Dezember 1938 in Dachau ermordet und zu dessen Erinnerung im Jahre 2007 vor seiner letzten Konstanzer Wohnung ein „Stolperstein“ verlegt wurde. Die Jüdische Gemeinde Kreuzlingen hat sich damals große Verdienste erworben, indem sie die im Internierungslager Gurs inhaftierten Kinder, Frauen und Männer der ehemaligen Konstanzer Gemeinde mit Lebensmittel- und Kleidersendungen materiell und mit Briefen moralisch unterstützte. Und schließlich erhielten nach 1945 in Konstanz geborene jüdische Kinder in der Kreuzlinger Gemeinde ihren ersten Religionsunterricht.

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges sammelten sich nämlich in Konstanz zahlreiche, aus verschiedenen Konzentrationslagern im süddeutschen Raum befreite junge Juden, die zumeist aus Osteuropa verschleppt worden waren. Sie wurden anfangs von der französischen Armee und von jüdischen Organisationen betreut und sind bis 1950 fast alle wieder abgewandert, nach Australien, Palästina bzw. seit 1948 Israel, in die USA und in andere Länder. Diese Überlebenden feierten gleich 1945 die ersten jüdischen Gottesdienste in der Stadt und gründeten schließlich auch die neue Israelitische Gemeinde Konstanz, deren kleiner Betsaal 1966 eingeweiht wurde, von einem hier lebenden Oberkantor und dem zuständigen Landesrabbiner aus Heidelberg betreut. Als Teilgemeinde der Israelitischen Gemeinde Freiburg-Konstanz umfasste sie Mitte der 1980er Jahre kaum 100 Mitglieder, von denen die meisten erst seit Mitte der sechziger Jahre aus unterschiedlichen Gründen und ganz verschiedenen Emigrationsländern zugewandert waren. Es handelte sich vor allem um ältere Menschen, die einmal Deutsche gewesen waren und per Pass auch teilweise wieder geworden sind, darunter nur ein Ehepaar, das aus Konstanz stammte. Die Israelitische Kultusgemeinde Konstanz wurde 1988 selbständig. Nach dem Ende der

Sowjetunion gab es eine beträchtliche Zuwanderung von jüdischen Familien aus verschiedenen postsowjetischen Ländern, und die Gemeinde hat längst einen eigenen Rabbiner. Mittlerweise ist sogar eine weitere und liberale Gemeinde in Konstanz entstanden.

Die allermeisten der in der Zeit des Großdeutschen Reiches beraubten, gedemütigten, gepeinigten, vertriebenen Menschen sind niemals zurückgekehrt, auch nicht ihre noch hier geborenen Kinder, obwohl viele von ihnen in ihren neuen Heimatländern kein leichtes Leben hatten. Der Schock saß und sitzt zu tief. Niemals kann man vergessen, was einem damals angetan wurde, *nur weil man Jude war*. Die Daten des Reichspogroms von 1938 und der Deportation von 1940 wird niemand aus der Geschichte der Stadt zu löschen vermögen, ebenso wenig wie die NS-Barbarei aus der Geschichte Deutschlands getilgt werden kann. Daran wird selbst die Tatsache nichts ändern, dass wohl alle damals vertriebenen „jüdischen Mitbürger“ sich ihrer Herkunft aus Konstanz stets bewusst geblieben sind, manche trotz allem ein gewisses Heimatgefühl und einige sogar ihre Konstanzer Mundart oder Sprachfärbung beibehalten haben. Im Unterschied zu vielen, sich nicht betroffen fühlenden Zeitgenossen, ist den überlebenden Opfern des Holocaust und ihren Kindern die Vergangenheit noch ganz gegenwärtig. Erinnert, verdrängt oder vergessen ist all das Vergangene wesentlicher Bestandteil der Gegenwart geblieben und wird in mancher Hinsicht sogar die Zukunft bestimmen, gewiss individuell, aber auch kollektiv, sozial und politisch.

Keineswegs verfrüht hat die Stadt Konstanz ihre ehemaligen jüdischen Mitbürgerinnen und Mitbürger erst- (und bis heute letzt-)malig in den Jahren 1986, 1987 und 1988 eingeladen. Das war natürlich keine „Wiedergutmachung“ und konnte es auch nicht sein. Es war die Geste einer neuen Generation, die zwar keine Schuld, wohl aber Verantwortung trägt für die Folgen der Taten ihrer Väter und Großväter, die weiß, wohin Hass und Intoleranz führen, und die aus der Geschichte zu lernen versucht. In den letzten Jahrzehnten haben die Deutsch-Israelische Gesellschaft und die Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit die Erinnerung an das jüdische Leben und Leiden in Konstanz aufrecht erhalten. Seit dem Jahre 2005 gibt es in Konstanz die „Initiative Stolpersteine“, die auf den Bürgersteigen vor den letzten Wohnungen von jüdischen, politischen und Euthanasie-Opfern „Stolpersteine“ verlegt, welche die Lebens- und Todesdaten der Opfer zeigen und an vielen Orten der Stadt als kleine Denk-Male wirken sollen: Wenn man die Daten lesen will, muss man sich herunterbeugen. Auch im einen und anderen Gymnasium der Stadt haben sich jüngst Lehrkräfte mit ihren Schülerinnen und Schülern für die Geschichte des jüdischen Lebens in Konstanz zu interessieren begonnen. – Das „Nie wieder!“ auf dem Gedenkstein im ehemaligen Vernichtungslager Treblinka sagt sich allzu leicht, indes muss täglich dafür gearbeitet werden.





Augustin Eugène Scribe
unter Mitarbeit von
Fromental und Léon Halévy und Adolphe Nourrit

DIE JÜDIN

OPER IN FÜNF AKTEN

Musik von Fromental Halévy

Deutsche Übersetzung von Claire Leich-Galland,
revidiert und ergänzt von Sergio Morabito,
mit Markierung der in der Stuttgarter Aufführung
gestrichenen Passagen

PERSONEN

RACHEL, *Tochter Eléazars*

ELEAZAR, *der Jude*

LEOPOLD, *Prinz des Reichs*

EUDOXIE, *Prinzessin und Nichte des Kaisers*

Der Kardinal Jean-François de BROGNI,
Präsident des Konzils

RUGGIERO, *großer Schultheiß der Stadt Konstanz*

ALBERT, *Feldwebel der kaiserlichen Bogenschützen*

Ausrufer des kaiserlichen Heers

Kaiserliche Offiziere

Männer des Volkes

Angehöriger des heiligen Offiziums

Der Haushofmeister

Der Henker

Chor: Kurfürsten, Reichsherrzöge und -herzoginnen, Reichsfürsten und -fürstinnen, Ritter,
Edeldamen, Kardinäle, Bischöfe, Priester, Ordensbrüder, Büsser, Bannerträger, Offiziere, Herolde,
Soldaten, Gefolge des Kaisers, Männer und Frauen von Konstanz, Juden, Jüdinnen; Ballett

Konstanz, im Jahre 1414

OUVERTURE

ERSTER AKT

Die Bühne stellt eine Straßenkreuzung der Stadt Konstanz im Jahre 1414 dar. Zur Rechten des Zuschauers das Portal einer Kirche. Zur Linken, an einer Straßenecke, ein Goldschmiedeladen. Mehrere Springbrunnen.

NR. 1 INTRODUKTION

Erster Auftritt

(Beim Aufziehen des Vorhangs stehen die Kirchentore offen. Das Volk, das im Inneren keinen Platz mehr gefunden hat, kniet auf den Stufen des Portals. Auf der Mitte des Platzes gehen Männer und Frauen spazieren; links vor seinem Laden Eléazar, dicht bei seiner Tochter Rachel. Aus der Kirche hört man in vollstimmigem Chor das ›Te Deum laudamus‹ singen.)

Chor *(in der Kirche):* Te Deum laudamus, te Dominum confitemur, te aeternum Patrem omnis terra veneratur! Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae!

(Man hört Hammerschläge.)

Ein Mann aus dem Volk: In welchem Haus wird an diesem öffentlichen Festtag noch gearbeitet?

Männer aus dem Volk: In welchem Haus wird noch gearbeitet?

Ein anderer Mann aus dem Volk: Es ist das Haus eines Ketzers, des Juden Eléazar. Man sagt, er habe Geld wie Heu.

Männer aus dem Volk: Es ist das Haus eines Ketzers, des Juden Eléazar. Man sagt, er habe Geld wie Heu. Da ist er ja!

Rachel *(zu Eléazar):* Mein Vater, gebt acht! Lasst uns hinein gehen; man beobachtet uns.

(Sie zwingt ihren Vater, ins Innere des Ladens zu treten. Während des vorausgehenden Chorgesangs erscheint hinten auf dem Platz ein Mann, der in einen Mantel gehüllt ist. Er schaut zu Eléazars Laden herüber. Albert, ein Offizier der kaiserlichen Wachen, bemerkt diesen Fremdling, folgt ihm bis zum Rand der Bühne und macht, als er ihn erkennt, eine Geste der Überraschung und der Hochachtung.)

Albert: Seid Ihr es, den ich in dieser Verkleidung in den Mauern von Konstanz wieder sehe?

Léopold *(legt ihm die Hand auf den Mund):* Still! Kein anderer als du, lieber Albert, soll mich hier erkennen!

Albert: Der Kaiser erwartet Euch!

Léopold: Sigismund soll nicht erfahren, dass ich hier bin! Zumindest bis heute Abend.

(Er schaut sich um.) Was bedeutet dieser riesige Auflauf und diese Menschenmenge?

Albert: Wie? Wisst Ihr nicht, dass Sigismund heute in Konstanz eintrifft? Er eröffnet ein Konzil, bei dem Fürsten und Prälaten, um dem Streit der Christenheit ein Ende zu setzen, die Papstkrone verleihen, die Ketzerei auslöschen und über der Häresie des ungestümen Jan Hus den Stab brechen werden. Schon sind seine Anhänger, die berühmten Hussiten, den Schlägen eines siegreichen Arms erlegen und gerade heute

wird der Kaiser dem Himmel für die Taten dieses Helden danken, den er liebt.

(Man hört aus der Kirche: ›In te Domine speravi, non confundar in aeternum!‹)
Hört Ihr diese Gesänge?

Léopold: Entfernen wir uns, Freund!
(Beiseite und indem er auf Rachels Haus schaut) Warten wir den rechten Augenblick ab, um hier wieder zu erscheinen!
(Er geht mit Albert ab.)

Chor *(auf der Bühne):* Hosanna! Freude, Trunkenheit, Ehre, Ehre dem Ewigen! Möge unser Jubelgesang bis in den Himmel erschallen! Möge unser Jubelgesang sich bis zum Himmel erheben! Freude, Freude, Trunkenheit, lasst uns dem Ewigen danken! Hosanna!

Zweiter Auftritt

Die Vorigen; Ruggiero, umgeben von mehreren öffentlichen Ausrufern.

Ruggiero: Hier ist das Edikt, welches ich, Oberschultheiß der Stadt, an diesem feierlichen Tag der Eröffnung des Konzils überall bekannt machen soll!

(Er gibt dem Ausrufer ein Zeichen. Dieser liest nach einigen Trompetenstößen die nachfolgende Bekanntmachung.)

Der Ausrufer: Léopold, unser gnädigster Herr, hat mit Gottes Hilfe den Übermut der Hussiten bestraft. Darum sei dem Volke von Seiten des in Konstanz versammelten Konzils, unseres Kaisers und des Kardinals Brogni heute eine Spende gewährt.

Chor: Welch glückseliger Tag für unsere Stadt! Es lebe das Konzil! Es lebe der Kaiser!

Der Ausrufer: Des morgens werden wir in unseren Kirchen Gott Dank sagen. Am Mittag werden auf den großen Plätzen Weinfontänen sprudeln.

Chor: Welch glückseliger Tag für unsere Stadt! Es lebe das Konzil! Es lebe der Kaiser!

(Man hört den Lärm regelmäßiger Hammerschläge.)

Ruggiero *(unterbricht den Ausrufer):* Nun? Mein Gott! Was höre ich? Woher kommt dieser seltsame Lärm? Welch gotteslästerliche Hand wagt es, auf solche Weise an diesem Ruhetag weltlicher Arbeit nachzugehen?

Chor der Volksmenge: Dort bei diesem Ketzer, dort im Laden des Juden Eléazar, dieses reichen Goldschmieds!

Ruggiero *(zu den Wachen, die ihn umgeben):* Los, holt ihn herbei, schleppt ihn her zu mir; ich muss ihn für einen so großen Frevel bestrafen.

Dritter Auftritt

Die Vorigen, Eléazar und Rachel, von Ruggieros Wachen herbeigebracht.

Rachel: Ach mein Vater! *(zu Ruggiero)* Ich flehe Sie an! Ach! Was wollen Sie von ihm? Ich verlasse ihn nicht!

Ruggiero *(zu Eléazar):* Jude! Deine gottlose Kühnheit verdient den Tod! An einem Feiertag zu arbeiten!

Eléazar: Und warum nicht? Bin ich denn nicht ein Sohn Israels und gibt der Gott der Christen mir etwa Gebote?

Ruggiero: Schweig! (*zum Volk*) Hört ihr ihn? Er beleidigt den Himmel selbst und verflucht unser heiliges Gesetz.

Eléazar: Warum sollte ich es lieben? Ich habe zugesehen wie durch euer Tun meine Söhne auf dem Scheiterhaufen umkamen. Sie streckten die Arme nach mir aus!

Ruggiero: Nun gut, du wirst ihnen folgen! Tod dem Gotteslästerer! Deine gerechte Hinrichtung wird vor den Augen des Kaisers die Pracht dieses Festtags verdoppeln!

Chor: Welch glückseliger Tag für unsere Stadt! Es lebe das Konzil! Es lebe der Kaiser!

(Die Soldaten schleppen Eléazar und Rachel fort als Kardinal Brogni aus der Kirche tritt, gefolgt von einer Volksmenge. Er bleibt einen Augenblick auf den Stufen der Kirche stehen.)

Vierter Auftritt

Die Vorigen, der Kardinal Brogni.

Ruggiero (*den Kardinal wahrnehmend*): Himmel! Der hohe Präsident des Konzils!

Chor: Der hohe Präsident des Konzils!

Ruggiero: Der verehrungswürdige Brogni!

Brogni (*auf Eléazar und Rachel deutend*):

Wohin führt ihr sie ab?

Ruggiero: Es sind Juden, die man zum Tod verurteilt.

Brogni: Was ist ihr Verbrechen?

Ruggiero: Sie haben es gewagt, heute einer weltlichen Arbeit nachzugehen.

Brogni: Tretet näher! Euer Name?

Eléazar (*kalt*): Eléazar!

Brogni: Mich dünkt, dieser Name ist mir nicht unbekannt.

Eléazar: Gewiss nicht.

Brogni: Ich habe Sie früher andernorts gesehen!

Eléazar: Zu Rom, doch wenn ich mich recht entsinne, waren Sie damals noch kein Priester des Himmels, Sie hatten eine Frau, eine Tochter ...

Brogni: Schweig! Achte den Schmerz eines Vaters, eines Gatten! Alles habe ich verloren; Gott allein, Stütze der Unglücklichen, Gott blieb mir. Er hat mein Gelübde empfangen, ich bin sein Diener, sein Statthalter und sein Priester!

Eléazar: Um uns zu verfolgen!

Brogni: Vielleicht, um euch zu retten!

Eléazar: Ich habe keineswegs vergessen, dass du es warst, der einst als strenger Richter mich aus Rom verbannte.

Ruggiero: Welch eine Vermessenheit!

Brogni: Gleichwohl begnadige ich ihn vollständig! Du sollst frei sein, Eléazar! (*Brogni geht auf Eléazar zu und streckt ihm die Hand entgegen.*) Lass uns Freunde sein, mein Bruder, und wenn ich dich verletzt habe, verzeihe mir!

Eléazar (*beiseite*): Niemals!

NR. 2 CAVATINE

Brogni: Wenn Strenge und Rachsucht den Juden Dein heiliges Gesetz verhasst machen, so mögen Vergebung und Milde, oh mein Gott, sie an diesem Tage zu Dir zurückführen! Lasst uns seines heiligen Gebots gedenken und öffnen wir unsere Arme dem verirrtten Kinde!

Rachel: Soviel Güte, soviel Milde entwaffnen mein Herz wider meinen Willen. Die

Christen und ihr Glaube flössen mir bereits nicht mehr soviel Schrecken ein. Gott, welche Sanftmut! Seine Stimme und seine Güte besänftigen meinen Schrecken.

Eléazar: Seine eitle und verspätete Sanftmut wird meinen Glauben nicht erschüttern können. Die Rache bewahre ich in meinem Herzen, kein Bündnis wird es geben zwischen ihm und mir!

Ruggiero: Soviel Güte, soviel Huld lassen sie unseren Glauben verachten. Durch Schwert und Rache wird der Glaube zum Sieg geführt. Nein, nein, keine Milde und keine Gnade, das ist mein Gesetz. Keine Güte, keine Vergebung, das ist mein Gesetz!

Chor: Soviel Güte und soviel Huld, oh würdige Stütze des Glaubens. Voller Ehrfurcht vor deiner Macht neigen wir unsere Stirn vor dir!

(Eléazar und Rachel kehren in ihr Haus zurück, das sich hinter ihnen schließt. Brogni und Ruggiero gehen nach hinten ab, mit ihnen das versammelte Volk, das sie umgibt und begleitet.)

Fünfter Auftritt

Léopold (*kommt aus der Strasse zur Linken und schaut sich um*):
~~Diese lästige Menschenmenge, beharrlich an diesem Orte, hat sich nun, Gott sei Dank, entfernt. Es besteht keine Gefahr mehr. (Er beobachtet aufmerksam den Platz.) Ich sehe nichts Verdächtiges! (Er begibt sich unter den Balkon von Eléazars Haus und ruft halblaut)~~
Rachel! ... Rachel! ... Sie hört mich nicht!

NR. 3 SERENADE

Léopold: Fern von meiner Freundin, Leben ohne Freuden, sein Leben in Seufzern verbringen, dies ist der Schmerz des Getrenntseins. Aber nun kommt der Tag, oh geliebte Herrin, der alles vergessen macht, der Tag der Rückkehr!

Die neuen Städte, zu denen Gott mich führte, schienen mir nicht schön: Du warst nicht dort! Alles ist gleichgültig während der Abwesenheit, doch ist der glückliche und segenreiche Tag da, an dem mir alles gefällt, der Tag der Rückkehr!

Rachel (*erscheint auf dem Balkon*): ~~Welch traute Stimme, so lieb meinem Herzen, gibt mich dem Leben, dem Glück zurück? Während der Abwesenheit hatte ich die Hoffnung verloren. Gesegnet sei der Tag, der dich zu mir zurückbringt. Gesegnet sei der Tag der Rückkehr. Dieser Tag beendet mein Leid.~~
Léopold: Dies ist der Tag, der mir meine Kette zurückgibt, der Tag der Rückkehr, der mein Leid beendet.

Rachel (*tritt aus dem Haus*): Samuel, seid Ihr es?

Léopold: Ja, Samuel, der dich liebt!

Rachel: Hat das Geschick auf dieser Reise Eure Erwartungen erfüllt?

Léopold: Wenn du ihn immer noch liebst, ist Samuel glücklich.

Rachel: Wie sollte ich dich nicht lieben? Wir haben denselben Glauben, der gleiche Gott segnet uns beide. Dein Pinsel, deine Kunst, die ich verehere, sind in meinen Augen ebensoviel wert wie die Reichtümer meines Vaters.

Léopold: Rachel, meine Geliebte, ach, wie kann ich dich sehen?

Rachel: Komm heute zu meinem Vater, komm heute Abend!

Léopold: Na, was wird er sagen?

Rachel: Kommt ohne Furcht! Wir feiern das heilige Passahfest, so wie es unser Gott seinen Auserwählten befiehlt.

Léopold (*beiseite*): Oh Himmel!

Rachel: Und an diesem Tag sind ihm alle Söhne Israels unter seinem ehrwürdigen Dach willkommen.

Léopold (*verlegen*): Ein Wort noch!

Rachel: Geh! Eine riesige Menschenmenge strömt herbei!

Léopold: Rachel, hör mir zu!

Rachel: Nein, bis heute Abend; leb wohl!

(Sie bemerkt eine Dienerin, die Eléazars Haus verlässt und entfernt sich mit ihr, während Léopold, in einen Mantel gehüllt, in der Volksmenge, die von allen Seiten die Bühne überschwemmt, untertaucht. Man hört die Glocken.)

NR. 4 CHOR

Frauen: Lasst uns eilen, denn die Zeit schreitet fort und bald beginnt das Fest. Lasst uns eilen, die Zeit schreitet fort, an diesen Ort müssen wir eilen! Und an diesem schönen Tag soll jeder Augenblick eine Freude sein!

Männer: Freunde, aus diesem Brunnen wird bald Wein sprudeln; was, Wein? Guter Wein! Guter Wein? Guter Wein! Und so werden wir bis morgen trinken ohne Furcht und ohne Mühe. So werden wir aus diesem Brunnen bis morgen trinken.

Frauen: An diesen Ort müssen wir eilen, und an diesem schönen Tag, der von uns dem Glück bestimmt wurde, ja, an diesem schönen Tage soll jeder Augenblick eine Freude sein! An diesem Fest, das nun beginnt, werden sie bis morgen trinken. An diesem Fest, das nun beginnt, überlassen wir uns dem Tanz, und so lasst uns tanzen bis zum Morgen!

Männer: Welch ein Glück, aus dem Brunnen wird köstlicher Wein sprudeln! So werden wir ohne Furcht und ohne Mühe bis morgen trinken.

(Aus den Springbrunnen, die man in der Mitte des Platzes erblickt, sprudelt Wein, und alles Volk drängt sich, ihn zu schöpfen.)

Da ist er ja, der gute Wein!

NR. 5 CHOR DER TRINKER

Männer: Ah, welch glückliches Geschick! Ja, gesegnet sei unser guter Herrscher, der Wasser so plötzlich in Wein verwandelt. Lasst uns auf alle Mitglieder des Konzils anstoßen, und wenn es tausend wären! Um diesen Glückstag zu feiern, um ihnen all' unsere Liebe zu beweisen, Freunde, ja, trinken wir! *(Die einen füllen die Krüge, die anderen bilden verschiedene Gruppen, teilen den Wein aus und füllen Gläser.)*

Ein Mann aus dem Volk (*zu seinem Nachbarn, dem er den Krug entreißen will*): Ich habe diesen Krug gefüllt, du hast mir meinen Beuteanteil genommen!

Ein anderer Mann aus dem Volk: Hab ich nicht!

Erster Mann: Aber sicher!

Zweiter Mann: Fürchte meinen Zorn!

Erster Mann: Sieh dich vor, dass meine Hand nicht deinen Lebenslauf beendet!

Zweiter Mann: Wer, du? Du bist nur ein Philister!

Alle: Ein Philister! *(Sie sind im Begriff sich zu schlagen. Das Volk stürzt sich zwischen die beiden und bietet jedem von ihnen einen Weinkrug an, um sie zu besänftigen.)*

Dritter Mann aus dem Volk: Meine guten Freunde, ihr habt Unrecht. Es ist viel besser, zusammen anzustoßen und zu wiederholen:

Vierter und Fünfter Mann aus dem Volk: Es ist viel besser anzustoßen und zu wiederholen:

Chor: Ah, welch ein glückliches Geschick! ... usw.

NR. 6 WALZER

(Leute aus dem Volk sind schon vom Wein berauscht und beginnen zu tanzen, andere machen es ihnen nach. Frauen schließen sich den Tanzenden an und bilden ein belebtes Ballett, als Eléazar und Rachel erscheinen.)

NR. 7 FINALE Sechster Auftritt

Eléazar: Wie einen Platz finden in dieser riesigen Menschenmenge?

Rachel: Mein Vater, folgt mir! Dort werden wir einen sehr guten Platz haben.

(Rachel gibt ihrem Vater den Arm. Als sie den Platz überqueren wollen, ertönen Rufe.)

Mehrere Leute aus dem Volk (*kommen laut rufend von links*): Weihnacht! Weihnacht! Weihnacht! Dort schreitet der Umzug langsam voran, bald wird er hier ganz nahe sein! *(Eléazar und Rachel werden von der Menge zurückgestoßen und finden sich auf den steinernen Stufen, die zur Kirche führen, wieder. Dort verweilen sie, an die Kirchenmauer gelehnt. Auf eine zugleich prächtige und glanzvolle Marschmelodie setzt sich in der Ferne der Umzug in Bewegung. Von Ruggiero geführte Soldaten sorgen dafür, dass das Volk zur Seite geht.)*

Ruggiero: Platz! Geht alle zur Seite, ihr Bauern und Bürger! *(Er erblickt Eléazar und seine Tochter auf den Kirchenstufen.)*

Ah, großer Gott! Was sehe ich? Welch gottlose Unverschämtheit! Ein Jude sucht an den Kirchentoren Schutz! Christen, ihr alle seht ihn und ihr duldet die Spuren seiner Schritte auf dem heiligen Marmor? **Alle:** Er hat recht!

Ruggiero: Folgt dem Beispiel des heiligen Gottes, der alle Händler aus dem Tempel vertrieb!

Chor des Volkes: In den See! Ja, stürzen wir in den See diese aufrührerische und verbrecherische Rasse! Ja, stürzen wir in den See diese verfluchten Hebräer, diese Kinder Isaaks! In den See, ja, in den See!

Eléazar: Nun gut! Was wollt ihr denn, Rasse der Amalekiter? All mein Blut liefere ich euren verfluchten Lippen aus! Und diese unseligen Tage, die zu lange schon umstritten wurden, kommt her, sie zu beenden; kommt, ich erwarte euch!

Chor: Oh, das ist zu unverschämt! Keine Gnade für sie! Der verhasste Name dieser Rasse soll ausgelöscht werden und zugrunde gehen! Der erzürnte Himmel verlangt ihre Hinrichtung! (*ausbrechend*) In den See...u.s.w.

Siebenter Auftritt

Léopold (*tritt im Hintergrund auf und erblickt Rachel in der Mitte des Volkes*): Oh, was sehe ich? (*Er wirft seinen Mantel ab und läuft zu ihr.*) Rachel, meine Liebste!

Rachel (*halblaut*): Fort von hier, Samuel! Diese unmenschliche Volksmenge ist gegen uns aufgebracht und allen Juden feindlich! Sie werden dich umbringen... geh fort!

Léopold: Nein, ich bleibe bei dir! (*zum Volk*) Und ihr, die ihr sie beleidigt, feige und furchtsame Gemüter, (*er zieht sein Schwert aus der Scheide*) flieht alle... oder dieser Arm wird euch zum Verhängnis!

Albert (*führt einen Trupp von Soldaten, kommt näher und sagt, indem er auf Rachel und Léopold deutet*): Nehmt sie fest!

(*Léopold, der bisher Alberts Blicke gemieden hatte, wendet sich um.*)

Albert (*erkennt ihn*): Oh, Himmel!

(*Léopold streckt die Hand zu ihm aus und befiehlt ihm mit einer herrscherlichen Geste, die Soldaten zurückzuhalten.*)

Albert (*mit Ehrerbietung*): Soldaten, zieht euch zurück, rückt nicht vor! Diese Unseligen sollen vor dem Tode bewahrt sein. Lasst sie los, sonst habt ihr meinen Arm zu fürchten.

ENSEMBLE

Rachel (*die Léopolds Geste gesehen hat*): Welch erneute Überraschung! Diese grausame Horde, diese drohenden Soldaten gehorchen seinem Befehl und beugen sich entwaffnet und zitternd vor ihm! Mein Gott, der ich dich anflehe, was verleiht ihm diese Macht, die mein Herz nicht kennt und nicht zu begreifen vermag?

Eléazar: Oh Gott, der ich dich anflehe, du bist meine einzige Hoffnung. Diese Verräter, die ich verabscheue, werden deine Macht kennen lernen!

Léopold: Mein Name und meine Macht sollen ihr stets unbekannt bleiben. Oh Gott, der ich dich anflehe, dies ist meine einzige Hoffnung!

Albert: Sein Name und seine Macht sollen ihr stets unbekannt bleiben. Oh Gott, der ich dich anflehe, dies ist meine einzige Hoffnung!

Chor: Die Kinder des wahren Gottes gehorchen diesem Juden und beugen sich vor ihm, entwaffnet und zitternd!

(*Fanfaren*)

Da ist der Umzug! Auf unsere Plätze!

(*In diesem Augenblick begibt sich das kaiserliche Gefolge zur Eröffnung des Konzils. Die Volksmenge verlässt die Mitte des Platzes und ordnet sich auf den Strassen den Häusern entlang. Das kaiserliche Gefolge zieht in dieser Ordnung vorüber: die kaiserlichen Hornbläser, die Bannerträger und Armbrustschützen der Stadt Konstanz, die Meister der verschiedenen Handwerks- und Zunftgenossenschaften, die Schöffen, die kaiserlichen Schützen, dann die Waffenträger, die Herolde, die Bläser des Kardinals, seine*

Hellebardenträger, seine Banner und die des heiligen Stuhls; die Mitglieder des Konzils, ihre Pagen und Schreiber. Der Kardinal hoch zu Ross mit seinen Pagen und Edelmännern, dann die Hellebardenträger und Waffenherolde des Kaisers, welche die Reichsbanner tragen; zuletzt Kaiser Sigismund hoch zu Ross, vor ihm seine Pagen, umgeben von seinen Edelmännern und Wappenhaltern, gefolgt von den Prinzen des Reiches. Léopold befindet sich im Vordergrund zur Linken des Zuschauers. Rachel befindet sich auf der anderen Seite der Bühne. Sie verfolgt Léopold mit besorgten Blicken. Neben ihr Eléazar, der voll Verachtung auf den vorüberziehenden Festzug schaut.)

Chor des Volkes (*das vorüberziehende Gefolge anschauend*): Schau den eindrucksvollen Marsch und die schimmernde Rüstung dieser edlen Krieger, dieser stolzen Ritter! Welch ein Glanz! Welch ein Fest bereitet sich an diesem schönen Tage vor! Nein, noch niemals hat sich an diesem Ort ein prächtigeres Schauspiel unseren Augen dargeboten! ~~Ehre sei diesen so tapferen Führern in deren Blick der Mut wie Funken sprüht! Ihr treues Schwert soll stets der Bösen Schrecken sein!~~

Rachel: Oh mein Gott, der ich dich anflehe, was verleiht ihm diese Macht, die ich nicht kenne und nicht zu begreifen vermag?

Eléazar: Oh mein Gott, der ich dich anflehe, du bist meine einzige Hoffnung! Diese Übeltäter, die ich verabscheue, werden deine Macht kennen lernen!

Léopold: Mein Name und meine Macht sollen ihr stets unbekannt bleiben. Mächtiger Gott, der ich dich anflehe, dies ist meine einzige Hoffnung!

Chor: Nein, noch niemals hat sich an diesem Ort ein prächtigeres Schauspiel unseren Augen dargeboten! Ja, Ehre und Ruhm diesen tapferen Soldaten! Ihr treues Schwert sei stets den Bösen ein Schrecken!

Rachel: Wie dieses Geheimnis durchdringen? Tödlicher Schrecken für meine Liebe. Ich hoffe vergeblich, ach, was soll ich tun? Welches ist das Geheimnis, das er mir an diesem Tag verbirgt?

Eléazar: Lassen wir diese irdischen Macht-haber! Beenden wir diesen verhassten Aufenthalt! Komm Rachel, meine geliebte Tochter, begleite deinen Vater! Komm, Rachel, mein einziges Gut, mein Schatz, meine Liebe!

Léopold: Wie soll ich vor ihr dies Geheimnis verbergen? Tödlicher Schrecken für meine Liebe! Vergebens hoffe ich, vor ihr dies Geheimnis zu verbergen, das ihr am heutigen Tag unbekannt ist. Lasst uns dies Geheimnis gut verbergen, das ihr am heutigen Tage unbekannt ist!

Albert: Wie vor ihr dies Geheimnis verbergen? Tödlicher Schrecken für seine Liebe! Er hofft vergebens! Lasst uns dies Geheimnis gut verbergen, das ihr am heutigen Tage unbekannt ist!

(*Die Trompeten erklingen, die Orgel ist zu hören, und das Volk stößt Freudenschreie aus.*)

Chor: Da ist der Kaiser!

(*Als der Kaiser erscheint verbirgt sich Léopold in seinem Mantel, ist bemüht, nicht gesehen zu werden und taucht in der Volksmenge unter, Rachel zeigt ihre Überraschung hierüber.*)

Chor: Te Deum laudamus, te Domine confitemur, te aeternum Patrem, omnis terra veneratur! Hosanna! Ehre sei dem Kaiser!

ZWEITER AKT

Das Theater stellt das Innere von Eléazars Haus dar.

NR. 8 ZWISCHENAKTMUSIK, GEBET (A) UND CAVATINE

Erster Auftritt

Wenn sich der Vorhang hebt, sitzen Eléazar, Rachel, Léopold und mehrere mit Eléazar verwandte Juden und Jüdinnen zu Tisch und feiern das Passabmahl. Léopold und Rachel befinden sich an den gegenüberliegenden Tischenden, Eléazar sitzt in der Mitte.

Eléazar: Oh Gott unsrer Väter, steig herab in unsre Mitte! Oh Gott, verbirg unsre Geheimnisse vor dem Auge der Bösen! Du, der du uns erleuchtest, steig herab in unsre Mitte!

Rachel und der Chor: Oh Gott unsrer Väter, steig herab in unsre Mitte! Oh Gott, verbirg unsre Geheimnisse vor dem Auge der Bösen! Du, der du uns erleuchtest, steig herab in unsre Mitte!

Eléazar: Wenn Verrat oder Arglist es wagten, sich bei uns einzuschleichen, so fahre dein Zorn, großer Gott, auf den Wortbrüchigen oder auf den Gottlosen hernieder! *(Er erhebt sich.)* Und ihr, Moses' Kinder, teilt unter euch, als Pfand des unseren Vorfahren versprochenen Bundes,

dies von meinen Händen gesegnete Brot, von unreiner Hefe niemals verfälscht. *(Er teilt ungesäuertes Brot an alle Gäste aus, zuletzt bietet er es Léopold an.)*

Rachel und der Chor: Lasst uns das von seinen Händen geweihte Brot teilen, von unreiner Hefe niemals verfälscht! *(Léopold zögert, das Brot an seine Lippen zu führen. Er schaut alle Gäste an und wirft es weg, als er sich unbeobachtet fühlt.)*

Rachel *(hat es bemerkt):* Was sehe ich?

CAVATINE

Eléazar: Gott, meine zitternde Stimme möge sich bis zum Himmel erheben! Strecke deine machtvolle Hand über deine unglücklichen Söhne aus! Dein ganzes Volk geht zugrunde, und Zion im Grabe wendet sich zu dir, fleht deine Güte an, schreit und erbittet das Leben von seinem erzürnten Vater!

(Es klopft an der rechten Tür. Alle stehen auf.)

Rachel und der Chor: Man klopft, oh Schrecken! *(Es wird erneut geklopft.)*

Eléazar *(zu den Gästen):* Löscht die Leuchter aus! *(zu Rachel)* Geh nachschauen!

Rachel: Oh, ich wage es nicht!

Eléazar *(hat das Fenster geöffnet):* Wer klopft denn bei mir an in stockfinsterner Nacht?

Mehrere Stimmen *(von draußen):* Der Kaiser schickt uns!

Eléazar *(zu den Gästen):* Versteckt all dies Gerät!

Rachel *(leise zu Léopold und im Begriff fortzugehen):* Ich muss Sie augenblicklich sprechen, Samuel!

Léopold *(im Begriff ihr zu folgen):* Welch höchstes Glück!

Eléazar *(hält ihn mit der Hand zurück):* Bleib! Ein Besuch zu dieser Stunde und an diesem Ort ist mir verdächtig. Dein Arm ist stark und mutig, er wird mich zu verteidigen wissen. *(Zu Rachel und den anderen Juden)* Und ihr zieht euch zurück! *(Sie gehen alle durch die linke Tür ab, Rachel als letzte, wobei sie Léopold Zeichen der Verständigung gibt.)*

Zweiter Auftritt

Eléazar geht die Haustüre öffnen; währenddessen hat sich Léopold in dem Winkel, den die Wohnung zur Rechten bildet, zurückgezogen. Er nimmt seine Palette und seine Pinsel und schickt sich an zu malen, wodurch er der eintretenden Eudoxie den Rücken zukehrt.

Eléazar *(öffnet die Tür):* Treten Sie ein! *(Eudoxie erscheint, gefolgt von zwei Dienern in kaiserlicher Livré, die Fackeln tragen.) Eine Frau!*

Léopold *(dreht sich um und erkennt sie im Licht der Fackeln):* Großer Gott, mit sträubt sich das Haar.

Eléazar *(zu Eudoxie):* Was wünschen Sie?

Eudoxie *(Macht den Dienern ein Zeichen abzugehen):* Ich werde Sie darüber in Kenntnis setzen. *(Sie befindet sich im Hintergrund der Bühne und erblickt Léopold, der ihr den Rücken zukehrt und sich zu verstecken sucht.)* Wer ist dieser Mann?

Eléazar: Ein Maler, ein berühmter Künstler, der seine geschickte Hand, meinem Handel zum Nutzen, mit Begabung auf Holz und Pergament führt; doch er geht, wenn Sie es wünschen.

Eudoxie *(lächelnd):* Wirklich nicht! Mein Besuch ist kein Geheimnis.

Eléazar *(lächelnd):* Und doch führt der Befehl des Kaisers Sie zu mir und seine reichgekleideten Diener, seine Livré ...

Eudoxie: Es ist die meine. Ich bin seine Nichte.

Eléazar *(wirft sich ihr zu Füßen):* Himmel! Welche Ehre für mich! Die Prinzessin Eudoxie!

Eudoxie *(lächelnd):* Nun ja, steh wieder auf!

NR. 9 TERZETT

Eudoxie: Du besitzt, sagt man, ein großartiges Schmuckstück!

Eléazar: Ja, ich habe es einem Herrscher zugedacht. Eine Kette mit Einlegearbeit, eine heilige Reliquie, die ehemals Kaiser Konstantin trug.

Eudoxie: Ich will sie sehen. Der, den ich liebe, Léopold, mein Gemahl, der die Hussiten besiegte ...

Léopold *(zur rechten, zuhörend):* Oh Himmel!

Eudoxie: ...kommt gerade heute zu mir zurück.

Eléazar *(lächelnd):* Ich verstehe.

Eudoxie *(ausdrucksvoll):* Nein, mein Glück kannst du nicht ermessen! Ah, sein geliebtes Bild ist meiner Seele für immer eingepägt; meine lebhaftige Glut wird ihn in Zukunft an mich zu fesseln wissen. Seine Zärtlichkeit wird meine Tage verschönen, oh liebliche Trunkenheit, welch' glückliche Zukunft!

Léopold: Ja, aus ihrer Seele habe ich Ruhe und Glück auf immer verbannt; ihre lebhaftige Glut verstärkt noch mein Bedauern, welch unheilvolle Zukunft für ihre Zärtlichkeit, ihre Stimme bedrückt mich mit grausamer Reue!

Eléazar (*beiseite*): Ich zitterte davor, dass diese Frau alle unsere Geheimnisse entdeckte, und ich verfluchte in meiner Seele alle diese Christen, die ich hasse. Doch höchstes Vergnügen und welch' glückliche Aussicht für mich: Diese guten Goldmünzen, die ich liebe, werden also zu mir zurückkehren!

Eudoxie: Oh liebliche Hoffnung, der, den ich liebe, wird bald zurückkehren!

Léopold (*zur Rechten*): Was steht bevor? Oh höchste Verwirrung! Ach, was wird aus mir? Nur Unheil steht bevor!

Eléazar: Diese guten Münzen, dies Gold, das ich liebe, all' dies wird wieder zu mir kommen!

(*Eléazar zeigt Eudoxie ein Kästchen, in dem die mit Edelsteinen besetzte Goldkette aufbewahrt ist.*)

Eudoxie: Ah, welch ein Glanz! Diese Arbeit, die ich bewundere, ist des Helden, für den ich sie aussuche, würdig!

Eléazar (*halblaut*): Dreißigtausend Dukaten, davon kann ich nichts abziehen.

Eudoxie: Was kümmert's mich, es ist für ihn!

Eléazar (*beiseite*): Hoch lebe ein wahrhaft verliebtes Herz! Es fördert Handel und Kunst. (*zu Léopold*) Nicht wahr?

Léopold: Meine Qual kennt nicht ihresgleichen!

Eudoxie (*gibt Eléazar ein Siegel*): Nehmt und prägt sein Zeichen ein sowie das meine. Denkt daran, es morgen in meinen Palast zu bringen!

Eléazar: Meine Hände sollen verflucht sein, wenn ich es versäume!

Eudoxie: Ja, ich will, dass morgen, vor den Augen des Kaisers während eines glanzvollen Festmahls dieses Kleinod dem Besieger der

Hussiten überreicht wird. Ich erkühne mich, dieses Pfand meiner Treue selbst auf sein Herz zu legen, das nur für mich schlägt! Ah, sein geliebtes Bild ... usw.

Eléazar (*beiseite*): Ich zitterte davor, dass diese Frau alle unsere Geheimnisse entdeckte, und ich verfluchte in meiner Seele alle diese Christen, die ich hasse. Doch höchstes Vergnügen und welch' glückliche Aussicht für mich:

Diese guten Goldmünzen, die ich liebe, diese Taler, Dukaten und Gulden werden also zu mir zurückkehren. Ah, welch ein Vergnügen, diese Christen zu betrügen, ich hasse alle diese Feinde meines Gottes und meines Glaubens!

Eudoxie: Ja, ich selber erkühne mich, dieses Pfand meiner Treue auf sein Herz zu legen. Welch glücklicher Tag für mich. Er wird dies Pfand meiner Treue erhalten!

Léopold: Ja, aus ihrer Seele ... usw.

Nein, nichts gleicht meinen Schrecken und meiner Qual!

(*Eléazar geleitet Eudoxie zur Tür und bis zur Strasse.*)

Dritter Auftritt

Léopold, Rachel (öffnet leise die Tür zur Linken).

Rachel (*schaut sich um*): Mein Vater ist nicht mehr da. Ich will endlich wissen, welches Geheimnis ...

Léopold: Still! Er wird vielleicht zurückkommen, und ich kann jetzt nicht; aber heute Abend, heute Nacht; stimme zu, mich hier allein in deiner Wohnung zu empfangen!

Rachel: Was wagst du zu verlangen?

Léopold: Du willst also, dass ich sterbe?

~~**Rachel**: Wer, ich? Großer Gott!~~

~~**Léopold**: Habe ich denn nicht deine Treue, deine Liebe, deine Schwüre, und ich sterbe fern von dir, wenn du mich zurückweist!~~

~~**Rachel** (*angstvoll*): Was tun?~~

Léopold (*halblaut*): Wirst du mich erwarten?

Rachel (*sieht mit Schrecken, dass Eléazar zurückkehrt*): Oh mein Gott, Schauer ergreift mich!

Léopold (*halblaut*): Wirst du auf mich warten?

Rachel (*aufser sich*): Nun gut, ja!

Vierter Auftritt

Die Vorigen; Eléazar kommt herein und sieht, wie Rachel sich heftig von Léopold entfernt. Er stellt sich zwischen die beiden, bemerkt ihre Verwirrung und prüft einen nach dem anderen mit einem forschenden Blick.

Eléazar (*beiseite*): Welche Verwirrung bei meinem Anblick! Warum schlagen sie ihre Augen nieder? (*laut zu Léopold*) Es ist spät; lebe wohl, Bruder, zieh dich zurück! (*zu Rachel*) Tritt näher, mein Kind, und lass dich segnen! Ah, wie kalt ist deine Hand, darf ich nicht wissen, weshalb? (*Er wendet sich zu Léopold, der beim Fortgehen Rachel ein Zeichen des Einverständnisses gibt, das von Eléazar bemerkt wird.*) Geh noch nicht, Samuel, dein Herz vergisst, mit uns noch einmal das Abendgebet zu sprechen.

[NR. 8 GEBET (B)]

(*Eléazar spricht mit fester Stimme, die anderen zitternd.*)

Eléazar: Oh Gott unserer Väter ... u.s.w.

Rachel: Gott unserer Väter ... u.s.w. Ach, welche Verwirrung in meinen Sinnen!

Léopold: Ah, ihre Gebete verwirren meine Sinne! Gott unserer Väter, ah, sieh meine Qualen. Ah, erbarme dich meiner Qualen!

Eléazar (*Léopold anschauend*): Wenn Verrat oder Arglist es wagten, sich bei uns einzuschleichen, so fahre dein Zorn, großer Gott, auf den Wortbrüchigen oder Gottlosen hernieder!

Eléazar und Rachel: Wenn Verrat oder Arglist ... u.s.w.

Léopold: Wenn Verrat oder Arglist es wagten, sich bei uns einzuschleichen ... ich fürchte, ihr eifersüchtiger Gott wird mein gottloses Haupt schlagen!

(*Während des Nachspiels geleitet Eléazar Léopold bis zur Haustür, kehrt zu seiner Tochter zurück und küsst sie. Darauf geht er in seine Wohnung, wobei er sorgenvolle Blicke auf sie wirft.*)

Fünfter Auftritt

NR. 10 ROMANZE

Rachel (*allein*): Er wird kommen ... und vor Entsetzen schaudere ich. Ein düsterer und trauriger Gedanke beklemmt, ach, meine Seele. Mein Herz klopft, doch nicht vor Freude ... und gleichwohl: Er wird kommen! (*Sie öffnet das Fenster im Hintergrund der Bühne.*) Die Nacht und die Stille, das nahende Gewitter steigern meine Angst. Entsetzen und Argwohn bemächtigen sich meines Herzens. Er wird kommen! (*Sie geht auf und ab.*) Bei jedem Schritt zucke ich zusammen. Ich konnte den Blick eines Vaters täuschen, doch nicht den

eines strengen Gottes. Ja, ich muss, ja, ich will fliehen... (*Sie bleibt stehen.*) und doch: Er wird kommen!

Sechster Auftritt

Rachel, Léopold, der im Fenster des Hintergrunds erscheint.

Rachel (*erblickt ihn*): Er ist es! (*Sie fällt in einen Sessel.*) Meine Kräfte verlassen mich!

Léopold (*kommt leise näher*): Meine geliebte Rachel erzittert bei meinem Anblick!

Rachel (*streckt die Hand gegen ihn aus*): Kommt nicht näher... Weiß ich denn, ob Ihr nicht Arglist und Verrat in dieses Haus bringt? Ihr, den das Geheimnis umgibt, Ihr, der bleich und verwirrt erzittert, ich sehe es deutlich!

Léopold: Ja, mein zitternder Blick ist der eines Schuldigen, ich habe dich betrogen und die Reue drückt mich nieder!

Rachel: Samuel!

Léopold: Du wirst alles erfahren. Dein Gott ist nicht der meine.

Rachel: Was habe ich gehört?

Léopold: Rachel, ich bin ein Christ!
(*langes Schweigen*)

NR. 11 DUETT

Rachel (*steht auf*): Als ich mich dir hingab, beleidigte ich meinen Vater und die Ehre. Doch wusste ich Unselige nicht, dass ich einen rächenden Gott schmähete!

Léopold: Als ich dir meine Seele hingab, vergaß ich Vermögen und Ruhm. Ich vergaß alles; mein Geschick liegt in dir, wie mein Glück.

Rachel: Doch dein Gesetz verurteilt uns und verwehrt mir das Leben. Die Jüdin, Geliebte eines Christen, der Christ, Geliebter einer Jüdin, sind dem Tode ausgeliefert, weißt du es wohl?

Léopold: Ich weiß es! Doch was macht das schon? Komm, Rachel! Rachel, komm! Ah, dein Herz soll mir gehören, die Liebe soll uns aneinander ketten. Ob Jüdin oder Christin, dein Schicksal wird das meine sein! Der Zorn des Himmels möge mir ein trauriges Los bereiten, wenn deine Liebe mir bleibt, so bereue ich nichts!

Rachel: Mein Herz soll dir gehören, die Liebe soll uns aneinander ketten? Dein Glaube und dein Gott sind nicht die meinen! Mein Vater verabscheut euch, und in meinem verderblichen Geschick ist die Güte des Himmels mein einziger Halt!

Léopold: Wenn mir deine Liebe bleibt, so bereue ich nichts! Nun denn, so lass uns fliehen! Suchen wir ein bescheidenes Asyl, wo, von allen vergessen, wir sie alle vergessen; wo Ruhm, Freunde, Eltern, all' dies für uns gestorben sein wird!

Rachel: Meinen Vater verlassen!

Léopold: Ja, von der ganzen Welt will ich nur meine Liebe und dich!

Rachel (*schmerzlich*): Meinen Vater verlassen!

Léopold: Glaubst du denn, dass ich nichts aufgabe?

Rachel: Was sagst du?

Léopold: Schweig, Rachel, schweig!

Rachel: Was sagst du?

Léopold: Schweig, Rachel, schweig!
Rachel, hier muss dein Herz entscheiden, du musst sprechen und ohne Umschweife!

Rachel: Mein Gott, sei mein Führer und rette mich vor meiner Liebe!

Léopold: Folge mir! Lass uns fliehen, die Stunde ist günstig, der Himmel, die Nacht werden uns helfen.

Rachel: Was tun? Oh Gott! Ja, dein Gericht wird uns beide hier bestrafen. Mein Vater! Oh Himmel! Hörst du das entfesselte Gewitter durch die entflammten Lüfte donnern?

Léopold: Wenn unsere Liebe unfromm wäre, so hätte uns der Himmel bereits geschlagen. Rachel, sprich, mein Leben oder Tod hängt von deiner Antwort ab.

Rachel: Doch Gott wird uns verfluchen! Mein Herz soll dir gehören, die Liebe soll uns aneinander ketten? Dein Glaube und dein Gott sind nicht die meinen! Unheilvoller Augenblick!

Léopold: Ah, dein Herz soll mir gehören, die Liebe soll uns aneinander ketten. Ob Jüdin oder Christin, dein Schicksal wird das meine sein! Der Zorn des Himmels möge mir ein trauriges Los bereiten, wenn deine Liebe mir bleibt, so bereue ich nichts!

Rachel: Nun gut, es ist getan. Vergib, o mein Gott, diesem unglücklichen Herzen! Es ist getan. Im Himmel erwartet uns beide von nun an das gleiche Geschick!

Léopold (*zieht sie mit sich*): Komm, Rachel, folge mir! Verlassen wir diesen Ort! Es ist vollbracht: Hier unten, wie im Himmel, erwartet uns beide von nun an das gleiche Geschick!

Léopold und Rachel: Ah, dein Herz soll mir gehören, die Liebe soll uns aneinander ketten. Ob Jüdin oder Christin, dein Schicksal wird das meine sein! Im Himmel erwartet uns beide von nun an das gleiche Geschick!

Siebenter Auftritt

Die Vorigen, Eléazar, der sich ihnen entgegenstellt.

Eléazar: Wo rennt ihr hin?

Rachel (*bestürzt*): Mein Vater!

Eléazar: Wohin wollt ihr euch begeben, um mir zu entgehen? Kennt ihr denn irgendeinen Ort auf Erden, wo euch der Fluch eines Vaters nicht ereilt?

NR. 12 TERZETT

Eléazar (*schaut einen nach dem anderen an*): Ich sehe ihre/seine schuldbeladene Stirn, starr vor Entsetzen. Fürchtet den rächenden Arm eines unerbittlichen Richters! Ach! Ja, alles drückt mich nieder, Furcht und Schmerz!

Léopold und Rachel: Ach, Gewissensbisse drücken mich nieder! Sein furchterregender Anblick lässt mich vor Schreck erstarren. Ja, es ist der furchterregende Anblick eines Rachegotts, der mich vor Schreck erstarren lässt. Seine furchterregende Stimme treibt mir die Schamesröte auf die Stirn. Ich fühle, wie meine schuldbeladene Stirn vor Schreck erstarrt.

Eléazar (*zu Léopold*): Und du, den ich gastlich aufnahm, der sich nicht scheute, hier die geheiligte Gastfreundschaft zu schänden! Fort mit dir! Wenn du kein Kind Israels wärst, wenn ich nicht in dir unseren Glauben achtete, so hätte mein Arm dich längst schon tödlich getroffen!

Léopold: Schlag zu! Ich will dir deine Rache nicht rauben! Ich bin ein Christ!

Eléazar (*voll Wut*): Ein Christ! (*Er zieht den Dolch.*)

Rachel (*fällt ihm in den Arm*): Halt! Er ist nicht allein schuldig: Der Tod, der ihn erwartet, auch ich verdiene ihn!

Für ihn, für mich, mein Vater, flehe ich Eure Liebe an. Eines Tages können sich seine Augen dem Lichte öffnen. Von Euch soll er unser Gesetz, das ihm unbekannt ist, erlernen. Ach, ich flehe euch an: Segnet meinen Gatten!

Eléazar: Ach, die Stimme der Schuldigen entwaffnet das Herz eines unseligen Vaters!

Léopold: Ich bin schuldig! Ach, ihre Stimme belastet mich mit schmerzlichen Gewissensbissen!

Eléazar: Und dies Geheimnis, dieses unheilvolle Rätsel, muss es enthüllt werden? Ob mich der Himmel in seinem Zorn bestrafen will?

Rachel: Ach, wenn ich die Liebe einer Mutter gekannt hätte, so würde sich heute ihre Stimme mit meinem Gebet vereinen. Sie gibt mir die Worte ein, und ich glaube zu hören, wie sie hier, nahe bei Ihnen, zu mir sagt: Er wird dein Gatte sein!

Rachel: Sie gibt mir die Worte ein ... u.s.w.

Eléazar: Gott gibt ihr die Worte ein. Der Schmerz zerreißt mich! Ich habe keinen Zorn mehr!

Léopold: Oh Himmel! Welch grausames Martyrium! Ihr Schmerz zerreißt mich. Ich könnte ihr Gatte sein! Ach, ich sterbe; für uns gibt es kein Glück mehr!

Eléazar: Nun gut, da hier deine Tränen meinen rächenden Grimm erweichen, so

soll dir der erzürnte Himmel, wie ich selbst, verzeihen, und er sei dein Gatte!

Léopold: Niemals!

Rachel: Was wagst du zu sagen?

Léopold: Ich kann nicht!

Rachel: Und warum?

Léopold: Lass mich! Himmel und Erde sind bereit, mich zu verfluchen!

Eléazar: Ich habe es vorhergesehen! Verrat! Fluch! Verwünscht sollen die Christen sein und derjenige, der sie liebt!

Rachel: Maßloses Unheil! Was wird aus mir werden?

Léopold: Himmel und Erde sind bereit, mich zu ächten!

Eléazar: Du gottloser Christ, den die Hölle beschützt, ich kenne deine Pläne! Sei verflucht! Sei verflucht! Und Gott, den er lästert, möge ihn auf ewig verwünschen. Treulos und ehrlos bist du!

Léopold: Eidbruch und Gottlosigkeit! Gewissensbisse bedrängen mich. Zu viele Untaten habe ich begangen. Verzweiflung und Fluch! Der Himmel, den ich lästerte, verwünscht mich auf ewig!

Rachel: Welches sind denn die Pläne dieses gottlosen Herzens, das die Hölle beschützt? Verzweiflung und Fluch! Bei Gott selbst schwöre ich: Ich werde seine Geheimnisse kennen! Treulos und ehrlos bist du!

Léopold: Ach, ich liebe dich mehr denn je! Aber diese Ehe, siehst du, ist ein Verbrechen, eine Gotteslästerung. Stell mir keine Fragen, ich muss fliehen, ich muss es. Lebe wohl, Rachel, lebe wohl, zum letzten Mal!

Eléazar: Flich für immer von hier!

Rachel: Welches sind die Pläne ... u.s.w.

Léopold: Eidbruch und Gottlosigkeit ... u.s.w.

Eléazar: Du gottloser Christ ... u.s.w.

(Léopold stürzt durch die Eingangstür hinaus. Eléazar fällt wie vernichtet in den Sessel und verbirgt sein Gesicht mit den Händen. Rachel steht auf, ergreift den Mantel, den Léopold auf einem Möbel zurückgelassen hat, hüllt sich in ihn ein und eilt auf den Spuren Léopolds zur Strasse. Der Vorhang fällt.)

DRITTER AKT

Das Theater stellt Eudoxies Gemach dar.

Erster Auftritt

Eudoxie allein.

NR. 13 ARIE

Eudoxie: Lange genug bewohnten Furcht und Traurigkeit die Mauern dieses Palastes. Alles teile meine Trunkenheit; die Freude herrsche nunmehr hier!

Während er schlummert und ohne dass er erwacht, möge sein Ohr meinen Gesang vernehmen. Von Furcht befreit möge meine Stimme zu ihm gelangen und sein Herz und seine Sinne gefangen nehmen. Ein glücklicher Traum möge mich seinen Augen darbieten und ihn erinnern an die Züge derjenigen, die hier wacht und an ihn denkt.

Ich habe ihn wiedergesehen, ich habe ihm meine Qualen und meine Liebe sagen können. Oh, sanfte Freude, glücklicher Rausch, mit dir (ihm) kehrt alles zurück. Was bedeutet

vergänger Kummer, ein Tag hat ihn gänzlich ausgelöscht!

Zweiter Auftritt

Eudoxie, der Haushofmeister, Rachel.

Eudoxie: Was gibt es? Wovon kündest du? ~~Wäre es endlich der Jude Eléazar, der heute morgen zu mir kommen sollte? Ich erwarte ihn.~~

Der Haushofmeister: Nein, Madame, es ist ein armes Mädchen, unbekannt, fremd und mit demutsvollem Blick, die die Gunst erbittet, Euch zu sehen.

Eudoxie: Sie möge kommen! Möge es mir vergönnt sein, ihr Elend zu lindern und zu sehen, wie meine Freude jeden beglückt. ~~Lasst uns allein! (zu Rachel) Tretet näher!~~

Rachel: Ich halte mich kaum aufrecht! Bis hierher bin ich ihm gestern Abend gefolgt. Ich bin sicher, dass er den Palast nicht verlassen hat, denn auf seiner Schwelle verbrachte ich die Nacht!

Eudoxie: Welch eine Blässe in diesen Zügen und gleichwohl ...

NR. 14 DUETT

Eudoxie: Welch ein Liebreiz! Wie schön ist sie! Ihr schwarzes Auge funkelt vor Verzweiflung; ja, ich sehe eine düstere Verzweiflung in ihren Augen!

Rachel: Welch ein Liebreiz! Wie schön ist sie! Ach, in ihrer Nähe spüre ich meine Verzweiflung doppelt!

Eudoxie: Wer führt sie zu mir und wer verursacht ihren Kummer? Ach, ich will es wissen!

Rachel: Oh schicksalhafter Zwang! Ist dies meine Nebenbuhlerin? Ich muss es wissen!

Eudoxie und Rachel (*gemeinsam*): Welch ein Liebreiz ... u.s.w.

Eudoxie: Was führt Sie her?

Rachel: Ein schrecklicher Schmerz, den mein Herz nicht ertragen kann! Man sagt, Sie seien edel und großmütig, deshalb kam ich, um sie anzuflehen.

Eudoxie: Wenn der Himmel meinen Wünschen kein Hindernis entgegenstellt, so wirst du zufrieden gestellt. Tritt näher und nimm meine Hand!

Rachel: Gott!

Eudoxie: Was willst du?

Rachel: Madame, seid so gütig, mich heute unter Eure Sklavinnen aufzunehmen.

Eudoxie: Dich?

Rachel: Morgen, falls ich dieser hohen Ehre in Ihren Augen nicht würdig sein sollte ...

Eudoxie: Nun?

Rachel: So entlassen Sie mich wieder.

Eudoxie: Doch, wenn ich dieser Stirn glaube, auf welcher der Stolz regiert, ist dies nicht dein Rang!

Rachel: Ich habe Ihnen nichts zu sagen.

Eudoxie: Und weshalb dieses Vorhaben?

Rachel: Später werden Sie es wissen.

Eudoxie: Traurige Ahnungen, düstere Wolken scheinen ihre Zukunft welken zu lassen. In ihrem Schmerz schenke ihrem Herzen wieder, oh sanfte Hoffnung, ein ruhiges Glück!

Rachel: Traurige Ahnungen, düstere Wolken verhängen die Zukunft. Doch in

meinem Schmerz ist die Rache für mein Herz das einzige Glück!

Weisen Sie mich zurück?

Eudoxie: Nein. Welches auch dein Ursprung und dein unheilvolles Geschick sein mögen, du kommst als Bittstellerin, und ich bin dir Hilfe schuldig. Bleib hier, junges Mädchen, bleib!

Rachel: Ach, möchten Sie niemals mein Leid erfahren!

Eudoxie und Rachel (*gemeinsam*): Traurige Ahnungen ... u.s.w.

Eudoxie: Ich schätze deinen Eifer und nehme deine Dienste an; doch gönne dir zunächst die Ruhe, derer dein Herz bedarf. Danach wirst du dich deiner neuen Pflichten gewissenhaft annehmen.

Dritter Auftritt

Léopold erscheint.

Eudoxie: Er ist es! Léopold!

Léopold: Oh Gewissenspein, die mich belastet, Folter meiner Tage und Qual meiner Nächte! Wer wird mich von dieser schuldigen Liebe befreien, die ich verabscheue und liebe? Rachel, Rachel, überall hin verfolgst du mich! Gott! Was sah ich!

NR. 15 BOLERO

Eudoxie: Mein sanfter Herr und Meister, woher keimen auf dieser lieblichen Stirn Sorgen und ärgerliche Kümmernisse? Sie sollen verschwinden, ich will es so! Heute und an diesem Ort soll nur das Gesetz der Lust gelten. Mein sanfter Herr und Meister, Sie

haben jetzt zu gehorchen! Der Sieg hat Sie zu lange von uns fern gehalten, und selbst auf den Ruhm war mein Herz eifersüchtig. Doch an diesem lieblichen Tage, der mir den Gatten zurückgibt, soll nur das Gesetz der Lust gelten.

Léopold: Diese Höllenqual ist länger unerträglich! Ich will nicht mehr betrügen, ich will ihr lieber alles sagen und in diesem Herzen, von Gewissensbissen zerfleischt, möge wenigstens ... (*Trompeten auf dem Theater*) Götter, was höre ich?

Eudoxie: Das ist das Signal für ein Fest, zu dem die Lust uns beide ruft!

Léopold: Himmel! Ein Fest! Und welches?

Eudoxie: Das man heute meinem Gatten bereitet, dem Helden, dem Besieger der Hussiten: Euch!

Vierter Auftritt

Die Bühne stellt nun prächtige Gärten dar. In der Ferne erblickt man die schönen Ausichten und reichen Landschaften des Kantons Thurgau. Zur Linken befindet sich unter einem samtenen Baldachin die kaiserliche Tafel, höher gelegen als alle übrigen. Man gelangt zu ihr über Stufen, die ebenfalls von schönen Samtstoffen bedeckt sind. Der Kaiser sitzt am Tische, zu seiner Rechten Kardinal Brogni als Vertreter des damals nicht besetzten Heiligen Stuhls. Etwas tiefer sitzen Eudoxie und Léopold und weiter zur Linken, an wiederum tiefer gelegenen Tischen, die Prinzen, Herzöge und Kurfürsten des Reiches. Auf der rechten Seite des Theaters in Abständen Weinschenkische und Anrichtische für

Geschirr, beladen mit prächtigen Vasen von schöner Goldschmiedearbeit. Vier Männer zu Pferde erscheinen, die die Ehrengerichte herbeitragen. Pagen nehmen sie ihnen ab und stellen sie auf die kaiserliche Tafel. Andere Pagen kommen und gehen, tragen die verschiedenen Speisen auf, bieten Weine an und bedienen die kaiserliche Tafel. Zur Rechten der Bühne, oberhalb der Anrichten für das Silberbesteck, sitzen Ritter und Damen auf im Halbkreis angeordneten Stufen. Im Hintergrund halten Soldaten das Volk auf Abstand.

NR. 16 CHOR

Chor: ~~Oh denkwürdiger Tag, oh Tag der Herrlichkeit! Siehst du die Tafel des Kaisers? Als höchste Gunst ist es ihnen erlaubt, zu diesem Festmahl Platz zu nehmen. Tag des Glanzes und des Sieges! Alles beugt sich nieder vor dem Ruhm des Kaisers.~~

Der Haushofmeister: ~~Der Kaiser erlaubt, dass vor Ihnen, meine hohen Herren, während des Festmahls das Liebesabenteuer des verzauberten Turms zur Darstellung gebracht wird. Kommt herein, Sänger und Gaukler!~~

(In Anwesenheit des Kaisers, des Hofes und der Kardinäle werden Tänze und Lustbarkeiten der Zeit vorgeführt.)

NR. 17 (A) PANTOMIME

Einzug der Ritter (*Allegretto*). Ein Ritter bläst das Horn. Der Zwerg erscheint auf dem Türmchen. Er antwortet dem Ruf der Ritter.

Der sarazenische Ritter zeigt sich auf den Zinnen der Burg. Die Ritter beraten einen Augenblick lang, dann schwören sie, mit Gewalt in das Zauberschloss einzudringen. Kampf. Sie greifen den Mauren an (*Allegro moderato*). Nach dessen Niederlage verlassen die gefangenen Damen das Zauberschloss (*Moderato*).

(B) BALLETT

Andantino con grazia – ~~Allegretto non troppo~~
– ~~Allegretto~~ – *Allegro marziale e vivo*
(Am Ende der Vorstellung und des Festmahls erhebt sich der Kaiser und steigt von seinem Thron herab. Er dankt seiner Nichte Eudoxie und Léopold und geht ab, gefolgt von allen seinen hohen Beamten und seinem Hofstaat. Nach dem Weggang des Kaisers umringen alle hohen Herren und Prälaten Léopold und beglückwünschen ihn zu der Gunst, die ihm erwiesen wurde.)

NR. 18 FINALE

(A) CHOR

Eudoxie (auf Léopold zeigend) und **Chor**: Trompeten erklingt! Eure Siegesgesänge mögen seinen Namen, seine Heldentaten bis zum Himmel tragen. Die Liebe und der Ruhm sollen am heutigen Tag seine siegreiche Stirn schmücken!
Léopold (beiseite): Diese Lieder von Liebe und Ruhm sind für mich eine grässliche Qual!

Eudoxie: Um einen Helden zu feiern, dessen Ruhm mir teuer ist, versammelt mein Ruf Kirchenfürsten und weltliche Herrscher an diesem Ort.

Fünfter Auftritt

Die Vorigen, *Eléazar, Rachel, Brogni, Ruggiero*

(*Eléazar naht sich der Prinzessin Eudoxie. Er hält ein goldenes Kästchen in Händen und wird vom Haushofmeister geleitet.*)

Eléazar: Ihrem Befehl gehorsam bringe ich dies kostbare Kleinod zum Palast.

Rachel (blickt auf und sieht Léopold): Oh Himmel! Seine Züge!

Eudoxie (erhebt sich und nähert sich Léopold): Im Namen des Kaisers, der Ehre und der Damen, welche die Herzen der edlen Krieger entflammen, beugt, tapferer Ritter, das Knie und empfange dies Geschenk, das ich meinem Gatten darbiele!

Eléazar und Rachel: Ihrem Gatten?

Rachel (wirft sich zwischen Eudoxie und Léopold): Halt! (*Rachel entreißt Léopolds Händen die Kette, die Eudoxie ihm soeben gab, und gibt sie der Prinzessin zurück.*) Nimm dieses edle Zeichen zurück, dies Ehrenzeichen – sein Herz ist seiner nicht würdig!

Eudoxie (mit Entrüstung): Er, mein Gatte?

Rachel: Er ist nicht mehr dein Gatte! Er ist ein Feigling! Ein Frevler, den ich vor aller Augen anzeige!

Alle: Himmel! (*Sie nähert sich Brogni und den Mitgliedern des Konzils, Eléazar läuft zu ihr.*)

Eléazar: Schweig, Rachel, schweig!

Rachel (ohne auf ihn zu hören und mit lauter Stimme): Nein, er ist schuldig!

Brogni: Welches Verbrechen hat er begangen?

Chor: Welches Verbrechen hat er begangen?

Rachel: Das allerschrecklichste, das euer Gesetz mit dem Tode bestraft! Als Christ

hat er mit einer Verfluchten verkehrt, mit einer Jüdin, einer Israelitin! Und diese Jüdin, seine Mitschuldige, die wie er die Todesstrafe verdient, (*sehr laut*) das bin ich! (*Sie wendet sich zu Léopold, der sie unterbrechen will.*) Kennst du mich nicht?

(B) SEXTETT MIT CHOR

Eudoxie und Léopold: Es schaudert mich, und ich bin überwältigt von Furcht und Schrecken. Ich rufe das Grab herbei, das sich für mich öffnen wird. Oh weh, in meinem Elend hoffe ich noch auf den Himmel. Kennt er in seinem Zorn für mich kein Verzeihen mehr? Oh allmächtiger Gott, du bist meine einzige Hoffnung!

Rachel: Es schaudert mich, und ich bin überwältigt von Furcht und Schrecken! Euer Schwert soll auf ihn und mich hernieder fahren! Oh weh, in meinem Elend hoffe ich noch auf den Himmel. Ich rufe das Grab herbei, das sich für mich öffnen wird. Oh, allmächtiger Gott, du bist meine einzige Hoffnung.

Eléazar: Oh Tag des Schreckens, des Entsetzens! Ich sehe, wie sich das Grab für sie und mich öffnet. Unsere Sache unterliegt, denn ich kenne ihr Gesetz. Auf Erden gibt es für mich keine Hoffnung mehr. Es schaudert mich, und ich bin überwältigt von Furcht und Schrecken, doch Gott ruft mich, sein unsterbliches Wort hat soeben meinen Glauben neu belebt. Ach, du bist meine einzige Hoffnung!

Ruggiero und Brogni: Oh Tag des Schreckens, des Entsetzens! Muss das Schwert des Gesetzes auf ihn hernieder fahren? Ich hoffe noch auf den Himmel an diesem Tage der Trauer und des Schreckens. Mein Gott, in seinem Elend hofft er allein auf dich! Es schaudert mich und ich bin überwältigt von Furcht und Schrecken! Oh allmächtiger Gott, ich hoffe allein auf dich! Großer Gott, ich hoffe nur noch auf dich!

Chor: Oh Tag des Schreckens, des Entsetzens! Oh Tag der Trauer, des Entsetzens! Oh mächtiger Gott, ich hoffe allein auf dich!

Eléazar (*hält Rachel in seinen Armen und zeigt auf Léopold*): Nun denn, edle Herren, Priester und Kardinäle, worauf wartet ihr? Wer hält euer Schwert zurück? Bewahrt ihr Ketten und Henker für uns allein? Und der glückliche Schuldige, der so hohen Ranges ist, hat er ein Anrecht auf Strafflosigkeit?

Brogni (*der Léopold anschaut*): Er schweigt, oh mein Gott, es ist also die Wahrheit!

Alle: Er schweigt, oh mein Gott, es ist also die Wahrheit!

(C) VERFLUCHUNG

Brogni (*geht zur Mitte der Bühne, nachdem die Kardinäle und Bischöfe leise zu ihm gesprochen haben, und streckt seine Hände gegen Eléazar, Rachel und Léopold aus*): Ihr, die ihr die Macht des lebendigen Gottes beleidigt, seid verflucht! Ihr, die alle drei ein schrecklicher Bund vereint, seid verflucht! Bannfluch! Bannfluch! Der Ewige selbst hat euch durch meine Stimme

ausgestoßen und verflucht! (*Alle entfernen sich von Léopold, Rachel und Eléazar, die sich allein zur Linken der Bühne befinden.*)

Brogni (*zu Léopold*): Der Umkreis unserer Gotteshäuser soll dir verschlossen sein! Dem Weihwasser und dem geheiligten Altar darfst du nicht mehr nahn. Zurückschauerdnd vor deinem Atemhauch und deiner Berührung wende der Christ sich erschrocken ab! Und verflucht auf der Erde wie im Himmel seien eure Leiber am Ende ihrer Tage ohne Begräbnis und Gebet den Unbilden des Himmels preisgeben, der sich ihnen verschloss!

(D) ENSEMBLE

Chor: Ah ja, Gott hat sie geächtet, Gott hat sie verflucht.

Eudoxie: Ah, äußerstes Unheil! Durch ihn, den ich liebe, ist meine Liebe verraten! In meinem Elend sehe ich meine Tage auf Erden dahinwelken.

Rachel: Ah, höchste Gerechtigkeit! Ihr Bannstrahl, der uns verflucht, möge meinem Vater erspart bleiben! In deinem Zorn sollen nur meine verwelkten Tage dem Fluch ausgesetzt sein. Höchstes Unheil! Ja, ihr Fluch hat uns beide getroffen.

Eléazar (*zu Brogni und den Kardinälen gewandt*): Ah, euch treffe der Fluch! Gott selbst hat uns nie verflucht! Er ist unser Vater, auf den ich hoffe; niemals werden seine Söhne verflucht sein.

Léopold: Ah, höchste Gerechtigkeit! Halte den Bannstrahl zurück, der sie verflucht! Erhöre mein Gebet, in deinem Zorn seien meine verwelkten Tage allein verflucht!

Brogni und Ruggiero: Der Bannfluch komme über sie! Der Himmel selbst hat sie also verflucht. Das heilbringende Wasser, Feuer und Licht sollen ihnen untersagt sein. Gott hat sie verflucht. ~~Oh Gott, meine/deine strenge Stimme hat sie verflucht. Ja, ich seufze für sie in ihrem Elend!~~

Chor: Ja, auf sie komme der Bannstrahl, sie sind geächtet. Der Himmel selbst hat sie verflucht. Das heilbringende Wasser, Feuer und Licht seien ihnen untersagt! Ja, ihr Tod soll ihre hassenswerte Missetat sühnen! Sie müssen ihr Leben lassen; ihr Tod soll ihre Arglist und ihr scheußliches Verbrechen sühnen!

Eudoxie: Großer Gott, ich erzittere! (*zum Kardinal*) Besänftige ihre Wut!

Ich sterbe vor euren Augen an der Folterqual, die mich zerreißt. Nehmt mein Leben hin, doch beschützt seine glücklosen Tage!

Rachel: Großer Gott, ich erzittere! Ach, mein Vater, ich flehe dich an! Ich sterbe vor euren Augen an der Folterqual, die mich zerreißt! Nehmt mein Leben hin, doch beschützt seine glücklosen Tage!

Eléazar: Großer Gott, ich erzittere! Euch biete ich Trotz! Nehmt mein Leben! Eurer Wut liefere ich meine glücklosen Tage aus!

Léopold: Großer Gott, ich erzittere! Grässliche Folterqualen! Ach, ich sterbe! Schrecklicher Augenblick! Rettet ihre glücklosen Tage!

Brogni: Großer Gott, ich erzittere! Ach, wie ihr Leben retten? Die Folterqual, die

sie zerreißt, ist ein scheußlicher Anblick! Furchtbarer Augenblick! Wie ihre glücklosen Tage retten?

Ruggiero: Großer Gott, ich erzittere! Ja, er soll seine Arglist büßen! Die Folterqual, die sie zerreißt, ist ein scheußlicher Anblick! Furchtbarer Augenblick! Wie ihre glücklosen Tage retten?

(*Auf ein Zeichen Brognis nähern sich die Wachen, um Eléazar, Rachel und Léopold zu verhaften. Dieser wirft sein Schwert fort und die Volksmenge weicht vor ihnen zurück. Zur Linken erheben Eudoxie, die Prinzen und die Kardinäle voll Entsetzen ihre Hände und ihre Augen zum Himmel. Der Vorhang fällt.*)

VIERTER AKT

Ein gotisches Gemach, das zur Kammer des Konzils führt.

Erster Auftritt

Eudoxie und mehrere Wachen, denen sie ein Schriftstück vorzeigt.

NR. 19 SZENE UND DUETT

Eudoxie: Hier ist der höchste Befehl des Kardinals; er gestattet mir, Rachel einige Augenblicke zu sehen. (*Die Wache tritt durch die Tür zur Rechten ab.*) Mein Gott, stütze meine Stimme und lass mich die Worte finden, den Treulosen, den ich liebe, zu befreien! Möge ich sein Leben retten und danach sterben!

Zweiter Auftritt

Eudoxie; Rachel wird von den Wachen vorgeführt. Die Wachen gehen ab.

Rachel: Warum entreißt ihr mich meiner düsteren Bleibe? Bringt ihr mir den Tod, den ich ersehne? (*Eudoxie erblickend*) Was sehe ich? Oh Himmel, meine Feindin!

Eudoxie: Eine Feindin, ach, die Euch anfleht.

Rachel: Was kann es zwischen uns noch geben?

Eudoxie: Für mich verlange ich nichts, für ihn allein zittere ich. Dieses furchtbare Konzil versammelt sich in diesem Augenblick. Niemand außer Ihnen kann seine gnadenlosen Richter entwaffnen. Sie werden ihn verurteilen!

Rachel (*mit Ironie*): So sind sie denn gerecht; ich schätze die Christen, und ich will sie lieben!

~~**Eudoxie**: Ah, wenn Ihnen noch etwas Liebe verblieben ist, für den, der mich verriet, so erhören Sie meine Stimme, die Sie anfleht! Seien Sie so gnädig, ihn dem Tod zu entreißen!~~

~~**Rachel**: Nein, für Sie hat er mich verraten; nein, für Sie ließ er meine Tage welken! Sie teilten sein Leben, ich teile seinen Tod!~~

~~**Eudoxie**: Rachel! Rachel!~~

~~**Rachel**: Wir haben gleiche Rechte! Missgönne mir nicht länger meinen Teil.~~

~~**Eudoxie**: Ach, ich verlange nichts mehr; all unsere Bande sind zerrissen. Für mich ist alles vorbei, da er mich nicht mehr liebt, doch leben soll er, leben soll er!~~

Eudoxie: Ah, möge meine klagende Stimme Euer Herz erweichen! Oh meine Feindin, gewähren Sie mir sein Leben und nehmen Sie mein Glück!

Rachel: Ich soll ihm das Leben gewähren, wo er doch das Herz der armen Jüdin gebrochen hat? Nein, mein trauriges Leben möge an seiner Seite enden; das ist mein einziges Glück!

Eudoxie: Oh meine Feindin, gewähren Sie mir sein Leben und nehmen Sie mein Glück!

Rachel: Nein, mein trauriges Leben möge an seiner Seite enden; das ist mein einziges Glück! Ja, das ist mein einziges Glück! Nein!

Eudoxie: Sie können ihm das gnadenlose Urteil ersparen, indem Sie erklären, er sei unschuldig!

Rachel: Unschuldig? Weißt du, dass er mich erniedrigt hat? Weißt du, dass ich ihn liebte, dass ich ihn immer noch liebe?
(Trommel auf dem Theater)

Eudoxie *(mit Entsetzen)*: Hören Sie dies schreckliche Signal, den Lärm, die ungestümen Schritte? Er ist es, den man vor das Konzil schleppt! Wenn Sie noch warten, ist alles vergebens! Er stirbt!

Rachel *(erregt)*: Oh Himmel!

Eudoxie: Ergeben Sie sich meinem Flehen! Erhören Sie meine Bitten!

Rachel: Was tun? Oh Gott!

Eudoxie: Allerhaltender Gott! Nimm meine Gebete an! Allerhaltender Gott, ah, rette sein Leben! Mein höchster Schmerz ist zu fühlen, dass ich ihn liebe und für immer!

Rachel: Allerhaltender Gott, du siehst mein

Elend! Allerhaltender Gott, du sollst meine Stütze sein! Ach, ja ich liebe ihn und für immer! Mein höchster Schmerz ist zu fühlen, dass ich ihn liebe und für immer!

Eudoxie: Rachel, empfangen Sie von deinem erzürnten Herzen Gnade und Vergebung?

Rachel *(beiseite und wie träumend)*: Es soll nicht heißen, eine Christin sei einer Jüdin im Geringsten überlegen gewesen.

Eudoxie und Rachel: Allerhaltender Gott... u.s.w.

~~Ein Offizier: Madame, der Kardinal muss sich hierher begeben!~~

Eudoxie: Lebe wohl, Rachel! Ich ziehe mich zurück. Du hast es geschworen; du musst ihn retten, ihn beschützen!

Rachel: Entscheide jetzt, wenn du es kannst, wer von uns beiden ihn stärker liebt!
Eudoxie: Ah, er soll leben! Für mich erhoffe ich, dass der Tod meinem Elend bald ein Ende macht!

Rachel: Oh nein, ich allein werde sterben! Adieu! Leben Sie in Frieden! *(Eudoxie verbeugt sich vor Brogni, der in diesem Augenblick auftritt. Sie geht mit Blick auf Rachel ab.)*

Dritter Auftritt

Rachel, Brogni, mehrere Wächter.

NR. 20 DUETTINO

Brogni: Sie werden vor Gericht vernommen werden.

Rachel: Nun gut, das Gericht wird mein Geständnis hören!

Brogni: Wie lautet es denn?

Rachel: Sie werden es bald kennen. Ich tue meine Pflicht und gebe mich in Gottes Hand.

Brogni: Wird dies Geständnis den Sturm beschwichtigen?

Rachel: Ja, von einem Haupt, das mir teuer ist, wird es ihn abwenden.

Brogni: Und deinen Kopf kann es nicht retten?

Rachel: Oh nein, der meine fällt!

Brogni: So gehen Sie also ohne Verteidigung in den Tod?

Rachel: Er ist mein Wunsch und meine Zuflucht!

Brogni: Sie haben also keine Hoffnung mehr?

Rachel: Mir bleibt nur eine: ihn retten und sterben!

Brogni *(sieht sie mit Ergriffenheit und Mitleid an)*: Eine geheime Stimme spricht in meiner Seele und verteidigt sie. Angesichts des Scheiterhaufens, der errichtet wird, zittere ich vor dem Los, das sie erwartet!

Rachel *(schaut Brogni mit Überraschung an)*: Es scheint, als ob eine geheime Stimme zu ihm spräche und mich verteidigt.

Brogni *(beiseite)*: Könnte ich sie nicht bewahren vor dem schrecklichen Schlag, der sie treffen wird? Der Himmel befiehlt mir, sie zu beklagen, warum darf ich sie nicht retten? Was ist dies denn für eine geheime Stimme, die in meinem Herzen sich erhebt und sie verteidigt?

Rachel: Es scheint... u.s.w.

Brogni: In meinem Herzen spricht eine geheime Stimme zu mir und verteidigt sie. Für sie spricht diese Stimme.

(zu Rachel, die in den Saal des Konzils geführt wird) Geht, Rachel, geht! Ich werde über Sie wachen! Geht, Rachel, ich werde wachen!

Rachel: Ah!

Brogni: Ich werde wachen über Sie!

Brogni *(folgt Rachel mit den Blicken)*: So jung zu sterben! Mir bleibt nur eine Hoffnung. Ja, ihr Vater, er allein kann die Schläge der menschlichen Gerechtigkeit und des himmlischen Zorns abwenden. Ich will ihn sehen! Führt mir diesen Juden vor! *(zu den Soldaten, die Eléazar begleiten)* Geht und lasst uns allein!

Vierter Auftritt

Brogni, Eléazar.

NR. 21 DUETT

Brogni: In diesem Augenblick steht deine Tochter vor dem Konzil, das sein Urteil sprechen wird. Du bist ihr Komplize; vergeblich unternähme mein Herz eine nutzlose Anstrengung, um dich zu retten. Ihr Leben liegt in deinen Händen! Du allein kannst sie den Flammen des Scheiterhaufens entreißen, indem du deinem Glauben abschwörst!

Eléazar: Habe ich recht gehört? Was schlägst du mir vor? Den Glauben meiner Väter verleugnen? Vor fremden Götzenbildern meine Stirn beugen und erniedrigen? Nein, niemals; lieber sterben!

Brogni: Doch der Gott, der dich ruft, ist ein furchterregender Gott.

Eléazar: Nein, der Gott Jakobs ist der einzig wahre!

Brogni: Und doch lässt er seine Kinder in der Schande.

Eléazar: Wenn auch von ihren siegreichen Stirnen die Lorbeerkränze fielen, so führt doch Gott, der die Makkabäer in den Schlachten befehligte, seine Söhne bald wieder in die Freiheit und zum Triumph!

~~Eléazar: Ja, das blinkende Eisen und die prasselnde Flamme erfüllen meine Wünsche. Mein Geschick soll sich vollenden. Der Scheiterhaufen, den man errichtet, bringt uns dem Himmel näher!~~

~~Brogni: Das blinkende Eisen und die prasselnde Flamme lassen mich dein unseliges Los beklagen. Gott, zerstreue seinen Traum! Möge er doch triumphieren und sich zum Himmel in Eure Nähe erheben!~~

Brogni: So willst du denn sterben?

Eléazar: Ja, das ist meine Hoffnung. Doch vor allem will ich mich an einem Christen rächen, und das wird an dir geschehen!

Als die Neapolitaner in Rom eindringen, sahst du, wie dein Haus geplündert und zum Raub der Flammen wurde, und den Tod deiner Frau und deine geliebte Tochter, da sie das Licht der Welt erblickte, an ihrer Seite sterben.

Brogni: Schweig still, du Grausamer! Diese verhassten Tage, durch die ich alles verlor, seien ausgelöscht und vergessen!

Eléazar (*halblaut und mit Nachdruck*): Nein, du hast damals nicht alles verloren!

Brogni (*erregt*): Was sagst du?

Eléazar: Du hast nicht alles verloren!

Brogni: Himmel!

Eléazar: Ein Jude hat deine Tochter gerettet, ein Jude hat sie in seinen Armen lebend entführt, diesen Juden – ich kenne ihn!

Brogni: Ah, sprich! Sag ... sein Name? Wer ist es?

Eléazar: Nein, nein!

Brogni (*außer sich*): Sprich doch, in des Himmels Namen!

Eléazar: Du wirst es nicht erfahren!

Brogni: Ach nein, dies ist ein Traum! Ach, aus Mitleid, sprich es aus! (*Er kniet vor ihm nieder.*)

Ach, zitternd erlebe ich deine Gnade; ach, aus Mitleid, Grausamer, sieh meine Schmerzen! Schau, ich liege dir zu Füßen, ach, erfülle mein Flehen, sprich ein Wort oder ich sterbe vor deinen Augen! Meine Tochter, kann es sein, wäre noch am Leben! Ach, ich erliege der Folterquall! Du siehst mich zu deinen Füßen, ach, erfülle mein Flehen, sprich ein Wort, ein einziges Wort oder ich sterbe vor deinen Augen!

Eléazar (*mit triumphierender Miene*): Mit welchem Recht kommst du, der du von Hass erfüllt bist, um zu Füßen deines Opfers Vergebung zu erflehen? Nein, nein, ich bleibe taub gegenüber deinen nichtigen Schmerzen! Ich habe dem Scheiterhaufen standgehalten, ich werde deinen Tränen standhalten! Ach es ist zu wahr, ja, deine Tochter lebt! Ich allein

kenne ihr Geschick, ich allein kann alles sagen; doch bald wird mein Tod dich vor Schrecken erstarren lassen, und mein Geheimnis wird mit mir sterben!

~~Eléazar: Ja, das blinkende Eisen ... u.s.w.~~

~~Brogni: Das blinkende Eisen und die prasselnde Flamme sind nicht so grausam wie meine schrecklichen Qualen! Ich flehe dich an: verrate es! Oh mein Gott, dies ist nur ein Traum! Hab Mitleid mit meinem unseligen Geschick! Ach, ich flehe dich an, verrate es, oder ich sterbe vor deinen Augen!~~

Eléazar: Der Scheiterhaufen, den man errichtet, bringt uns dem Himmel näher!

Brogni: Ach, ich flehe dich an, verrate es, oder ich sterbe vor deinen Augen!

Fünfter Auftritt

Eléazar, allein.

NR. 22 ARIE

Eléazar: Geh und verkünde mein Todesurteil, meine Rache ist gewiss! Ich bin es, der dich für immer zum Jammern verurteilt. Ich habe meinen ewigen Hass auf dich geladen, und jetzt kann ich sterben. Doch meine Tochter! Oh Rachel! Welch schrecklicher Gedanke zerreißt mein Herz. Scheußlicher Wahn, sinnloses Rasen: für meine Rache opfert meine Wut dich auf!

Rachel, als die Gnade des allerbarmenden Gottes meinen zitternden Händen deine Wiege anvertraute, da hatte ich mein ganzes Leben deinem Glück gewidmet; und jetzt

bin ich es, der dich dem Henker ausliefert! Doch ich höre eine Stimme, die zu mir schreit: Rette mich vor dem Tode, der mich erwartet! Ich bin jung und ich hänge am Leben, oh mein Vater, verschonen Sie ihr Kind! Rachel, als die Gnade ... u.s.w.

Und mit einem Wort, das den Urteilspruch aufhält, kann ich dich vor dem Tode bewahren! Ah, ich schwöre auf immer meiner Rache ab; Rachel, nein, du wirst nicht sterben!

Chor (*hinter der Bühne*): Auf den Scheiterhaufen die Juden! Sie sollen umkommen! Ihre Freveltaten verdienen den Tod!

Eléazar: Welche Todesrufe ertönen da? Sie verlangen meinen Tod! Ihr Christen wollt unser Blut, und ich wollte euch meine Rachel wiedergeben! Nein, nein, niemals!

(*mit Begeisterung*) Gott erleuchtet mich! Geliebte Tochter, komm, um bei einem Vater zu sterben; und verzeih, wenn er dir die Märtyrerkrone reicht! Nichtige Furcht, keine Klage mehr in meinem Herzen. Heiliger Wahn, der mich erfüllt, dein Reich siegt! Gott erleuchtet mich ... u.s.w.

Chor (*aus der Kulisse*): Auf den Scheiterhaufen ... u.s.w.

~~Eléazar: Israel beansprucht sie! Dem Gott Jakobs habe ich ihre Seele geweiht! Sie gehört mir, es ist unser Kind! Und ich würde, für sie zitternd, ihre Tage um einen Augenblick verlängern und ihr damit das~~

ewige Leben rauben und den Himmel, der sie erwartet? Nein, nein, niemals! Gott erleuchtet mich ... u.s.w.

(Ruggiero und mehrere Wachen erscheinen in der Saaltür. Sie geben Eléazar Zeichen, ihnen zu folgen. Er stürzt ihnen nach.)

FÜNFTER AKT

Die Bühne stellt ein geräumiges Zelt dar, gestützt von gotischen Säulen, deren Kapitelle vergoldet sind. Dieses Zelt überragt die Stadt Konstanz, deren großen Platz und Hauptgebäude man wahrnimmt. Am hintersten Ende des großen Platzes befindet sich ein riesiger ebener Kessel, der von einem glühenden Kohlefeuer erhitzt wird. Rings um den Platz im Halbkreis angeordnete Stufen, die von der Volksmenge besetzt sind.

Erster Auftritt

NR. 23 CHOR

Chor der Volksmenge: *(die sich in die Mitte des Zeltes stürzt, das für die Mitglieder des Konzils hergerichtet ist. Das Volk betrachtet die Hinrichtungswerkzeuge.)* Welche Lust! Welche Freude! Eisen und Feuer soll man gegen sie aufbieten! Ehre sei Gott!

Mehrere Personen: Keine Mühe, keine Arbeit mehr! Tag des Jubels und der Lust! Seht, wie alle Welt herbeieilt, um sich dort einzufinden wo sie vorüberziehen!

Andere: Hört ihr, sie kommen hier vorbei! Ah, versuchen wir, einen guten Platz zu finden!

Wieder andere: Ja, dieses Schauspiel entzückt uns! Wir werden also an den Juden gerächt sein!

Wieder andere: Man sagt, dass sie lebendig ins kochende Nass gestürzt werden!

(Trommel auf dem Theater)

Chor der Volksmenge: Die Stunde ist gekommen! *(Soldaten kommen und jagen die Volksmenge aus dem Zelt.)*

Zweiter Auftritt

Die Vorigen. Eléazar erscheint zur Linken, von Soldaten umgeben. Vor ihm gehen Gemeinschaften von blauen, grauen und weißen Büssern. Rachel tritt von der gegenüberliegenden Seite vor. Sie ist weiß gekleidet, barfüßig und wird von Wachen vorgeführt. Prozession der Büsser, die Eléazar und Rachel zum Hochgericht führen.

NR. 24 TRAUERMARSCH

NR. 25 FINALE

Dritter Auftritt

Die Vorigen, Ruggiero gefolgt von Sekretären des Konzils. Er hält das Todesurteil in der Hand.

Ruggiero *(gibt Eléazar und Rachel ein Zeichen, näher zu treten):* Das Konzil spricht ein strenges Urteil: Es hat euch verurteilt!

Eléazar: Alle drei?

Ruggiero: Alle zwei!

Vierter Auftritt

Die Vorigen, Brogni und die wichtigsten Mitglieder des Konzils.

Brogni: Gott, sei dem Sünder gnädig! Ihr Heiligen, tretet für sie ein und mildert die himmlische Gerechtigkeit! Allmächtiger Herr, vergebt!

Chor: Gott seid dem Sünder gnädig ... u.s.w.

Rachel *(zu Eléazar):* Oh mein Vater, ich fürchte mich! Ihre grausigen Gebete lassen mein Herz vor Angst erstarren!

Eléazar *(schaut abwechselnd Rachel und Brogni an):* Mein Gott, was soll ich tun? Ach, erleuchte mich!

Rachel: Ich werde die Welt verlassen, dieses Jammertal. Mein Vater, betet für mich und verbergt eure Tränen vor mir!

Eléazar: Entsetzlicher Zweifel! Muss ich sie der Erde lassen und sie dem Himmel rauben?

Brogni: In deiner letzten Stunde vergiss deine Strenge und enthülle dies Geheimnis, von dem mein Glück abhängt!

Rachel: Vereinen wir unsere Gebete, schwingen wir uns beide empor zum Gott unserer Väter!

Eléazar: Entsetzlicher Zweifel! Muss ich sie der Erde lassen und sie dem Himmel rauben?

Chor der Frauen: Vereint eure Gebete zum Gott unserer Väter, los, steigt beide hinauf!

Rachel: Kommt her, mein Vater, bleibt bei mir!

Brogni: Ach, mach dem Elend eines unglücklichen Vaters ein Ende! Oh Gott, beende mein Leid ...

> Fünfter Akt
> Nr. 25

Der Henker: Es ist Zeit!

(Der Marsch des Hinrichtungszuges beginnt; Eléazar wird von Rachel getrennt und man schickt sich an, sie fortzuführen.)

Eléazar *(aufschreiend):* Halt! *(Brogni befiehlt dem Zug einzubalten. Eléazar zeigt auf Rachel.)* Nur noch ein Wort! *(Brogni befiehlt, Eléazar allein mit Rachel sprechen zu lassen. Eléazar nimmt Rachel an der Hand, führt sie zum Rand der Bühne und sagt leise zu ihr)* Rachel, ich werde sterben. Willst du leben?

Rachel *(kalt):* Wozu? Um zu lieben und zu leiden?

Eléazar: Nein, um im höchsten Rang zu erstrahlen!

Rachel *(nach langer Pause):* Ohne Euch?

Eléazar *(kalt):* Ohne mich!

Rachel *(erstaunt):* Wie das?

Eléazar: Sie wollen das Wasser der Taufe über deine Stirn gießen; mein Kind, willst du das?

Rachel *(mit Entrüstung):* Wer, ich – eine Christin? Ich? *(Sie zeigt auf das Schafott.)* Die Flamme funkelt, kommt!

Rachel: Der Himmel erleuchtet mich: Ich wähle den Tod! Ja, laufen wir dem Martyrium entgegen: Gott öffnet uns seine Arme!

Eléazar *(mit Begeisterung):* Der Himmel erleuchtet sie; ich überlasse dich dem Tode! Komm, laufen wir dem Martyrium entgegen: Gott öffnet uns seine Arme!

Chor: Gott, seid dem Sünder gnädig! Ihr Heiligen, tretet für sie ein!

(Der Zug setzt sich erneut in Bewegung. Brogni und die Mitglieder des Konzils befinden sich auf der Rechten der Bühne. Rachel geht an ihnen vorüber der Hinrichtung entgegen. Während sie die Treppe emporsteigt, die zum ehernen Kessel führt, geht Eléazar dicht an Brogni vorüber. Dieser hält Eléazar am Arm fest.)

Brogni *(mit halblauter Stimme):* Im Moment deines Todes, antworte der Stimme, die dich anfleht: Dieses Kind, das jener Jude den Flammen entriss ...

Eléazar *(kalt):* Ja, und?

Brogni: Antworte, lebt meine Tochter noch?

Eléazar *(schaut nach Rachel, die auf dem Gerüst über dem Kessel angelangt ist):* Ja!

Brogni *(freudig):* Gott! Wo also ist sie?

Eléazar *(zeigt auf Rachel, die man in den kochenden Kessel stürzt):* Dort ist sie!

(Brogni stößt einen Schrei aus, fällt auf die Knie und bedeckt sein Gesicht mit den Händen. Eléazar wirft einen triumphierenden Blick auf ihn und geht danach mit festem Schritt der Hinrichtung entgegen.)

Chor: Ja, es ist geschehen! An den Juden sind wir gerächt!

(Währenddessen steigt Eléazar die Treppe empor, die zum ehernen Kessel führt, und der Vorhang fällt.)

ENDE DER OPER



Textnachweise

Handlung: Sergio Morabito – Isabelle Moindrot, *Die Darstellung der Juden in der Oper*, Originalbeitrag; leicht überarbeitete Fassung ihres auf dem Symposium *Die Grand Opéra zwischen Halévy und Berlioz* am 3. November 2007 in der Staatsoper Stuttgart gehaltenen Vortrags – Karl Leich-Galland, *Biographische Skizze – La Juive – Die Jüdin*, aus seiner Einleitung zur deutschen Übersetzung des Librettos zur *La Juive* von Claire Leich-Galland, Weinsberg 2001 – Carl Gustav Carus, *Bühnenkunst im Jahre 1835*, aus: *Denkwürdigkeiten aus Europa*, mitgeteilt von Carl Gustav Carus, zu einem Lebensbild zusammengestellt von Manfred Schlösser, Hamburg 1963 – Johann Jacob Heinrich Ebers, *Eine der besten Musiken dieser Zeit*, aus: *Spohr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opern-Musik*, Breslau 1837 – Arnold Jacobshagen, *Zwischen Partitur und Regiebuch. Halévys ›La Juive‹ und die Tradition der Operninszenierung*, Originalbeitrag; leicht überarbeitete Fassung seines auf dem Symposium *Die Grand Opéra zwischen Halévy und Berlioz* am 3. November 2007 gehaltenen Vortrags – Sergio Morabito, *Materialien zu Halévys ›Juive‹*, Originalbeitrag – Eduard Roy Wiehn, *Juden in Konstanz*, Originalbeitrag – *La Juive (Die Jüdin)*, Text von Eugène Scribe, ins Deutsche übersetzt von Claire Leich-Galland, Weinsberg 2001

Bildnachweise

Die Abbildungen auf den Umschlagaußenseiten sowie auf den Seiten 23, 26, 52 und 62 verwenden Stills aus dem Stummfilm *Nathan der Weise*, Deutschland 1922, Regie Manfred Noa, auf DVD herausgegeben von der Edition Filmmuseum, München 2007

Hintere Umschlaginnenseiten: Finale des 1. Aktes der Uraufführunginszenierung der *Juive*, Farblithographie von Eugène Ciceri

Die Probenfotos machte Martin Sigmund während der Klavierhauptprobe zur Neuproduktion am 5. März 2008.

Vordere Umschlaginnenseiten: Staatsoperchor Stuttgart, Cristoph Sökler – S. 2: Tatjana Pechnikova, Mitglieder des Staatsoperchores – S. 6/7: Chris Merritt – S. 16: Ferdinand von Bothmer – S. 18: Liang Li und Catriona Smith – S. 24/25: Catriona Smith und Ferdinand von Bothmer – S. 34/35: Tatjana Pechnikova, Chris Merritt, Schülerin der John Cranko Ballettschule – S. 36/37: Staatsoperchor, Liang Li – S. 42/43: Staatsoperchor – S. 44/45: Chris Merritt, Tatjana Pechnikova – S. 74/75: Staatsoperchor – S. 76: Chris Merritt, Staatsoperchor – S. 107: Tatjana Pechnikova

Die Verlagsrechte der Neuausgabe von Fromental Halévys *La Juive* liegen bei der Alkor-Edition Kassel (AE 340a)

Impressum

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2007/2008

Intendant: Albrecht Puhlmann

Redaktion: Sergio Morabito, Mitarbeit: Heiko Voss

Gestaltung: Strichpunkt, Stuttgart / www.strichpunkt-design.de

Druck: Cantz'sche Druckerei