

Opern

Ravel erwog und begann im Verlauf seiner Schaffenszeit zahlreiche Projekte für das Theater. Dabei erwies sich die Wahl des Librettos als größtes Hindernis, sollten doch Stoff und Sprache überzeitlich genug sein, dass man das Werk auch nach Jahren noch gern hören würde. Seine erste Wahl, getroffen 1892 als 17jähriger Schüler am Conservatoire, fiel auf den belgischen Dramatiker Maurice Maeterlinck (1862-1949), dessen symbolistisches Drama *Pelléas et Mélisande* nicht nur die Orchestersuiten von Gabriel Fauré (1898), Arnold Schönberg (1903) und Jean Sibelius (1905) inspiriert hatte, sondern vor allem Debussys "lyrischem Drama" zugrunde liegt. Darüber hinaus haben zahlreiche andere Werke aus Maeterlincks Feder die Musiker seiner Zeit angeregt.¹ Der junge Ravel entschied sich für *Intérieur*, die Schilderung einer Familie, die keines Unglücks gewärtig im erleuchteten Zimmer sitzt und auf die Heimkehr der Tochter wartet, während zwei Männer, die sich im Garten nähern, nicht wissen, wie sie die Nachricht vom Selbstmord des jungen Mädchens überbringen sollen. Ravel beließ es bei Skizzen; Stegemann glaubt, dass er den Plan aufgab, als er hörte, dass Debussy den *Pelléas* zu vertonen begonnen hatte.²

1898 plante Ravel unter dem Titel *Shéhérazade* eine Oper nach den *Märchen aus 1001 Nacht*. Er vollendete die Ouvertüre und dirigierte deren Uraufführung als separates Orchesterwerk in einem Konzert der Société nationale am 27. Mai 1899 im Salle du Nouveau Théâtre. Die Partitur der Orchesterversion wie auch die der authentischen Fassung für zwei Klaviere wurden erst 1975 anlässlich der Feier zu Ravels 100. Geburtstag von Salabert (Paris) und A.R.I.M.A (New York) gedruckt. Es besteht keinerlei Beziehung zu Ravels fünf Jahre später entstandenem Orchesterliederzyklus desselben Titels nach Texten von Tristan Klingsor.

¹Die neben Debussys *Pelléas* bekanntesten der 20 Opern zu Maeterlincks Dramen sind *Ariane et Barbe-Bleue* (Paul Dukas, 1899) und *Sœur Béatrice* (Alexander Gretschaninow, 1910); die prominentesten Komponisten unvollendeter Opernprojekte nach Maeterlinck sind Sergei Rachmaninow (*Monna Vanna*) und Lili Boulanger (*Princesse Maleine*). Unter den Übertragungen in "sinfonische Gedichte" führt das Drama *La mort de Tintagiles*, das 1896 von Charles Martin Loeffler und 1910 von Bohuslav Martinů transmedialisiert wurde. Zu Letzteren vgl. S. Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (Pendragon 2000), S. 105-140.

²Michael Stegemann, *Maurice Ravel* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2020), S. xxxi.

Mehr Fortschritte machte Ravel mit der etwa um dieselbe Zeit in Angriff genommenen Oper *Olympia* nach E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, einer Schauergeschichte aus dem Umkreis der schwarzen Romantik, in der ein traumatisierter Student zunehmend dem Wahnsinn verfällt. Ravel arbeitete an der Partitur bis Anfang 1899, vernichtete dann jedoch alle Skizzen bis auf eine *Symphonie horlogère*, die er Jahre später in den Anfang von *L'heure espagnole*, seiner ersten vollendeten Oper, integrierte, wo sie das Ambiente des spanischen Uhrmachers zum Klingen bringt.

Mit der 1906 begonnenen Vertonung von Gerhart Hauptmanns Drama *Die versunkene Glocke* wandte Ravel sich erneut dem Märchengenre zu, das ihn zeitlebens besonders ansprach. Das tragische Spiel vom Glockengießer, dessen neue Glocke in den See stürzt und damit erst seine Krankheit auslöst, dann seine Rettung durch eine Elfe, den Verzweiflungstod seiner verlassenen Ehefrau und ihr Läuten der versunkenen Glocke in der Tiefe des Sees, bezauberte Ravel. Stuckenschmidt schreibt dazu: "Was für ein Sujet für den Zauberer der bizarren Naturstimmungen, den Mechaniker der feinsten Gefühlsregungen, für den Musiker, dem die Phantastik der Wirklichkeit zum Klangerlebnis geworden ist wie keinem sonst."³ Am 15. Januar 1909 unterschrieb Ravel bei Durand den Vertrag für eine vieraktige Oper. Erst 1914, "da der Ausbruch des Ersten Weltkrieges die Zusammenarbeit mit einem deutschen Dramatiker auf unabsehbare Zeit unmöglich erscheinen ließ,"⁴ brach Ravel die schon weit fortgeschrittene Vertonung ab. Laut Ravels Schüler und Freund Roland-Manuel ging die Musik der Glocke in den zweiten Teil der Oper *L'enfant et les sortilèges* ein – speziell in das Thema des Baumes und den Chor der Frösche.⁵

In den Jahren 1909-1910 versuchte Ravel sich an einer Oper mit dem Titel *Saint François d'Assise* oder *Fioretti de Saint François* für Soli, Chor und Orchester. Das Manuskript gilt als verschollen. Allerdings berichtet Theo Hirsbrunner dazu: "Viele Freunde von Ravel erwähnen dieses Projekt; Manuel de Falla bezeugt, dass das Finale von *Ma mère l'oye* aus den Skizzen zu *Saint François* stammt. Ravel ließ wahrscheinlich diesen Plan fallen, als er vernahm, dass Gabriel Pierné ein ähnliches Werk in Arbeit hatte, das auch tatsächlich 1912 vollendet wurde."⁶

³Stuckenschmidt, *op. cit.*, S. 118.

⁴Ibid, S. 120.

⁵Mathias Schillmöller, *Maurice Ravel's Schlüsselwerk L'Enfant et les sortilèges: eine ästhetisch-analytische Studie* (Frankfurt: Lang, 1999), S. 100.

⁶Theo Hirsbrunner, *op. cit.*, S. 319.

In seinen allerletzten Schaffensjahren wandte Ravel sich noch einmal dem Musiktheater zu. Dabei zog er drei Projekte ganz unterschiedlicher Art in die engere Wahl: ein 1930 entstandenes Operettenlibretto mit dem Titel *Le chapeau chinois* von Franc-Nohain, dem Autor seiner inzwischen berühmten musikalischen Farce *L'heure espagnole*, ein Opern-Oratorium nach Joseph Delteils Porträt der *Jeanne d'Arc* und eine *Morgiane* betitelt, von der russischen Tänzerin Ida Rubinstein angeregte Ballettoper für Soli, Chor und Orchester nach der in den *Märchen aus 1001 Nacht* erzählten Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern. Mit diesem Werk, an dem er noch bis zu seiner endgültigen Lähmung im Jahr 1935 arbeitete, wäre er schließlich zum Themenkreis eines seiner ersten Opernprojekte, der *Shéhérazade*, zurückgekehrt.

Zwischen all diesen in ganz verschiedenen Stadien aufgegebenen Opernprojekten vollendete Ravel zwei Werke, die sehr erfolgreich wurden: In nur sechs Monaten, zwischen April und Oktober 1907, komponierte er *L'heure espagnole* nach einer in jambischen Tetrametern verfassten, auf der Sprechbühne äußerst erfolgreichen Komödie von Franc-Nohain; fast sechs Jahre brauchte er zwischen 1919 und 1925 dagegen für die "fantaisie lyrique" *L'enfant et les sortilèges* nach einem explizit für dieses Projekt geschriebenen Prosatext von Colette. Die beiden Werke könnten kaum unterschiedlicher sein. Dies betrifft zunächst das kulturelle Umfeld: Das erste entstand in den letzten Jahren der Belle Époque, das zweite nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges in den "années folles", den verrückten Jahren des erhöhten Tempos, des Optimismus, des Jazz und der künstlerischen Experimente. Die erste Oper ist eine unbeschwerte und leicht frivole Schlafzimmerfarce mit spanischem Flair, die zweite eine magische Fantasie aus der Welt der Kinder. Die erste, ein Einakter mit einer Spieldauer von knapp 60 Minuten, kommt mit fünf Vokalsolisten aus, die meist in einem der gesprochenen Sprache ähnlichen Parlandostil singen; die Musik des ebenfalls als Einakter angelegten Märchenspiels ist mit nur 45 Minuten deutlich kürzer, erfordert jedoch 21 Rollensänger sowie einen gemischten Chor und einen Kinderchor. *L'heure espagnole* entwickelt seine Geschichte durch schnelle Dialoge, *L'enfant et les sortilèges* durch Mimik, Tanz und sprachliche Reflexion. Franc-Nohains Text enthält nur ein Minimum an Szenenanweisungen; Colettes Libretto dagegen besteht zu mehr als der Hälfte aus poetischen und sehr detaillierten Beschreibungen von Gesten und Empfindungen. Die spanische Farce präsentiert eine schlüpfrige oder zumindest subversive Moral, der Verzauberungsraum dagegen die konventionelle Gut-Böse-Unterscheidung von Kindermärchen mit Unartigkeit, Einsicht, Besserung und Vergebung.