

Staatstheater
Mainz

L'Aiglon

Arthur Honegger
und
Jacques Ibert



HANDLUNG

Vorgeschichte

Nach dem Sturz und der Verbannung Napoleon Bonapartes übersiedeln seine Frau Marie Louise und sein 1811 geborener Sohn nach Wien. Dort wächst der Knabe unter strenger Überwachung des österreichischen Staatskanzlers Metternich in Schloss Schönbrunn auf.

Als 1830 die politische Landschaft in Frankreich erneut in Aufruhr gerät, sammeln sich in der republikanischen Opposition auch bonapartistische Gruppierungen – sehr zu Metternichs Beunruhigung, der Napoleons Sohn auch als Druckmittel gegen die europäischen Mächte einsetzt: Nach den verheerenden Kriegen, die hinter dem Kontinent liegen, will nicht nur Österreich die Rückkehr eines Napoleon an die Spitze des französischen Staates verhindern.

Erster Akt: Die Flügel öffnen sich

Schönbrunn 1831. Metternich und sein Stellvertreter Gentz begutachten ein Pariser Parfum, das den Namen des Herzogs von Reichstadt – L'Aiglon, der Sohn Napoleons – trägt und das sie verbergen, als Marie Louise den Raum betritt. Sie stellt Metternich ihre neue Vorleserin Thérèse vor. Als der Herzog eintritt, findet er ein weißes Abzeichen, das Banner der französischen Bourbonenkönige. Auf seine Frage, ob der französische Militärattaché dieses verloren hätte, weist der

ihn darauf hin, dass Frankreich wieder unter den Farben der Trikolore stehe.

Thérèse weckt das Interesse des Herzogs – nicht zuletzt, weil sie sich ihm als Anhängerin Napoleons zu erkennen gibt.

Während des Taktikunterrichts mit Prokesch bemerkt der Herzog, dass seine Holzsoldaten neu bemalt wurden und nun französische Uniformen tragen. Metternich weist den Lakaïen Flambeau an, diese zu entsorgen. Flambeau gibt dem Herzog zu verstehen, dass die Bemalung der Soldaten sein Werk war.

Metternich führt Marschall Marmont zum Herzog, der entsetzt ist, einen Mann vor sich zu haben, der Napoleon verraten habe. Auf die Frage nach den Gründen redet sich Marmont mit der Erschöpfung heraus, die allgegenwärtig gewesen sei. In diesem Moment bricht es aus Flambeau heraus: Er selbst habe als Soldat an dutzenden Schlachten teilgenommen, doch niemals hätte er mit seiner Erschöpfung einen Loyalitätsbruch rechtfertigt. Flambeau fordert den Herzog auf, in Frankreich das Erbe seines Vaters anzutreten. Dieser will Flambeau ein Zeichen hinterlassen, sobald er zur Flucht bereit ist.

Zweiter Akt: Die Flügel schlagen

Flambeau findet das Zeichen, das der Herzog ihm hinterlassen hat: Napoleons berühmter Zweispitz. Metternich steigert sich beim Anblick des Hutes seines früheren

Erzfeindes in einen fast hysterischen Zustand hinein. Flambeau spielt seiner Panik in die Hände, indem er vorgibt, die Tür zu Kaiser Napoleons Zimmer zu bewachen – erst als der Herzog durch die Tür tritt, erlangt Metternich die Fassung zurück. Um der Strafe für seinen Scherz zu entgehen, ergreift Flambeau die Flucht.

Metternich versucht den Stolz des Herzogs zu brechen, indem er ihm das Erbe vor Augen hält, das ihm durch seine habsburgische Abstammung bevorsteht: Erbkrankheiten und Wahnzustände, verursacht durch jahrhundertelange Inzucht. Der Herzog bricht verzweifelt zusammen.

Dritter Akt: Geschundene Flügel

Die Gesellschaft auf Schloss Schönbrunn vergnügt sich bei einem Maskenball. Der Herzog sucht zunächst Trost bei Thérèse, bevor ihn eine Unterredung mit Prokesch wieder aufbaut, der ihn in seinen Fluchtplänen bestärkt. Metternich rühmt sich gegenüber Gentz und Sedlinsky damit, den Herzog auf seinen Platz verwiesen zu haben, doch dieser tritt ihm selbstbewusst entgegen.

Die Tänzerin Fanny Elssler instruiert den Herzog, dass seine Cousine, die Komtesse Camerata, während des Balles mit ihm Mäntel tauschen wird, damit die Komtesse als vermeintlicher Herzog die Spione Metternichs auf sich zieht und er Richtung Wagram fliehen kann.

Flambeau hat sich zurück ins Schloss geschlichen. Der Manteltausch verläuft erfolgreich; sobald Gentz glaubt, der Herzog habe das Fest verlassen, erhebt er sein Glas auf Metternich, „den Zerstörer Bonapartes“ – eine Provokation, die der französische Militärattaché nicht unerwidert lassen kann. Der Herzog gibt sich dem Gesandten zu erkennen, der sich aber als königstreu erweist: Er habe das Wort nur erhoben, weil er solche Respektlosigkeiten gegen keinen Herrscher Frankreichs toleriere.

Vierter Akt: Gebrochene Flügel

Der Herzog und Flambeau träumen davon, auf dem berühmten Schlachtfeld von Wagram zu stehen. Als die Komtesse sie anherrscht, warum sie noch nicht geflohen seien, ist es bereits zu spät: Kurz darauf werden sie von Sedlinsky aufgespürt. Flambeau wählt den Tod, statt in Metternichs Hände ausgeliefert zu werden. Die Fluchtpläne und jegliche Hoffnung des Herzogs liegen in Trümmern.

Fünfter Akt: Die Flügel schließen sich

Der Gesundheitszustand des Herzogs hat sich rapide verschlechtert. Im Kreise seiner Angehörigen und Vertrauten nimmt er Abschied und stirbt.



EIN ADLER, DER SEINE FLÜGEL
NIE AUSBREITEN DURFTE
Regisseurin Luise Kautz und GMD
Hermann Bäumer im Gespräch über
L'Aiglon

*L'Aiglon ist nicht nur hierzulande
eine kaum bekannte Oper – wie war
eure erste Begegnung mit diesem
Werk?*

Hermann Bäumer: Die Anregung kam von unserem früheren Dramaturgen Anselm Dalferth. Ich habe mir dann eine Aufnahme angehört und war von der einzigartigen Klangsprache sehr angetan. Das dem Werk zu Grunde liegende Schauspiel von Edmond Rostand konnte ich kaum aus der Hand legen und habe über der Lektüre fast vergessen, aus dem Zug auszusteigen. Es liest sich wie ein Thriller mit wunderbaren Einschüben kindlich-naiver Kriegsspiele oder zart-tastender Liebesannäherungen, mit eiskalten politischen Abwägungen sowie einer musikalischen Auferstehung der gefallenen Soldaten der Schlacht von Wagram durch einen Herrenchor hinter der Bühne.

Luise Kautz: Das Werk hat mich sofort in seinen Bann gezogen. Szenisch ist das Stück herausfordernd, zugleich aber unglaublich reizvoll, weil es diese immense Komplexität so verdichtet, und zwar gleich zweifach: was den historischen Erzählrahmen und was die Figurenkonstellation anbelangt. Die Ereignisse, die hier dargestellt werden, sind ja frei erfunden. Aber natürlich steht das Ganze in einem

bekanntem historischen Kontext, und jede*r tritt mit einem eigenen Bild dieses Kontextes an die Handlung heran – die Schöpfer des Stücks, aber auch wir als Interpret*innen. Das ist die eine Komplexitätsebene: dass wir mit der Frage unserer Wahrnehmung von Geschichte konfrontiert werden. Die andere betrifft die Figur des Herzogs und entsteht durch die radikale Verdichtung der Szenen, durch welche die Handlung manchmal etwas Surreales bekommt; dadurch könnten die Ereignisse immer auch Resultat seiner – durch die unerträgliche Situation überreizten – Nerven sein.

*Was für ein Mensch ist der „junge
Adler“ und in welcher Umgebung
muss er sich zurechtfinden?*

LK: Obwohl er der Sohn einer der bekanntesten Figuren der Geschichte war, ist er heute fast vollständig in Vergessenheit geraten. Diese Aussicht, es nicht ins kollektive Geschichtsbewusstsein zu schaffen, schwebt schon zu seinen Lebzeiten wie ein Schatten über ihm, was in großem Kontrast zu all der Ambition steht, die ihm in die Wiege gelegt worden war. Dahinter gibt es die persönliche Ebene: ein Individuum, das auf der letztlich ergebnislosen Suche nach seinem Platz auf der politischen Landkarte ist, nach einer Position, die seiner Abstammung gerecht wird, letztlich auch nach seiner eigenen Identität. Die Figur ist nicht zuletzt deshalb so spannend, weil diese Identität das Ziel von ganz

strategischen Manipulationsversuchen ist.

Er ist zunächst als Sohn Napoleons der lang ersehnte Thronfolger. Aber nach dessen Abdankung muss er mit seiner Mutter nach Wien ziehen. Dort wird er – so wird es häufig beschrieben und auch die Oper stellt es ähnlich dar – seiner französischen Identität beraubt, der Sprache, seiner früheren Spielsachen, seines französischen Personals. Seine Möglichkeiten, zu einer Führungspersönlichkeit heranzureifen, hält Metternich in engen Grenzen. Metternichs Sorge ist, dass der Herzog zum Anwärter wankender Königsthronen werden könnte. Daher hält er ihn so gut es geht unter Verschluss und benutzt ihn gleichzeitig als Druckmittel gegen die anderen europäischen Großmächte. Statt selbst zum Herrschenden zu werden, wird L'Aiglon so zum Spielball. Dies und sein früher Tod durch eine Tuberkulose lassen ihn zu einer tragischen Figur werden: ein kleiner Adler, der seine Flügel nie richtig ausbreiten durfte.

*Wie wird die Welt dieses jungen
Herzogs musikalisch gezeichnet?*

HB: Es ist ein Konversationsstück. Eigentlich wird immer „gesprochen“, zu mindestens einem Gegenüber. Die beiden Komponisten setzen das aber so genial um, dass es nie wie ein andauerndes Rezitativ, gleichzeitig aber nur fast wie eine Arie klingt – sehr natürlich im Gestus, aber mit nuanciert dargestellten Emotionen. Um die Sänger*innen in

der Umsetzung dessen zu unterstützen, wählen die Komponisten eine über weite Strecken geradezu kammermusikalische Instrumentation. Da sie aus der französischen Instrumentationsschule kommen, schaffen sie immer wieder unglaubliche Kombinationen wie die Umspielung des Auftritts der Tänzerin Fanny Elssler durch ein Sextett aus Flöte, Oboe, Horn, Violine, Bratsche und Cello oder den schwebenden, den Tod des Herzogs schon vorausahnenden Beginn des letzten Aktes mit hohen Streichern, Harfe und gestopftem Horn. Und obwohl Honegger und Ibert sehr ausgeprägte Personalstile haben – sowohl in der Harmonik als auch in der Melodik und Instrumentation –, höre ich in *L'Aiglon* diesen Unterschied gar nicht und bin mir nicht sicher, ob man wirklich zwei Komponisten vermuten würde, wenn man es als Hörer*in nicht wüsste.

*Welche Herausforderungen birgt es,
diesen Stoff auf die Bühne zu bringen?*

LK: Das ist für mich als Regisseurin eine besondere Situation. Wenn es keine breite Rezeptionsgeschichte gibt, hat man einerseits eine große Freiheit, den Geschehnissen überhaupt eine Form zu geben. Man hat aber auch die Verantwortung, den Stoff so umzusetzen, dass man ihn ohne große Vorkenntnisse rezipieren kann. Für uns war es daher wichtig, die Oper wie im Libretto vorgesehen 1831/32 spielen zu lassen und die historischen Figuren auch in

historischen Kostümen zu zeigen. Für die Bühne haben wir ein gewissermaßen abstraktes Schloss Schönbrunn entworfen, dessen Räume nach und nach an Konkretheit verlieren, die Grenze zwischen realem Raum und mentaler Sphäre wird im Laufe des Stückes durchlässiger. Von einem Salon über eine Ahnengalerie führt uns der große Ball im dritten Akt in eine zusehends surrealer werdende Zwischenwelt. Im vierten Akt gerät die Welt des Herzogs dann vollends ins Wanken: Diesen Akt haben wir uns in einem abgelegenen Teil des Schlosses vorgestellt, in einem Raum, in den Metternich vielleicht alles, was mit Napoleon zu tun hat, räumen ließ – auch das berühmte Gemälde von Horace Vernet, das Napoleon auf dem Schlachtfeld von Wagram zeigt. Aber alles Heroische verliert seinen Glanz, als Flambeau stirbt und der Herzog die tatsächlichen Schrecken des Krieges zum ersten Mal begreift. Im letzten Akt spiegelt der Raum dann diese Erschütterung wieder: Wir sehen dekonstruierte Ausschnitte von Gemälden, die wie Puzzleteile neu geordnet werden müssen und die teilweise auch deformierte und veränderte Bildinhalte der ikonographischen Napoleondarstellungen zeigen, so dass letztlich auch eine Zusammenschau entsteht davon, was es bedeutet, „ein Napoleon“ zu sein.

Die Auseinandersetzung mit dem Mythos dieses Namens bleibt für den Herzog nicht folgenlos. Fühlt er sich zu Beginn klein und

nicht fähig, ihn mit Größe zu füllen, begreift er zusehends, was es (auch) bedeutet, sein Vater gewesen zu sein: nicht nur Glanz und Stärke, sondern auch das Leid und die Zerstörung, für die er verantwortlich war. Diese persönliche Entwicklung des Herzogs war für uns zugleich der Ausgangspunkt, uns damit zu beschäftigen, wie Geschichte erfahren wird, wie Gesellschaften sie durch Erzählungen erfahrbar machen. Das war immer ein wichtiger Faktor in der politischen Entwicklung, nicht erst seit Fake News und den aktuellen Diskussionen über Geschichtserzählung. Um politische Gemeinschaften zu bilden, um Zugehörigkeit zu schaffen, brauchen wir Bilder und Erzählungen. Diese können manipuliert werden, was auch immer wieder passiert ist; sie haben immer etwas Gefährliches. Aber wir kommen nicht ohne unsere Bilder und Erzählungen aus. Um das greifbar werden zu lassen, haben wir einen Fokus auf visuelle Darstellungen von historischen Ereignissen und Personen gelegt, letztlich auf Geschichtsbilder: was sie prägt, wie durch sie Darstellungen instrumentalisiert werden und wie sich durch reale Erfahrungen die Perspektive auf sie verschieben und verändern kann.



HISTORISCHER ÜBERBLICK

Im Nachgang der Französischen Revolution rückt Napoleon Bonaparte Ende der 1790er Jahre durch seine militärischen Erfolge allmählich in den Fokus der französischen Öffentlichkeit. Er macht sich u. a. dadurch einen Namen, dass er 1797 den österreichischen Kaiser Franz II. im Frieden von Campo Formio zu weiträumigen Gebietsabtritten zwingt.

1799 – Napoleon ist einer der Drahtzieher des Staatsstreiches vom 18. Brumaire (= 9. November) 1799 und steht nun als Erster von drei Konsuln einer zunächst provisorischen Regierung vor. Er erklärt die Revolution für beendet, da ihre Ziele erreicht seien.

Durch militärische Siege, die Errichtung abhängiger Satellitenstaaten und geschickte innenpolitische Strategien festigt Napoleon in den folgenden Jahren seine Macht in Frankreich und Europa.

1802 – Napoleon lässt sich zum Konsul auf Lebenszeit ernennen.

1804 – Napoleon krönt sich zum Kaiser.

1810 – Napoleon heiratet Marie Louise, die Tochter des österreichischen Kaisers, die damit Kaiserin von Frankreich wird (Geburt des Sohnes Napoléon François Joseph Charles Bonaparte 1811). Rückkehr zu aristokratischen Strukturen,

deren Abschaffung eines der wichtigsten Ziele der französischen Revolution gewesen war.

1812 – Mit dem verlorenen Russlandfeldzug beginnt Napoleons Niedergang.

1814 – Napoleon wird abgesetzt und nach Elba verbannt. Den vierjährigen L'Aiglon erklärt Napoleon zu seinem Nachfolger auf dem französischen Kaiserthron; kaum zwei Wochen später beruft der französische Senat mit Ludwig XVIII. wieder einen König aus der Linie der Bourbonen auf den Thron. Der neue König lässt die Trikolore durch das weiße Lilienbanner der Bourbonen ersetzen. Marie Louise und ihr Sohn verlassen Frankreich für immer.

Unter maßgeblicher Einflussnahme Metternichs wird beim Wiener Kongress bis zum Sommer 1815 die territoriale Ordnung Europas neu geformt. Erklärtes Ziel ist dabei auch, Frankreich nicht wieder solche militärische und territoriale Dominanz wie unter Napoleon zu ermöglichen.

1815 – „Herrschaft der 100 Tage“: Napoleon kehrt nach Frankreich zurück und übernimmt erneut die Macht. Ludwig XVIII. flieht, die alliierten Staaten erklären Frankreich den Krieg. Napoleons Truppen erleiden in der Schlacht bei Waterloo eine vernichtende Niederlage. Napoleon wird endgültig abgesetzt und auf die Atlantikinsel St. Helena verbannt.

1821 – Napoleon stirbt auf St. Helena.

1829 – Nach einer Wien-Reise im Vorjahr veröffentlicht der Schriftsteller August Barthélemy *Le Fils de l'homme, ou Souvenirs de Vienne (Der Sohn des Mannes oder Erinnerungen aus Wien)*, in dem er den Sohn Napoleons als politischen Gefangenen Metternichs darstellt, der in unwürdigen Verhältnissen gehalten und dem jegliche Auseinandersetzung mit seiner französischen Abstammung versagt wird.

1830 – In Frankreich regen sich erneut revolutionäre Bestrebungen, nachdem der seit 1824 amtierende Karl X. eine Reihe repressiver Erlasse in Kraft setzt. Nach der Juli-revolution dankt Karl X. ab; Louis Philippe wird zum neuen König gewählt, die Trikolore wieder zur Flagge Frankreichs.

Teile der Opposition fordern die Fortsetzung der napoleonischen Dynastie an der Spitze des französischen Staates.

In Wien lernt Napoleons Sohn, dem der österreichische Kaiser inzwischen den Titel „Herzog von Reichstadt“ verliehen hat, Graf Prokesch-Osten kennen, der in kurzer Zeit zu einem seiner engsten Vertrauten wird.

1832 – Der Herzog von Reichstadt stirbt in Schloss Schönbrunn.

1842 – Graf Prokesch-Osten veröffentlicht seine Erinnerungen an den

Herzog von Reichstadt. In Prokesch-Ostens Darstellung erscheint der Herzog als kluger, reflektierter, einnehmender junger Mann, der zwar in einer sehr besonderen Situation aufwuchs, aber keinesfalls in einem mit einer prunkvollen Schlossfassade getarnten Gefängnis.

1900 – Edmond Rostands Drama *L'Aiglon* wird in Paris uraufgeführt.

1925 – Der französisch-österreichische Schriftsteller Jean de Bourgoing veröffentlicht den Band *Aus den Papieren des Herzogs von Reichstadt*, in dem Tagebucheinträge, Aufsätze etc. des Herzogs versammelt sind.

1937 – Die Oper *L'Aiglon* von Arthur Honegger und Jacques Ibert wird in Monte Carlo uraufgeführt.



Es ist wahr, dass das Studium jedes historischen Gegenstandes dem besseren Verständnis jedes anderen historischen Gegenstandes und besonders dem Verständnis der Gegenwart dient. Man muss in diesem Sinn von „Vergleich“ nicht besonders sprechen, denn verglichen wird überall, wo Geschichte getrieben wird. Wäre die Vergangenheit der Gegenwart radikal unähnlich, so wäre sie uns gleichgültig und fremd. Umgekehrt, böten die Gegenwart und jede Vergangenheit wesentlich dasselbe Bild, so wären historische Bücher langweilig. Das Interesse liegt in der unentwirrbaren Verbindung von Ähnlichkeit und Unterschied, von ewig Wiederkehrendem und Individuellem. Das Geschichtliche ist beispielhaft, ist aber nur Beispiel seiner selbst: ein Beispiel von etwas, das nicht zweimal vorkommt. Die Sache selbst kommt nicht zweimal vor. Dennoch können gewisse Verhältnisse, die man von der Sache abstrahiert, in andern Dimensionen, an andern Sachen wiederkommen. [...] Zusammenhänge sind da; aber sie sind frei und verwirrt. Indem wir versuchen, das uns allerdings Aufgegebene: Ähnlichkeit, Fortsetzung, Ursache und Wirkung, Bleibendes, zu finden, ergreifen wir die Einzigartigkeit einer jeden geschichtlichen Situation und der Meinungen, zu denen sie Anlass gab.

Golo Mann

„KÖNIG OHNE LAND“

In den meisten historischen Darstellungen gibt es eine auffällige Lücke: Auf die Regierungszeit Napoleons, die 1815 ihr endgültiges Ende fand, folgte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die gut zwanzigjährige Regierungszeit Napoleons III. Zwar erklärte Napoleon seinen Sohn als Napoleon II. zu seinem Nachfolger, doch diese „Herrschaft“ fand nach wenigen Wochen ihr Ende. Die europäischen Mächte, denen Napoleon eben erst wieder einen Krieg aufgezwungen hatte, verhinderten eine Fortsetzung der Dynastie, die der selbstgekrönte französische Kaiser hatte begründen wollen.

Dabei war die Ehe mit Marie Louise, der Tochter des österreichischen Kaisers, nicht zuletzt deswegen geschlossen worden, um Napoleon einen Erben und Thronfolger hervorzubringen – ein Umstand, für den Napoleon sich von seiner ersten Frau Joséphine de Beauharnais trennte, da ihre Ehe kinderlos blieb. (Die anhaltende Fehde mit der katholischen Kirche, die Napoleons Scheidung und Wiederverheiratung nach sich zog, befeuerte er noch, indem er seinem 1811 geborenen Sohn den Titel „König von Rom“ verlieh.) Doch die Rolle, die der Vater ihm zugedacht hatte, blieb dem „König von Rom“ zeitlebens verwehrt. Nach der Übersiedlung nach Österreich wurde ihm der Titel aberkannt; als Marie Louise das Herzogtum Parma zugesprochen

bekam, durfte ihr Sohn nicht Prinz von Parma werden, da die europäischen Mächte ihm keinen Rang verleihen wollten, der einen Erbfolgesanspruch eingeschlossen hätte. Kaiser Franz verlieh seinem Enkel schließlich den völlig bedeutungslosen Titel „Herzog von Reichstadt“.

Der Herzog von Reichstadt musste sich in Österreich auch daran gewöhnen, Franz statt Napoleon gerufen zu werden, musste die Sprache seiner Mutter erlernen, die Auswahl seiner Erzieher*innen und Lehrer wurde streng überwacht. Gleichzeitig zog der Heranwachsende mit dem berühmt-berüchtigten Namen viel Aufmerksamkeit auf sich. 1829 erschien August Barthélemys *Le Fils de l'homme, ou Souvenirs de Vienne (Der Sohn des Mannes oder Erinnerungen aus Wien)*, eine tendenziöse Schrift, die den jungen Mann – dem der Autor im Übrigen nie persönlich begegnet war – als wehrloses Opfer der Österreicher schildert und ein gefundenes Fressen für die Bonapartisten war, deren Erstarken in Frankreich nicht nur Metternich in Unruhe versetzte.

Je nachdem, welche historische Quelle man liest, findet man das Bild des jungen Herzogs und seiner Situation in sehr verschiedenen Farben ausgemalt. Zweifellos war die Überwachung, der er ausgesetzt war, sehr engmaschig, wie eine Notiz seines Erziehers in einem – wohlgemerkt: privaten – Reisejournal des Herzogs zeigt:

„Der Prinz schreibt alles gedankenlos und ohne mindeste



Erinnerung an die Grammatik. Dies soll ein Tagebuch sein!“

In freundlicherem Licht erscheint das Leben des Herzogs in den Aufzeichnungen des Grafen Prokesch-Osten, die gut 20 Jahre nach dessen Tod erschienen, in einer überarbeiteten Ausgabe – ohne die „Rücksichten, die später nicht mehr bestanden“ – 1876 und damit in einer Zeit, in der weitere Veröffentlichungen das (erste) napoleonische Zeitalter wieder stärker ins allgemeine Bewusstsein rückten: Memoiren wie die des General Marbot, der für Napoleon auch in Waterloo gekämpft hatte, Lustspiele wie Victorien Sardous *Madame Sans-Gêne* oder im Jahr 1900 die Uraufführung von Edmond Rostands *L'Aiglon*.

Bühnenwahrheit

Drei Jahre zuvor hatte Rostand mit *Cyrano de Bergerac* einen sensationellen Erfolg erzielt; mit seinem folgenden Werk setzte er sich auf die Welle des neu erwachten Interesses an Napoleon. Die Titelrolle entstand für Sarah Bernhardt, die schon in verschiedenen Uraufführungen Rostands mitgewirkt hatte. Bernhardt war – neben Paraderollen wie als Victorien Sardous Tosca – für ihre überzeugende und differenzierte Darstellung von Hosenrollen berühmt und hatte 1899 u. a. als Hamlet auf der Bühne gestanden.

Rostands sechsstückiges Schauspiel schlägt sich in der Darstellung der Ereignisse um die letzten

Lebensjahre des Herzogs von Reichstadt eher auf die Seite derer, die den jungen Mann als politischen Gefangenen zeichnen, Metternich und seine Spitzel als bössartige Machtgetriebene und Kaiser Franz als zugewandten Großvater, der sich aber letztlich gegen seinen eigenen Staatskanzler nicht durchsetzen kann oder will. Selbstverständlich steht die theatrale Zuspitzung im Dienste der Bühnenwirksamkeit, doch gut 20 Jahre später konnte sich der französisch-österreichische Schriftsteller Jean de Bourgoing bei seiner Veröffentlichung *Aus den Papieren des Herzogs von Reichstadt* einen herben Seitenhieb in Richtung des populären Theaterstücks nicht verkneifen: Er pries sein eigenes Buch als Reaktion auf die „Renaissance des Reichstadt-Kultus, welche das historisch völlig wertlose und tendenziöse Drama Edmond Rostands *L'Aiglon* hervorgerufen und eine ganze Reihe unwissenschaftlicher Bücher nach sich gezogen hatte“.

Selbstverständlich gibt sich Rostands Schauspiel nicht als Tatsachenbericht aus, aber der Umstand, dass so viele historische Persönlichkeiten die Bühne dieses Dramas bevölkern, ließ für manche Rezipient*innen offenbar die Grenzen zwischen Belegbarem und Fiktion allzu leicht ins Schlingern geraten. Und viele Verweise Rostands sind historisch absolut korrekt: die politische Aufladung der Trikolore als Symbol der Französischen Revolution wie der Herrschaft Napoleons,

das Veilchen als Erkennungszeichen der Bonapartisten, Napoleons Spitzname „le petit caporal“ als kaum verhüllter Verweis auf den Namen, der in einem von Metternich geführten Haushalt nicht genannt werden darf. Auch die (selbstverständlich verbotenen) Devotionalien, mit denen Flambeau den Herzog davon überzeugt, dass sein Andenken in Frankreich weiterhin hochgehalten wird, waren tatsächlich im Umlauf: Es gab ein Parfum „Eau du Duc de Reichstadt“, Büsten, Münzen und Medaillen, einen Likör sowie verschiedenste Alltagsgegenstände, die mit einem verschwörerischen „N“ gekennzeichnet waren.

Auf Flügeln der Musik

Gut 30 Jahre nach der Uraufführung von Rostands Drama begaben Arthur Honegger und Jacques Ibert sich an die Vertonung des Stoffes. Wie die Komponisten in einem Zeitungsinterview berichteten, hatten sie bei einer gemeinsamen Autofahrt festgestellt, dass der Librettist Henri Cain sie einzeln für dieses Projekt angefragt hatte – worauf die beiden beschlossen, es einfach gemeinsam zu komponieren.

Mit künstlerischen Schaffensprozessen, die außerhalb verbreiteter Vorstellungen des einsam und zurückgezogen über dem Notenpapier brütenden Genies stattfanden, waren Honegger und Ibert gut vertraut. In den 1920er Jahren hatte Honegger der Pariser Groupe des Six angehört, einer

Komponist*innengruppe, die sich ausdrücklich dem Komponieren im Kollektiv verschrieben hatte. Ibert gehörte dieser zwar nicht im engeren Sinne an, war aber mit ihren Mitgliedern eng vertraut und auch an einzelnen ihrer Kompositionen beteiligt.

Während bei den meisten dieser Werke – und auch ähnlich gelagerten Gruppenarbeiten bis in die späten 1930er Jahre – sehr klar ist, welcher Komponist für welchen Abschnitt des Werkes zuständig war, ist genau das bei *L'Aiglon* nicht der Fall. Auch wenn es teils detaillierte Mutmaßungen gibt, wahrten Honegger und Ibert das Geheimnis und fühlten sich vom Rätselraten des Publikums und der Kollegenkreise, wer welchen Teil geschrieben haben möge, durchaus bestens unterhalten.

Die Uraufführung im März 1937 in Monte Carlo war so erfolgreich, dass die beiden Komponisten im folgenden Jahr ein weiteres gemeinsam komponiertes Musiktheaterwerk folgen ließen, die Operette *Les Petites Cardinal*. Fest im Repertoire etablieren konnte sich allerdings keines der beiden Werke. In Anbetracht der Jahreszahlen ihrer Uraufführungen erstaunt es nicht, dass diesen Werken (wie vielen anderen) die Möglichkeit genommen wurde, sie durch Folgeaufführungen ernsthaft auf ihre Repertoiretauglichkeit zu prüfen – und nach Kriegsende galt die neoklassizistische Musiksprache, derer sich die beiden Komponisten auch in *L'Aiglon* bedienen, als überholt.

Dabei ist Neoklassizismus nicht mit Farb- oder gar Harmlosigkeit zu verwechseln. *L'Aiglon* ist ein überbordend bildgewaltiges Werk, das mit unterschiedlichsten Farbpaletten vom aufwieglerischen Revolutionslied über schwungvolle Walzer bis zu surreal-geisterhaft anmutenden Klängen aufwartet und zum Anspruch seiner Schöpfer, dezidiert zugänglich für ein Publikum komponieren zu wollen, selbstbewusst steht. Zumal Honegger und Ibert es schafften, eine nahtlose Verbindung zwischen ihren musikalischen Stilen zu finden – auch wenn manche Phrase, manche Färbung den einen oder den anderen Komponisten vermuten lässt –, die wirkt, als wäre sie einer einzigen Feder entfloßen.

Jeder der fünf Akte, die die beiden Komponisten mit frappierender Effizienz in gerade einmal 100 Minuten Spieldauer kondensieren, zeigt andere musikalische Farben, andere Sphären. Die angespannte höfische Atmosphäre der Gesellschaft in Schönbrunn, die in ständiger Erwartung der nächsten Provokation durch den jungen Herzog zu sein scheint, wird mit leicht anbietenden Walzern „Wiener Art“ umspielt; Metternichs nahezu hysterischer Zustand, als er nachts den nur scheinbar harmlosen Hut seines früheren Erzfeindes findet, spiegelt sich in geisterhaften Orchesterfarben wider; die bedrohlich-drückende Stimmung, die über dem vierten Akt liegt, findet schließlich ihre Fortsetzung im Schlussakt, der den jungen Herzog mit einem ungemein

berührenden Abschied von der Welt ehrt.

Ungeachtet dessen, ob und welche Seite man in der Betrachtung des Lebens des Herzogs von Reichstadt einnimmt, wird deutlich: Hier muss ein junger Mensch Abschied nehmen, dem nie eine echte Chance eingeräumt wurde, seinen eigenen Platz im Leben zu suchen, der von äußeren Umständen in Rolle(n) gedrängt wurde. „König ohne Land, Fürst ohne Titel, / Ich Nebelstreif am Horizont, Phantom ...“, verzweifelt der Herzog im zweiten Akt von Rostands Drama. Letztlich stirbt er, bevor er sich ernstlich auf die Suche nach seinem Platz in den Geschichtsbüchern begeben konnte – und auch bevor er sich wirklich damit hätte auseinandersetzen können, wie zwiespältig das Erbe gewesen wäre, das er in den Fußstapfen seines Vaters angetreten hätte.





Metternich wollt' dem Buche meines Lebens
den Titel: Herzog Franz von Reichstadt geben.
Ich streich es durch und schreib die Überschrift:
Napoleon!

Edmond Rostand, *L'Aiglon*



FOTOS

S. 4-5: Derrick Ballard, Julietta Aleksanyan, Alexandra Samouilidou, Anke Peifer, Chor
S. 8-9: Liudmila Maytak, Alexandra Samouilidou, Derrick Ballard
S. 13: Alexandra Samouilidou, Tim-Lukas Reuter
S. 16-17: Alexander Simoes, Scott Ingham, Patrick Hörner, Doğuş Güney, Myungin Lee, Dennis Sörös, Verena Tönjes, Chor
S. 20: Gabriel Rollinson
S. 24-25: Alexandra Samouilidou, Statisterie
S. 26: Alexandra Samouilidou
S. 28-29: Daniel Semsichko, Alexandra Samouilidou, Anke Peifer, Julietta Aleksanyan, Collin André Schöning
S. 31: Derrick Ballard

Alle Fotos sind Probenfotos.
© Andreas Etter

NACHWEISE

Die Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung, den historischen Überblick und den Text *König ohne Land* schrieb Theresa Steinacker.

S. 18: Golo Mann, *Friedrich von Gentz. Gegenspieler Napoleons, Vordenker Europas*, Frankfurt 1995 (Originalausgabe Zürich 1947).
S. 27: Edmond Rostand, *Der junge Aar (L'Aiglon)*, deutsche Nachdichtung von Klabund [Alfred Henschke], Bad Reichenhall [o. J., ca. 1920].

Die Premiere sowie einzelne Folgevorstellungen werden von SWR Kultur mitgeschnitten.

**SWR»
KULTUR**

Wir danken der Deutschen Oper Berlin für die Leihgabe von historischen Kostümen.

IMPRESSUM

Spielzeit 2024/2025

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.de

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Theresa Steinacker

Druck
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH & Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin



Ich will Geschichte schreiben,
keine Romane!

L'Aiglon



[www.staatstheater-
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)