

Helge Kreisköther

Rameaus *Les Indes galantes* oder: Die Grenzüberschreitungen des Opéra-ballet.

Die Gattungsbezeichnung *Opéra-ballet* existiert, man ahnt es, allein im französischen Musiktheater. Auf den ersten Blick scheint sie etwas ‚unentschlossen‘ oder vielmehr tautologisch. Denn schon die um drei Jahrzehnte ältere Tragédie en musique (Tragédie lyrique), der von Jean-Baptiste Lully geschaffene Archetypus der französischen Barockoper, setzt sich – hierin besteht ein maßgeblicher Unterschied zur italienischen Opera seria¹ – nicht nur aus Gesangsnummern, sondern eben auch aus zahlreichen Ballettsequenzen zusammen. Aneinandergereiht in den sogenannten *divertissements* oder *fêtes*, nehmen diese *mouvements de danse* immerhin ein Drittel bis die Hälfte jedes Aufzugs einer Tragédie ein.² Gleichwohl ist die vermeintliche Doppelung insbesondere aus heutiger musik- bzw. kulturwissenschaftlicher Perspektive sinnvoll, da jenes bunte Genre, das seine Blütezeit nach Lullys Tod (1687) in der ersten Hälfte, vor allem im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts erlebt³, stilistisch und dramaturgisch schlicht anders funktioniert als seine erhabene ‚Vorläuferin‘.

Der Name *Ballettoper* respektive *Opernballett* weist zunächst auf einen bedeutenden Bühnenästhetischen Wandel hin, der um 1700 in Frankreich, vorrangig im tonangebenden Paris einsetzt: „Lullys Konzeption der Tragédie en musique als gesungenes Drama machte einer Vorstellung Platz [präziser: *koexistierte* fortan mit einer Vorstellung], in der Musik und Tanz die erste Rolle einnahmen.“⁴ Terpsichore tritt also zum ersten Mal in der Operngeschichte in ernsthafte Konkurrenz mit Melpomene.⁵

¹ Vgl. Elisabeth Schmierer: *Geschichte der Oper*. Stuttgart 2001, S. 68.

² Vgl. Graham Sadler: *The Rameau Compendium*. Woodbridge 2017, S. 79.

³ Herbert Schneider: „Opéra-ballet“. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 7 (Mut-Que). Kassel/Stuttgart 1997, S. 650.

⁴ Schmierer: *Geschichte der Oper*, S. 62.

⁵ Bezeichnenderweise entsteht 1720 mit *La Terpsichore* ein Instrumentalstück von Jean-Féry Rebel, das die Muse des Tanzes virtuos ‚in Szene setzt‘. Vgl. Monika Woitas: *Geschichte der Ballettmusik. Eine Einführung*. D. i. Elisabeth Schmierer (Hg.): *Gattungen der Musik. Band 12*. Laaber 2018, S. 59.

Weniger mythologisch gesprochen: das Ballett und die Tonkunst als solche werden im neuartigen Opéra-ballet, „un genre moins noble et plus populaire que celui de la tragédie“⁶, in einer Weise zelebriert, welche den Anhänger:innen der versisch bzw. rezitativisch geprägten französischen Oper und ihrem antikisierenden Heroismus zunächst fremd gewesen sein muss. Die Gesetze des *Entertainments* relativieren nunmehr die ausschließliche Funktion der Bühnenmusik als *repræsentatio majestatis*.

Die affektreichen, harmonisch ausgeklügelten Gesangspartien einer Alceste, Armide, Médée u.v.m. dominieren die 1673 mit *Cadmus et Hermione* (Lully/Quinault) offiziell begründete tragische Gattung; das Opéra-ballet erhebt dessen ungeachtet – oder vielmehr: eingedenk dessen – den Tanz zum bedeutungstragenden, nicht länger beiläufigen Part im Zusammenspiel der (musikalischen) Künste.⁷ Lediglich im *Ballet-pantomime* oder im simplen Einakter, *acte de ballet*, ist die Choreographie noch essentieller.⁸ Hier wird allerdings auch kaum gesungen.

Die erste „Melange aus Ballett und Oper“⁹ schufen, nach breitem Forschungskonsens, André Campra und Antoine Houdar de La Motte mit *L'Europe galante*, uraufgeführt im Jahr 1697.¹⁰ Ein signifikanter struktureller Unterschied zur Tragédie en musique wird hierin bereits offenkundig: Die Ersetzung der klassischen fortlaufenden Fünf-Akt-Handlung durch zwei bis vier (seltener auch fünf) separate *entrées*.¹¹ Diese in sich geschlossenen Auf- bzw. Einzüge, Quasi-Akte, sind nunmehr einzig durch ein direkt im Prolog eingeführtes Oberthema lose miteinander verknüpft¹² – dem Rokokogeschmack gemäß in aller Regel *l'amour*, personifiziert durch Venus oder den umtriebigen Cupido selbst¹³ –, wahren aber mittels ihrer heterogenen Settings und musikalischen Stimmungen eine bislang ungekannte Eigenständigkeit.

⁶ Sylvie Bouissou: „Les Indes galantes“ [Booklet-Text]. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Opéra-Ballet en un prologue et quatre actes*. Livret de Louis Fuzelier. Les Arts Florissants, William Christie. Arles 1991, S. 12.

⁷ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642f.

⁸ Ebd., S. 643.

⁹ Woitas: *Geschichte der Ballettmusik*, S. 55.

¹⁰ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 641.

¹¹ Vgl. Sadler: *Rameau Compendium*, S. 145 und Woitas: *Geschichte der Ballettmusik*, S. 55.

¹² Vgl. Sadler: *Rameau Compendium*, S. 145.

¹³ So etwa in *L'Europe galante*, in einem der letzten Opéra-ballets, *Les fêtes de Paphos* (1758), und auch in *Les Indes galantes*; andere Werktitel wie *Les voyages de l'Amour* (1736), *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747) u. a. verweisen ohnehin auf die Omnipräsenz der Liebe. Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 644f. u. 650.

In seiner Schrift *Der vollkommene Capellmeister* beschreibt der Hamburger Johann Mattheson schon 1739 prägnant und treffend diese Auffälligkeit des neuen Genres: „Es [das Opéra-ballet] hat ein Vorspiel von zween Auftritten. Das Wercklein selbst ist in keine Handlungen, sondern nur in drey Aufzüge, die nicht zusammen hangen, eingetheilet.“¹⁴ In diesem Sinne gibt es in *L'Europe galante* beispielsweise folgende separierte (und dem Epochenklischee entsprechende) Schauplätze: eine französische Ortschaft auf dem Lande, eine verborgene spanische *plaza*, einen italienischen Ballsaal sowie den Garten eines türkischen Serails.¹⁵

Innerhalb eines gesamten Opéra-ballet sorgt diese „locker gefügte [...] Narration“¹⁶, ähnlich den *masques* und *semi-operas* im Raum des englischen Musiktheaters¹⁷, für reizvolle Kontraste und eine ungleich höhere Abwechslung als in der unflexiblen, schematischen Tragédie. Während die kompositorischen Bestandteile von musikalischer Tragödie und Ballettoper also, oberflächlich betrachtet, identisch sind – Ouvertüre, Prolog, dialogisierende *récits* (Rezitative), *airs*, Ensembles, Chöre, Ballettsequenzen und programmatische *scènes* (Sturm, Kampf, Traum usw.) weisen grundsätzlich beide Gattungen auf¹⁸ –, werden fundamentale Unterschiede eher im Hinblick auf die jeweilige dramaturgische Konzeption deutlich. Im Falle des Opéra-ballet steht diese in enger Beziehung zu der Etablierung eines neuen *goût*, der nicht zuletzt im französischen Musiktheater hervortritt.

Dem mythologischen oder seltener frühneuzeitlich-ritterlichen Plot der Tragédie en musique mit seinen verworrenen Intrigen, Gegenintrigen etc. setzt das Opéra-ballet überschaubare, idyllische, häufig pastorale Szenerien, weniger ‚staatstragende‘, nur selten zugespitzte Konflikte und vor allem bürgerlich-komödiantische Figuren aus der Gegenwart (oder jüngeren Vergangenheit) entgegen.¹⁹ Die Liebe, die in der französischen Barockoper neben Tugend (*vertu*), Ruhm (*gloire*) und Treue (*fidélité*) beinahe noch als Prima inter Pares erscheint, wird im neuen Genre, wie bereits erwähnt, zum

¹⁴ Zitiert nach: Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

¹⁵ Vgl. Antoine Houdar de La Motte: *L'Europe galante*. Livret/Libretto. In: André Campra: *L'Europe galante* (1697). Les Nouveaux Caractères, Sébastien d'Hérin. Versailles 2017, S. 39, 46, 51 u. 58.

¹⁶ Woitas: *Geschichte der Ballettmusik*, S. 56.

¹⁷ Vgl. Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München 2008. S. 285.

¹⁸ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 644.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 641ff.

einheitsstiftenden inhaltlichen Leitmotiv. Uranie²⁰ bringt es in *La Lyre enchantée*, der II. Entrée aus Rameaus Dreiakter *Les surprises de l'Amour* (1748), auf den Punkt: „La sagesse est de bien aimer, // Et d'aimer toujours sans partage.“²¹

Zeitgenössischen Stilattributen wie *vif*, *léger* und *galant* Rechnung tragend²², markiert die Erfindung des Opéra-ballet daher, im Wortlaut von Ernst Bücken, den „Durchbruch des Rokokogeschmacks durch das feierliche Pathos des Lullyschen Barocks“²³. Zwar stellt das Rokoko streng genommen überhaupt keine musikhistorische Epoche dar²⁴ und ist auch in der Literaturwissenschaft als Epochenbegriff umstritten²⁵, doch Bückens Zuweisung scheint treffend, da die Charakteristika der interdisziplinären ‚Mode‘ Rokoko – als Endphase oder Ablösung des Barock betrachtet – tatsächlich auf die musikalische Sphäre der Ballettoper übertragen werden können: „[A]lles Repräsentative und Heroisch-Großartige wird jetzt abgelehnt zugunsten des Kleinen, Intimen, Zierlichen, Ironisch-Scherzhaften und Sinnlich-Spielerischen, das auch empfindsame Züge trägt.“²⁶

Dass es sich beim postulierten ‚Geschmackswandel‘, insbesondere im französischen Raum, keinesfalls um ein musik- bzw. theatergeschichtliches Einzelphänomen handelt, zeigt indessen schon ein kurzer Exkurs in die anderen *beaux-arts* der, wenn man sie so nennen will, Rameau-Epoche. In der Lyrik entstand etwa mit der *poésie fugitive* (synonym auch „poésie légère“²⁷ oder „poésie de circonstance“²⁸ genannt) gegen Ende des 17. Jahrhunderts, zeitgleich mit dem Opéra-ballet, eine „im

²⁰ D. i. die Muse Urania.

²¹ Pierre-Joseph Bernard: „Les Surprises de l'Amour“. Livret/Libretto. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Surprises de l'Amour. Opéra-ballet*. Paris, 1758. Livret: Pierre-Joseph Bernard (Gentil-Bernard). *Les Nouveaux Caractères*, Sébastien d'Hérin. San Lorenzo de El Escorial 2013. S. 46.

²² Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

²³ Michels: *dtv-Atlas Musik*, S. 283.

²⁴ Im Bezug auf den Epochenwechsel von Barock zu Klassik zwischen 1720 und 1760 spricht man in der Musikwiss. eher von *Früh-* oder *Vorklassik*, von *galantem* bzw. *empfindsamem* Stil – verknüpft vor allem mit Komponisten wie C. Ph. E. Bach, Gluck, Johann Stamitz u. dem jungen Haydn. Vgl. Michels: *dtv-Atlas Musik*, S. 333.

²⁵ Vgl. Gisela Henckmann: „Rokoko“. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007. S. 656.

²⁶ Henckmann: „Rokoko“, S. 657.

²⁷ Vgl. Günther Schweikle: „Poésie fugitive“. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007. S. 590.

²⁸ Vgl. Gisela Schlüter: „Von der Aufklärung bis zur Französischen Revolution“. In: Jürgen Grimm und Susanne Hartwig (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*. 6., vollständig neubearbeitete Auflage. Stuttgart 2014. S. 239

höfischen Umkreis und Milieu der Salons angesiedelte Gelegenheitsdichtung“²⁹, die anakreontisch gefärbt war und Allzu-Erhabenes ablehnte.³⁰ Auch hierin wird kaum etwas anderes besungen als die Macht der Liebe. Beispielhaft angeführt seien Verse aus *L'art d'aimer* (1740; Erstdruck 1775) von Pierre-Joseph „Gentil“ Bernard, bezeichnenderweise der spätere Librettist von Rameaus Tragédie *Castor et Pollux* (1737/54): „Ce sentiment soumis, tendre, ingénu, // Prompt, mais durable; ardent, mais soutenu; // Qu'émeut la crainte, et que l'espoir enflamme.“³¹ Und auch in der kontemporären Malerei bricht sich ein legerer, geschwungener Stil Bahn, der überbordende höfische Elemente verschmätzt. So lösen die pastoralen, unterschwellig erotischen Sujets der sogenannten *Fêtes galantes*³², repräsentiert durch Antoine Watteau (1717: *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*), Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Pater etc., die royale Gemäldekunst eines Charles Le Brun ab³³, während Claude Gillot mit seinen Darstellungen der Gaukler des Théâtre-Italien gleichermaßen eine Rokoko-Ästhetik einläutet.³⁴

Heitere Momentaufnahmen werden demnach im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts zunehmend beliebter, Figurationen des Amourösen, Unbeschwerten, Im-Aufbruch-Begriffenen bestreiten sukzessive – in allen Künsten – die etablierte Alleinherrschaft von Pathos, *grandeur* und *noblesse*. Kythera als mythische Insel der Aphrodite, ein exemplarisches, besonders anschauliches Sujet der französischen Rokokomalerei, steht demzufolge keineswegs für einen willkürlich von Watteau gewählten und dargestellten Landstrich, sondern für einen weitreichenden Topos:

Die liebesethische Konzeption des Gemäldes von Watteau [d. i. *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*] und die Annahme desselben durch die Akademie als Historienbild belegen den mit dem Sujet verbundenen Anspruch. Das lange 18. Jahrhundert wird sich Kythera und der mit der Insel verbundenen Liebeskonzeption noch besonders widmen. Allerdings geht mit dieser ja auch schon sprichwörtlich belegten Idee eines „faire un voyage à Cythère“ [...] sowohl der Verlust der christlich-ethischen Konzeption einher als auch eine

²⁹ Vgl. Schweikle: „Poésie fugitive“, S. 590.

³⁰ Schlüter: „Von der Aufklärung bis zur Französischen Revolution“, S. 239.

³¹ Pierre-Joseph Bernard: *L'art d'aimer*. Notice et notes par F. de Donville. In: François Tulou (Hg.): *Petits poèmes érotiques du XVIII^e siècle*. Paris 1889. S. 5.

³² Auf das höfische, später salontaugliche Konzept der *Galanterie* kann aufgrund des begrenzten Umfangs in diesem Aufsatz nicht näher eingegangen werden.

³³ Vgl. Schmierer: *Geschichte der Oper*, S. 61f.

³⁴ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 643.

Popularisierung, die sich in den verschiedensten Gattungen und Medien niederschlägt.³⁵

Unter diese „verschiedensten Gattungen und Medien“ fällt demgemäß auch das Opéra-ballet. Wie singt schließlich Valère am Ende der I. Entrée aus Rameaus *Les Indes galantes*, als er mit seiner Geliebten Émilie endlich zurück in die Heimat aufzubrechen gedenkt: „Hâtez-vous de vous embarquer, // Jeunes cœurs, volez à Cythère!“³⁶

Im Bereich des Musiktheaters erfährt der ‚kytherische *goût*‘ seit Ende des 17. Jahrhunderts zusätzlich eine komische Akzentuierung. Wie die ältere *Comédie lyrique*, die heitere Schwester der Tragédie lyrique (en musique) mit einer gleichermaßen ‚fließenden‘ Handlung, adaptieren die ersten Opéra-ballets dementsprechend stilistische Elemente des improvisationsfreudigen Jahrmarkttheaters, in Paris *Théâtre de la foire* genannt³⁷, und bringen diese auf die Bühne der vormals ausschließlich für ernste Stoffe reservierten Académie royale de musique.³⁸ Ermöglicht respektive begünstigt wird diese ‚Horizontenerweiterung‘ des Musiktheaters auch durch die Popularität der Commedia dell’arte, die seit der Ausweisung der Comédie-Italienne aus der französischen Hauptstadt im Jahr 1697³⁹ stetig angewachsen ist.⁴⁰

Offenheit, Flexibilität und Heiterkeit erscheinen vor dem Hintergrund eines etwas in die Jahre gekommenen französischen Klassizismus und seinem poetologischen Regelkanon gewiss attraktiv. Das Bedürfnis des zeitgenössischen Pariser Publikums nach ebendiesen Eigenschaften dürfte insbesondere aus Sicht der Opernkomponisten aber auch eine große praktische Herausforderung bedeutet haben. Nicht umsonst stellt der Librettist Pierre-Charles Roy noch 1753 spöttisch fest, das Opéra-ballet korrespondiere hervorragend mit einer stereotypen französischen Kardinaltugend – *l’impatience*.⁴¹ Positiver ausgedrückt verlangt das Publikum aus der Zeit Campras, Rameaus und

³⁵ Kirsten Dickhaut: „Kytherische Liebe. Liebe auf Kythera.“ In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Liebesemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich*. Wiesbaden 2014. S. 325.

³⁶ Louis Fuzelier: „Les Indes galantes“. Livret/Libretto. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Opéra-Ballet en un prologue et quatre actes*. Livret de Louis Fuzelier. Les Arts Florissants, William Christie. Arles 1991. S. 54.

³⁷ In diesem Umfeld sammelt auch der junge Rameau erste theaterpraktische Erfahrungen. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 3.

³⁸ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 645.

³⁹ Ergo dasselbe Jahr, in dem das Opéra-ballet *L’Europe galante* seine Uraufführung erlebt.

⁴⁰ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 645.

⁴¹ Vgl. Cuthbert Girdlestone: *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*. Newly revised and corrected edition. New York 1969. S. 322.

Mondonvilles (ergo ca. 1695–1760) nach einem besonders hohen musikalischen Abwechslungsreichtum. Die traditionsreichen Gattungen Oper (Tragédie en musique) und Ballett (nicht erst seit Ludwig XIV. von königlicher Relevanz: *ballet de cour*) können, für sich allein genommen, dieses Bedürfnis nicht mehr länger befriedigen. Dementsprechend honorieren Theatergänger:innen auf lange Sicht nur noch jene Werke bzw. Werkteile (einzelne Entrées), die überdurchschnittlich unterhaltsam, d.h. im Vergleich mit früheren Stücken hinsichtlich ihres Sujets und musikalischen Gehalts erkennbar *innovativ* gewesen sind. Auf kaum ein Werk der Gattung Opéra-ballet trifft letzteres – gerade durch die Brille des 21. Jahrhunderts betrachtet – in so hohem Maße zu wie auf *Les Indes galantes*, Jean-Philippe Rameaus ambitionierte Koproduktion mit dem Textdichter Louis Fuzelier. Hierzu später mehr.

Die Sorge vor dem schnellen Überdruß des Opernpublikums führt indessen zu bizarren Praktiken, die weit entfernt von einem heutigen Verständnis von Werktreue oder Originalität liegen. So war es zwischen 1700 und 1750 keinesfalls verpönt, sondern vielmehr kompositorisch-kommerzieller ‚Common Sense‘, einzelne Entrées eines erfolglosen Opéra-ballets nach dessen Uraufführung zu revidieren, radikal zu kürzen respektive zu erweitern oder schlichtweg auszutauschen – ein Prozess, der mitunter erst nach Dekaden abgeschlossen war.⁴² Grundsätzlich handelt es sich hierbei um keinen französischen ‚Sonderfall‘ in der Musiktheatergeschichte, bedenkt man etwa, wie viele Jahre Beethoven an seinem Opernprojekt *Leonore* alias *Fidelio* arbeitete, um es mehrfach fundamental umzugestalten und es letztlich vom dialogischen Singspiel in eine heroische Freiheitsoper zu transformieren.⁴³ Doch im barocken Frankreich ist man nach 1700, also bereits in der Frühphase des Opéra-ballet⁴⁴, zu der weitreichenden Praxis übergegangen, Entrées und Prologe aus verschiedenen Werken sowie eigenständige *actes de ballet* desselben oder sogar unterschiedlicher Komponisten zu einem völlig neuen Sammelsurium zusammenzustellen, welches dann, etwas irreführend, *fragment* genannt wird.⁴⁵ Ganz nach dem Prinzip: Erfreut sich eine bestimmte Entrée auffälliger Beliebtheit

⁴² Schon die komplexe Entstehungs- und Revisionsgeschichte der *Indes galantes* (1735–61) belegt dies sehr anschaulich.

⁴³ Vgl. Helga Lühning: „Einführung“. In: Ludwig van Beethoven: *Leonore oder der Triumph der ehelichen Liebe. Fidelio. Eine Oper in zwei Aufzügen*. Herausgegeben und eingeleitet von Helga Lühning. Mit einem Nachwort von Dörte Schmidt. Stuttgart 2009. S. 10.

⁴⁴ Genauer gesagt seit 1702 (Campra/Danchet: *Les fragments [sic] de Monsieur de Lully*). Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 97.

⁴⁵ Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 97.

– sei es auch nur aufgrund einiger ohrwurmhafter *airs* –, darf damit gerechnet werden, dass man ihr in einem völlig anderen Werkzusammenhang, gewissermaßen als ‚Recycling-Produkt‘, wiederbegegnet.

Mit den Französinen und Franzosen jener Epoche sollte wegen ihrer ‚Flutterhaftigkeit‘ aber auch nicht zu hart ins Gericht gegangen werden, denn auch andere Nationen kultivierten im Barock interessante Mischformen der Vokal- bzw. Bühnenmusik. Zu nennen wäre z. B. das *pasticcio* der zeitgenössischen italienischen Oper, das Händel und andere Seria-Komponisten bekanntlich als Entertainment zur Pausenfüllung nutzen⁴⁶, oder – wenngleich eher Ergebnis einer Textänderung als einer völligen Neuzusammenstellung – das sogenannte Parodieverfahren in Johann Sebastian Bachs Kantatenwerk⁴⁷. Von der selbstverständlichen Übernahme früher komponierter oder fremder Melodien bis hin zur willkürlichen Aneinanderreihung mehrerer in sich geschlossener Akte: Eine gewisse *souplesse d’esprit* war, wenn man so möchte, ein ästhetischer Leitstern für die Komponistengenerationen des 18. Jahrhunderts. Doch zurück zu den Eigenheiten des Opéra-ballet.

Wenn bereits die „locker gefügte [...] Narration“⁴⁸ der Entrées, für sich genommen, Hörer:innen bzw. Zuschauer:innen weitaus weniger Konzentration abverlangt als die durchgehende, lange und oft langatmige Handlung einer *Tragédie lyrique en cinq actes*, so kommt die Neuzusammenstellung und somit -kontextualisierung einzelner Aufzüge diesem vermeintlich regressiven Rezeptionsvermögen noch weiter entgegen. Aus unserer heutigen Distanz von annähernd 300 Jahren lässt sich das Bestreben, ein vielschichtiges Œuvre in losgelöste kürzere Werkbestandteile zu zergliedern und diese immer wieder neu zu vermarkten, aber durchaus auch als *progressiv* einstufen.

Wie Sylvie Bouissou festgestellt hat, antizipiert das Opéra-ballet mitsamt seinen *fragments* schließlich unser schnelllebiges digitales Zeitalter, genauer gesagt „l’avancée lente mais sûre de l’ère du vidéo-clip“⁴⁹. Zumindest lässt das Genre bereits die Vorliebe

⁴⁶ Vgl. Schmierer, *Geschichte der Oper*, S. 74.

⁴⁷ Vgl. Martin Geck: *Johann Sebastian Bach*. 5., überarbeitete Auflage. Reinbek bei Hamburg 2008. S. 104 u. 140f. Parodien wurden wiederum auch in der franz. Barockmusik angewandt, allerdings in einem anderen, *tänzerischen* Zusammenhang: „French librettists were often required to adapt words to existing dance movements. [...] The resulting dance song was known as a *parodie* [...]“ (Sadler, *Rameau Compendium*, S. 153.)

⁴⁸ Woitas, *Geschichte der Ballettmusik*, S. 56.

⁴⁹ Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 13.

für eine kurzweilige musikalische Sinnlichkeit erahnen⁵⁰ und repräsentiert, wie in den nachfolgenden Jahrhunderten die hybriden Gattungen Singspiel, Zauber- und Märchenoper, Revue, Musical etc. den Stilpluralismus einer popkulturellen Epoche *avant la lettre*.

Die terminologische Klassifizierung entsprechender Werke als Opéra-ballet scheint angesichts ihrer spezifischen Dramaturgie, kompositorischen Verfasstheit und besonderen zeitgenössischen ‚Vermarktung‘ allemal gerechtfertigt. Problematisch ist die in der musikologischen Forschung längst etablierte Benennung allein aufgrund ihrer anachronistischen Prägung. Während Stücke mit den skizzierten Charakteristika, die ihre Hochphase vor allem zwischen 1715 und 1735 erleben⁵¹, zeitgenössisch schlicht *ballet* oder – seit Louis Fuzeliers Libretto zu *Les fêtes grecques et romaines* (1723) – *ballet héroïque*⁵² genannt werden, sprechen erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts Textdichter und Theoretiker von „Opéra-ballets“.⁵³ Erstmals werden letztere in folgenden musik- bzw. bühnenästhetischen Schriften als solche benannt: 1758 in *Le Spectacle des beaux-arts* von Jacques Lacombe, 1769 in *De l'art du théâtre* von Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, 1775 in den *Anecdotes dramatiques* von Jean-Marie-Bernard Clément.⁵⁴ Man beginnt also erst, das Opéra-ballet schärfer zu definieren, als es beinahe wieder ausgestorben ist.

Die Verwirrung scheint überdies komplett, wenn 1760 in *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques* von Louis-César de la Baume Leblanc⁵⁵ und noch 1791 in der von Framéry und Ginguené herausgegebenen *Encyclopédie méthodique* von „Ballet-opéra“ die Rede ist⁵⁶ – sicher kein bloßer Verwechslungs- oder Druckfehler, sondern ein Indiz für die mangelnde Festlegung einer einheitlichen Bezeichnung im Blütejahrhundert dieses „allein der französischen Nation eigen[en]“⁵⁷ Gattungspänomen. Wie im Falle der

⁵⁰ Wenngleich die Spieldauer einer Entrée mit der Länge eines selten über fünf Minuten hinausgehenden Clips kaum zu vergleichen ist, mag doch die im Opéra-ballet zur Schau gestellte ‚Liebestollheit‘ ihre Entsprechung in den thematisch nicht minder begrenzten, sexualisierten Musikvideos des Pop-Zeitalters gefunden haben.

⁵¹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 643 u. 648.

⁵² In den Entrées des *Ballet héroïque* treten in der Regel Figuren aus der antiken Geschichte anstelle mythologischer Held:innen auf. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 34.

⁵³ Vgl. ebd., S. 34 u. 145.

⁵⁴ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

⁵⁵ Auch: La Baume Le Blanc (1708–1780).

⁵⁶ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

⁵⁷ Ebd.

Tragédie (mise) en musique vs. Tragédie lyrique⁵⁸ obliegt es heutigen wissenschaftlichen Betrachtungen, sowohl die irreführende zeitgenössische Terminologie als auch (zwecks einer ‚logischen‘ Übersichtlichkeit) neuere musikhistorische Erkenntnisse zu berücksichtigen.

Wenn das Ballet héroïque also mitunter einen zusammenhängenden Plot ohne Entrées aufweist⁵⁹, sollte es – anders als zu Rameaus Lebzeiten – systematisch vom Opéra-ballet abgegrenzt werden. Daraus folgt, dass nur ein gewisser Teil der im 18. Jahrhundert mit *ballet héroïque* betitelten Werke nach heutigen ‚Maßstäben‘ der Kategorie *opéra-ballet* zugerechnet werden kann. Noch offenkundiger wird die gattungstheoretische Begriffsdiskrepanz in Bezug auf die am weitesten verbreitete zeitgenössische Klassifizierung zahlloser Werke als bloßes *ballet*. Hier gilt es aus moderner Perspektive, sorgfältig zu unterscheiden zwischen Kompositionen, die eindeutig Opéra-ballet-Gestalt haben – Rameaus *Les Indes galantes* von 1735/36 oder *Les fêtes d’Hébé* von 1739 beispielsweise – und jenen, die ohne Entrée-Reihung auskommen und daher dem geschlossenen *acte de ballet* entsprechen.

Letztlich weist die begriffliche Problematik rund um das Opéra-ballet just auf dessen Alleinstellungsmerkmal in der (französischen) Geschichte des Musiktheaters hin: die vielfältige *mélange* von Genres, die in ihrer gesamten Bandbreite lustvoll zwischen den Polen Lully’scher *noblesse* und komödiantischem Vergnügen, zwischen dramaturgisch komplexer *mini-tragédie* bzw. *-comédie*⁶⁰ und vermeintlich sinnentleerer *marivaudage* changiert.⁶¹

Auch *Les Indes galantes*, ein Stück, das in seiner ursprünglichen Gestalt (noch unter dem Titel *Les Victoires galantes*) am 23. August 1735, in erweiterter Fassung mit allen vier Entrées am 10. März 1736 in der Pariser Académie royale uraufgeführt wird, erscheint in zeitgenössischen Quellen häufig als „ballet héroïque“.⁶² Tatsächlich entspricht es

⁵⁸ Diese beiden Varianten werden von der neueren Musikwissenschaft (so auch in diesem Aufsatz) synonym gebraucht. Graham Sadler weist nach, dass die zu Lebzeiten von Lully/Rameau ausschließlich „Tragédie [mise/remise] en musique“ genannten Werke jedoch erst seit Mitte des 18. Jhs. als „Tragédie lyrique“ bezeichnet werden, um sie schärfer von der Tragödie des Sprechtheaters abzugrenzen (*lyrique* = die Gesangskunst betreffend). Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 210.

⁵⁹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 642.

⁶⁰ Sylvie Bouissou nennt die II. Entrée aus *Les Indes galantes*, *Les Incas du Pérou*, treffend eine „mini-tragédie en musique“. Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 15.

⁶¹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 649.

⁶² Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 108.

allerdings sämtlichen formalen und dramaturgischen Kriterien des Opéra-ballet: Auf Ouvertüre und Prolog folgen voneinander unabhängige Entrées, die unterschiedliche ‚Färbungen‘ aufweisen (nach Sylvie Bouissou: *dramatique, tragique, bucolique* und *comique*⁶³) und nur durch das gemeinsame Oberthema verknüpft sind: die Liebe. In diesem Fall geht es jedoch nicht um Amors Verstrickungen in vier Landstrichen Europas (wie noch bei *L'Europe galante*), sondern geographisch weitreichender über getrennte und wieder vereinte Liebespaare in vier (für damalige Begriffe) exotischen Erdteilen – der Türkei, dem Inka-Reich (Peru), Persien⁶⁴ und einer Waldlandschaft Nordamerikas.

Zusammen mit Jean-Philippe Rameaus fünf großen Beiträgen zur Gattung *Tragédie en musique* – *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) und *Les Boréades* (1763) – und mit seiner kunstvollen *Comédie lyrique* *Platée* (1745) gehören *Les Indes galantes* zu den wegweisenden Werken des Komponisten, Musiktheoretikers, Cembalisten und Organisten, der erst vergleichsweise spät (im 50. Lebensjahr) zum Musiktheater gekommen ist. Bis 1773 wird das kontrastreiche Stück mit den Entrées *Le Turc généreux*, *Les incas du Pérou*, *Les Fleurs – Fête persane* und *Les Sauvages* in Paris immerhin 320 mal gegeben⁶⁵; ein Jahr später beginnt die Gluck-Ära in der französischen Hauptstadt, die das gesamte alte Repertoire schnell verschwinden lässt.⁶⁶ Die Französische Revolution tut im Hinblick auf das Vermächtnis der ‚Hofmusiker‘ des verhassten *Ancien Régime* ihr übriges – Rameau ist immerhin 1745 zum „Compositeur de la musique de la chambre du roi“ ernannt und einige Monate vor seinem Tod in den Adelsstand erhoben worden.⁶⁷

Les Indes galantes geraten in der Folge, wie die meisten Bühnenwerke Rameaus, für fast 200 Jahre in vollständige Vergessenheit, bevor das Stück im Juni 1952 in einer monumentalen Inszenierung der Opéra Garnier (Regie: Maurice Lehmann, Dirigat: Louis

⁶³ Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 13.

⁶⁴ Schnell lässt der modische Schauplatz des Vorderen Orient (bei Fuzelier: der Palast des liebeskranken Prinzen Tacmas) an die *Lettres persanes* eines Montesquieu (Erstveröffentlichung 1721) denken.

⁶⁵ Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 14.

⁶⁶ Vgl. Benoît Dratwicky: „Charles-Hubert Gervais. Hypermnestre.“ In: Gervais, Charles-Hubert: *Hypermnestre. Tragédie. Paris, 1717*. Purcell Choir, Orfeo Orchestra, György Vashegyi. San Lorenzo de El Escorial 2019. S. 29.

⁶⁷ Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 6 u. 10ff.

Fourestier) wieder aufgeführt wird – und sich bis 1965 im Repertoire hält.⁶⁸ Jüngste Inszenierungen – vor allem Bordeaux 2014 (Regie: Laura Scozzi, Dirigat: Christophe Rousset) und Paris 2019 (Regie: Clément Cogitore, Dirigat: Leonardo García Alarcón) – zeugen heute wieder von einem wachsenden Interesse des intermedialen Regietheaters an Rameaus Ballettoper. Der Zeitzeuge Voltaire, gewöhnlich um keinen Angriff auf sein intellektuelles Umfeld verlegen, hat also Recht behalten mit seiner Prophezeiung in einem unmittelbar nach der Uraufführung verfassten Brief (11.09.1735): „Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les lullistes⁶⁹. Mais à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu’elle sera plus savante.“⁷⁰

Gemessen an diesen Zeilen sprengen Rameau (1683–1764) und sein Librettist Fuzelier (1672/74–1752) den Rahmen dessen, was seit André Campra innerhalb des neuen ‚leichtfüßigen‘ Genres üblich war. Zum einen hebt Voltaire den Reichtum von Zweiunddreißigstelnoten in der Partitur der *Indes galantes* hervor – ein ironischer Verweis auf Rameaus Ideenreichtum und orchestrale Klangfülle, wie ihn Campra bereits nach der Uraufführung von *Hippolyte et Aricie* 1733 ganz ähnlich angebracht hatte.⁷¹ Zum anderen spielt der Philosoph auf den konservativen Geschmack der sogenannten *lullistes* an. Diese werden sich bekanntlich – empört über Rameaus Abkehr vom streng gebauten, deklamatorischen Rezitativ, über seine zahlreichen musikdramatischen Neuerungen und satztechnisch-harmonischen Kühnheiten – bis in die 1750er Jahre hinein eine geistige Fehde mit den *ramistes* um die ideale Beschaffenheit der französischen Oper liefern.⁷² Letztlich geht es hierbei um die zweifellos älteste opernästhetische Frage, ob Wort oder Musik das Primat hat.

⁶⁸ Vgl. Benoît Dratwicky: „La Renaissance des *Indes galantes* en France à l’époque moderne.“ In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Version de 1761*. Purcell Choir, Orfeo Orchestra, György Vashegyi. San Lorenzo de El Escorial 2018. S. 29.

⁶⁹ Bezeichnung für die Lully-Anhänger, die weit über den Tod des Florentiners hinaus (im Grunde bis zur neueren *Querelle des Bouffons* 1752–54) dessen (Rezitativ-)Ästhetik in der Tragédie en musique als mustergültig betrachten.

⁷⁰ Aus einem Brief Voltaires an Nicolas-Claude Thiériot (1697–1772). Zitiert nach: Bouissou, Sylvie: Jean-Philippe Rameau. Musiciens des Lumières. Paris 2014. S. 363.

⁷¹ Campra (1660–1744) soll gegenüber dem Prince de Conti, einem stadtbekanntem Opernmäzen, geäußert haben: „Il y a dans cet opéra [*Hippolyte*] assez de musique pour en faire dix“. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 49.

⁷² Zur Lully-Partei zählen u. a. Pierre-Charles Roy (1683–1764), die Komponisten Jean-Joseph Mouret (1682–1738) und Jean-Marie Leclair (1697–1764); erklärte Rameau-Anhänger sind wiederum Geistesgrößen wie Voltaire und Diderot. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 122 u. 186.

Tatsächlich nimmt die Lully-Partei besonders an Rameaus zweiter Bühnenkomposition Anstoß – obgleich es sich bei *Les Indes galantes* ‚nur‘ um ein Opéra-ballet handelt. So schreibt Pierre-François Guyot Desfontaines als vehementer Kritiker: „[C]’en est trop. Je suis tirillé, écorché, disloqué dans la diabolique sonate [sic] des *Indes galantes*, j’en ai la tête tout ébranlée.“⁷³ Selbstredend gibt es auch unmittelbar gegensätzliche Positionen – andernfalls wären *Les Indes galantes* nicht 1743, 1751 und 1761 wiederaufgenommen, in den Jahrmarktstheatern parodiert oder gar ins Italienische übertragen worden.⁷⁴ De facto setzt die Verbannung von der Bühne also, wie zuvor schon dargelegt, erst lange nach Rameaus Tod ein, unabhängig von den intriganten Bemühungen der *lullistes*.

In Voltaires zitiertem Briefauszug heißt es weiterhin (frei übersetzt), dass die französische Nation gut beraten sei, die Ästhetik Rameaus als die ihrige, mustergültige anzunehmen. Nach seinem bereits aufrüttelnden Operndebüt mit *Hippolyte et Aricie* gelingt dem Komponisten der *Indes galantes* also offenkundig ein programmatischer Richtungswechsel des französischen Musiktheaters. Zusammengefasst: In einer Epoche, in der Lully-Epigonen wie das Duo François Francœur und François Rebel (1735: *Scanderberg*) oder Pascal Collasse (1736: *Thétis et Pélée*) nur geringfügig von der Tradition der Tragédie en musique abweichen⁷⁵ und Opéra-ballets für gewöhnlich eher ‚substanzlos‘ und ‚seicht‘ (eben *rokokohaft*) daherkommen⁷⁶, überrascht Rameau mit einem unerhört dichten, musikalisch höchst anspruchsvollen ‚Tanzstück‘.

Die Voltaire’sche Klassifizierung als „plus savante“ dürfte folglich im Sinne von ‚komplexer‘, ‚anspruchsvoller‘ (für die Zuschauer:innen), aber auch ‚reichhaltiger‘ hinsichtlich des erwartbaren musikdramatischen Ausdrucksspektrums zu verstehen sein. Formelle Anlage, Instrumentierung, Harmonik sowie der Textgehalt der *Indes galantes* hinterlassen offenkundig Spuren in den musikinteressierten und auch philosophisch-intellektuellen Pariser Zirkeln des Siècle des Lumières.⁷⁷

⁷³ Zitiert nach: Sylvie Bouissou: *Jean-Philippe Rameau. Musicien des Lumières*. Paris 2014. S. 400.

⁷⁴ Vgl. Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, S. 402.

⁷⁵ Vgl. Regine Klingsporn: *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung u. Opernpublikum in Paris 1733-1753*. Stuttgart 1996. S. 21.

⁷⁶ Vgl. Schmierer, *Kleine Geschichte der Oper*, S. 64.

⁷⁷ Notabene: Die literarische (Früh-)Aufklärung überschneidet sich rein chronologisch, insbesondere im französischen Raum, mit den Ausläufern des musikalischen Barock (seltener auch: Rokoko).

Sylvie Bouissou verweist exemplarisch auf Rameaus souveräne Synthese französischer und italienischer Stilelemente in *Les Indes galantes*⁷⁸ – eine Gestaltungsweise, die operngeschichtlich erst 1781 mit Mozarts *Idomeneo, re di Creta* auf ihrem Gipfelpunkt angelangt ist.⁷⁹ So stehen vergleichsweise schlichte *airs* und *Rondeaux* neben virtuosen, von der Opera seria inspirierten Da-capo-Arien wie z. B. Fatimes „Papillon inconstant“ in der III. Entrée.⁸⁰ Rameaus durchkomponierte *scènes* zur Schilderung von Stürmen (I. Entrée), Erdbeben und Vulkanausbrüchen (II.) stecken voller instrumentaler Klangeffekte (vor allem in den Streichern), die mitunter Passagen von Hector Berlioz (*Symphonie fantastique*) oder sogar Béla Bartók antizipieren.⁸¹

Außerdem untersteicht Bouissou die exzeptionelle Gestaltung einer Ensembleszene, wie man sie eigentlich erst vom klassischen Mozart (Da-Ponte-Opern) kennt, nämlich das Duett des Liebespaares Phani und Carlos in der Szene II.7 („Pour jamais, l’amour nous engage“). Dieses wird durch die zornigen Einwürfe des Sonnenpriesters Huascar („Non, non, rien n’égale ma rage“) zu einem *Terzett*, das textliche ‚Chaos‘ innerhalb der Nummer somit zu einem sinnstiftenden musikalischen Höhepunkt. Weiterhin fungiert der Chor in *Les Indes galantes* nicht mehr ausschließlich als ‚dekoratives‘, aus der Distanz kommentierendes Kollektiv, sondern als unmittelbar beteiligter Akteur, der den dramatischen Ausdruck zusätzlich intensiviert (z. B. der in den Seesturm involvierte *Chœur des matelots* in der I. Entrée.)

Die zahlreichen konzeptionellen Neuerungen in *Les Indes galantes* sind jedoch nicht ausschließlich das Verdienst des Komponisten Rameau: Louis Fuzelier gelingt mit seinem Libretto ebenfalls durchaus Richtungweisendes. Sein Bestreben, auf mythologische, frühneuzeitlichen Epen wie *Orlando furioso* oder der Bibel (*Tragédie biblique*) entnommene Figuren – also vorwiegend hochwohlgeborene Herrscher:innen – zu verzichten, um wie gesagt bürgerliche, teils realhistorische Persönlichkeiten⁸² auf die Bühne der Pariser Oper zu bringen, wird in dem 1735 uraufgeführten Stück konsequent verwirklicht; ebenso Fuzeliers Plädoyer für die Einführung außereuropäischer („exotischer“) Sujets in das französische Musiktheater.

⁷⁸ Vgl. Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 15f.

⁷⁹ Vgl. Schmierer, *Kleine Geschichte der Oper*, S. 83.

⁸⁰ Bouissou: „Les Indes galantes [Booklet]“, S. 16.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Inspiriert durch Chroniken, zeitgenössische Reise- oder Zeitungsberichte. Vgl. Sadler, *Rameau Compendium*, S. 98.

Bereits 1725 schreibt der Librettist im *Avertissement* zu *La Reine des Péris* selbstbewusst: „Le public jugera par l’essai qu’on lui présente aujourd’hui, si le système fabuleux des Orientaux mérite d’occuper nos théâtres autant que la mythologie grecque et romaine.“⁸³ Über die zeittypische Schwärmerei der französischen Literatur (Antoine Galland, Montesquieu, Voltaire) für den Orient, Übersee und fremdländische Völker hinaus, gelingt Fuzelier spätestens in *Les Indes galantes* kraft seiner Darstellung der zwar nicht wortwörtlich *indischen*⁸⁴, aber durchweg dem französischen Verständnis von Exotismus zuzuordnenden Nationalitäten ein Perspektivwechsel. Diesen antikolonialistisch zu nennen, wäre überzogen – schließlich lautet der ‚Auftrag‘ im Prolog: „Portez vos armes et vos fers // Sur les plus éloigné rivage!“⁸⁵ –, doch zumindest kulturell relativistische Tendenzen in der Tradition eines Montaigne werden von Fuzelier evoziert:

[L]e texte du dramaturge [Fuzelier] est un prétexte pour critiquer la civilisation européenne [...]. De fait, le poème rompt avec l’idée d’une supériorité de la civilisation sur l’état sauvage dans *Les Sauvages*, repousse le préjugé d’un barbarisme viscéralement attaché à la Turquie dans *Le Turc généreux* [...] et dénonce l’avidité et la brutalité des conquérants du Nouveau Monde dans *Les Incas du Pérou*.⁸⁶

In den ‚authentischen‘, kontrastierenden Tableaus werden also nicht nur – wie in früheren Opéra-ballets – auf heitere Weise Stereotype von Geschlecht, Nationalität und Charakter reproduziert, sondern auch hegemoniales bzw. missionarisches Denken problematisiert (mal mehr, mal weniger explizit) sowie Toleranzvorstellungen einer prä-rousseauistischen europäischen Aufklärung propagiert. Letzteres geschieht im Schlussakt *bei den Wilden* in beinahe überzeichneter Form: Schließlich sind die *Sauvages* hier – Rousseau rückt augenscheinlich nah – rein, friedvoll und naturverbunden, während die Herren aus Frankreich und Spanien eitel, intrigant und egozentrisch auftreten.⁸⁷

⁸³ Zitiert aus: Schneider: „Opéra-ballet“, S. 648.

⁸⁴ „Indien“ (*l’Inde*) ist hier als geographisch unpräziser Modebegriff des 18. Jhs. zu verstehen – zwar nicht für alles willkürlich Exotische, aber doch für den gesamten asiatischen Raum und die Neue Welt. Vgl. Nathalie Lecomte: „Exotisme“. In: Philippe Beaussant: *Rameau de A à Z*. Paris 1983. S. 139.

⁸⁵ Louis Fuzelier: „Les Indes galantes“. Livret/Libretto. In: Jean-Philippe Rameau: *Les Indes galantes. Opéra-Ballet en un prologue et quatre actes*. Livret de Louis Fuzelier. Les Arts Florissants. William Christie. Arles 1991. S. 36.

⁸⁶ Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, S. 371.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 378.

Diese stoffliche und beinahe auch ethnologische ‚Horizontenerweiterung‘ ergänzt Fuzelier wiederum durch die Forderung, übernatürliche, magische Phänomene und ‚Zauberspuk‘ auf der Bühne des Musiktheaters sukzessive durch naturwissenschaftlich nachvollziehbare Ereignisse – Stürme, Erdbeben, Vulkanausbrüche etc. – zu ersetzen. In diesem Sinne propagiert er im Vorwort zum Libretto der *Indes galantes* eine unverkennbar aufklärerische Opernästhetik, indem er das Sendungsbewusstsein eines weitgereisten Forschers mit der Theatertradition eines Racine in Einklang bringt und abschließend eine Vertonung seines Textes (durch Rameau) in Aussicht stellt:

Les naturalistes les plus habiles appuient le témoignage des voyageurs par des raisonnements physiques, et par des expériences plus convaincantes encore que les arguments. Me condamnera-t-on, quand j’introduis sur le théâtre un phénomène plus vraisemblable qu’un enchantement? et aussi propre à occasionner des symphonies dramatiques?⁸⁸

Den einflussreichen *Saggio sopra l’opera in musica* des Grafen Algarotti und die 1761/62 einsetzende Wiener Openreform Christoph Willibald Glucks und Ranieri de’ Calzabigis in manchen Punkten vorwegnehmend⁸⁹, verlangt Fuzelier also zusammengefasst einen Realismus *avant la lettre*: eine Veränderung respektive Erweiterung der textlichen Inspirationsquellen für die Oper bzw. Ballettoper, mehr Glaubwürdigkeit (*vraisemblance*), Nachvollziehbarkeit und, im wörtlichen Sinne: Naturverbundenheit vor allem seitens des Librettisten.

Ohne die angeführten konzeptionellen Kühnheiten des Duos Rameau–Fuzelier zu relativieren, muss gemäß neuerem Forschungsstand gleichwohl angemerkt werden, dass sich die Verfasser der *Indes galantes* natürlich auch die Ideen diverser Vorläufer zunutze, um nicht zu sagen: zueigen gemacht haben. Die Sturmszene in I.2 etwa zeigt, verglichen mit Zeitgenössischem, eine schier singuläre Geschlossenheit, entspricht aber dem Topos sogenannter *tempêtes*, wie sie ähnlich bereits in Bühnenwerken von Collasse, Campra oder Jean-Baptiste Matho, also deutlich vor *Les Indes galantes* auftauchen.⁹⁰ Fernerhin ist der Verzicht auf mythologisches Personal schon in Antoine Houdar de La Mottes Textbuch zu *L’Europe galante* aus dem Jahr 1697 ein beabsichtigtes Novum – zeichnet er doch ohnehin die allermeisten Libretti des Opéra-ballet aus.⁹¹ Es kommt also darauf an, die

⁸⁸ Schneider: „Opéra-ballet“, S. 648.

⁸⁹ Vgl. Michels: *dtv-Atlas Musik*, S. 339 u. 347.

⁹⁰ Vgl. Bouissou: *Jean-Philippe Rameau*, S. 385.

⁹¹ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 645ff.

vermeintliche Progressivität der *Indes galantes* verhältnismäßig, unter Berücksichtigung diverser stilistischer Entwicklungen im hybriden französischen Musiktheater um 1730/40, kurzum: eingedenk der gattungshistorischen Prozesse zu hinterfragen.

Wenngleich die revolutionären, ‚schockierenden‘ Aspekte von Rameaus Musik für heutige Ohren ungleich schwerer nachzuvollziehen sein dürften als für die zeitgenössischen, kann seine dichte, das Tonartenspektrum ausschöpfende Schreibweise aus der Retrospektive als signifikanter Meilenstein in der Entwicklung einer emotionsreichen, nicht mehr standardisierten, sondern mit Rücksicht auf die entsprechende dramatische Situation *individualisierten* Klangsprache angesehen werden.

Was Rameau in puncto kompositorischer Kühnheit mit dem chromatisch-enharmonischen *Parzentrio* aus *Hippolyte et Aricie* (*Trio des Parques*; II. Akt) angestoßen hat, entwickelt er in manchen Szenen der *Indes galantes* mit progressivem Selbstverständnis fort. So weist insbesondere das vielzitierte *Tremblement de terre* der Szene II.8 expressive Ausdrucksvielfalt von der Dynamik über punktierte Rhythmen und Synkopen bis hin zu ‚rauen‘ Spielanweisungen auf.⁹² An anderen Stellen lässt er hingegen eine besonders ‚ätherische‘ Instrumentation (*Airs pour Borée/Zéphire*, III.8)⁹³ oder eine subtile kontrapunktische Satztechnik (II.5) für sich sprechen. Philippe Beaussant hebt etwa das ungewöhnliche Vorspiel (*ritournelle*) hervor, das, den fünf Szenen des Prologs folgend, die I. Entrée einleitet: „[P]age de musique ‚pure‘, fugue à quatre voix au thème complexe, avec de grands déhanchements qui rappellent ceux de l’ouverture.“⁹⁴

Dass neben solchen Passagen auch weitaus konventionellere Tänze, *airs* und Duette stehen, versteht sich angesichts einer Gesamtauführungsdauer von annähernd drei Stunden von selbst. Dem Zeitgenossen und produktiven Librettisten Jean-François Marmontel zufolge handelt es sich bei Bernards Textbuch zu *Castor et Pollux* um „das einzige Libretto [einer Rameau-Oper], das jenen Quinaults⁹⁵ ebenbürtig ist“⁹⁶; doch dürften Fuzeliers ‚Naturalismus‘, seine exotischen Settings und ‚glaubwürdigen‘ Figuren,

⁹² Vgl. Bouissou: *Jean-Philippe Rameau*, S. 393.

⁹³ Vgl. ebd., S. 397.

⁹⁴ Philippe Beaussant: „Indes galantes“. In: Philippe Beaussant: *Rameau de A à Z*. Paris 1983, S. 186f.

⁹⁵ Gemeint ist Philippe Quinault (1635–1688), der Tragödienlibrettist Lullys.

⁹⁶ Herbert Schneider: „Tragédie lyrique“. In: Siegfried Mauser (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 12: Die Oper im 18. Jahrhundert*. Hg. von Herbert Schneider u. Reinhard Wiesend. Laaber 2001, S. 177.

die auf dem ganzen Globus ihre Liebes- und Freiheitsträume zu verwirklichen suchen, für den Musikdramatiker Rameau zumindest eine ebenso große Inspirationsquelle gewesen sein.

Stellvertretend für das Œuvre Jean-Philippe Rameaus einerseits, für den vorläufigen Zenit des Opéra-ballet andererseits – einen letzten wird es etwa 20 Jahre später mit *Les fêtes de Paphos* (1758) aus der Feder von Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville und drei verschiedenen Librettisten erleben⁹⁷ –, bleiben *Les Indes galantes* ein spannender Forschungsgegenstand. Begreift sich die Komparatistik als vernetzende intermediale Disziplin, wird sie dankbar sowohl an musik- und theaterwissenschaftliche als auch librettologische Erkenntnisse anknüpfen, um das weite Feld des französischen Musiktheaters des *dix-huitième siècle* auch für sich zu erobern. Vielleicht vermag dieser Aufsatz zumindest, in bescheidenem Rahmen, aufmerksame Rezipient:innen für die allzu häufig trivialisierte Gattung Opéra-ballet zu gewinnen. Welche musikdramatische Intensität mitunter in dieser spätbarocken ‚Tanzgaudi‘ steckt – historisch umklammert von Lullys Tragédie lyrique und den sogenannten Reformopern Glucks –, zeigen uns *Les Indes galantes* in beispielhafter Manier.

⁹⁷ Vgl. Schneider: „Opéra-ballet“, S. 650.