

Zur musikalischen Dramaturgie der Divertissements in Jean-Philippe Rameaus „Hippolyte et Aricie“

von Philine Lautenschläger, Heidelberg

I.

„[...] pour le compositeur François mal secondé par la Poésie ou trop ambitieux, la Scène n'est plus qu'une occasion d'amener les fêtes, où le Musicien plus à son aise déploie toutes ses richesses avec complaisance. Le Balet devient l'objet principal du spectacle, le dialogue en est l'accessoire, le public indulgent pour un défaut dont il résulte quelques plaisirs piquans & nouveaux, ne peut se refuser à l'éloge de la musique. Il encourage ces méprises par des applaudissemens dangereux. Le Musicien qui veut plaire continue de négliger le fond du spectacle, & d'orner avec excès les choses moins essentielles.“¹

Mit seiner Kritik an den Divertissements (oder, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermehrt bezeichnet werden, den fêtes²) der Tragédie en musique, die Monsieur de Rochemont 1754 in *Réflexions d'un patriote sur l'Opera François, et sur l'Opera Italien* formuliert, reiht sich der Autor in eine Diskussion ein, welche die französische Oper von ihren Anfängen an begleitet und bis heute den wissenschaftlichen Diskurs mitbestimmt: Einerseits bilden die aus Gesängen und Tänzen bestehenden Divertissementabschnitte einen der Glanzpunkte der Tragédie en musique und „gehören zu den Höhe-, Kulminations- oder Ruhepunkten französischer Opern.“³ Andererseits unterbrechen sie die Tragödienhandlung und gelten daher als dasjenige Element, welches den hohen Anspruch der französischen Oper als einer an der Sprechtragödie orientierten Gattung potentiell gefährdet.⁴ Besonders die Tragédie en musique in der Nachfolge Jean-Baptiste Lullys sah sich solchem Vorwurf ausgesetzt: „Die Zunahme rein unterhaltender Divertissements, die keine dramatische Funktion haben, wird von vielen Autoren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kritisiert.“⁵

Ob ein Divertissement als gelungen gilt, hängt maßgeblich davon ab, wie es in die Tragödienhandlung eingebunden ist. Louis de Cahusac formuliert 1754 in der von Jean le Rond d'Alembert und Denis Diderot herausgegebenen *Encyclopédie* das Gesetz, nach dem die Einfügung von Divertissements seit ‚Erfindung‘ der Tragdie en musique zu erfolgen hatte:

¹ Monsieur de Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'Opera François, et sur l'Opera Italien*, Lausanne 1754, zit. nach Denise Launay, *La Querelle des Bouffons*, texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index, Genf 1973, Bd. 3, S. 2068.

² Der Begriff „fête“ wurde von Rémond de Saint Mard für Divertissement verwendet (*Réflexions sur l'opéra*, Paris 1741) und bürgerte sich rasch ein, wohl auch, weil er dem zunehmend unterhaltenden Charakter der Divertissements Rechnung trug; Herbert Schneider, Art. „Divertissement“, in: *MGG2*, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 1310–1333, Sp. 1322 u. 1325.

³ Schneider, Art. „Divertissement“, Sp. 1322. Ausschlaggebend dafür, ob eine Tragédie en musique beim Publikum ankam oder nicht, war oft, wie sehr die Divertissements gefielen; wie Schneider in seiner Studie über die Rezeption von Lullys Opern gezeigt hat, wurden aus diesem Grund bei Wiederaufnahmen von Lullys Tragédies die Divertissements am stärksten bearbeitet, ausgetauscht oder zumindest erweitert. Vgl. H. Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien régime*, Tutzing 1982.

⁴ Laut Wolfgang Ruf (Art. „Divertissement“ in: *HMT*, 13. Auslieferung 1985, S. 8) führte die Abwendung Ludwigs XIV. von der Tragédie en musique zu der Notwendigkeit, die Gattung und damit auch den Wechsel von Tragödienhandlung und Divertissement neu zu begründen: „Die um die Wende zum 18. Jahrhundert einsetzende und durch einen Sinneswandel Ludwigs XIV. verstärkte Diskussion über die ästhetische Berechtigung der Oper zwingt deren Verteidiger auch zur Reflexion über die Rolle des Divertissements im mus. Drama.“

⁵ Schneider, Art. „Divertissement“, Sp. 1325. Darauf verweist auch Ruf, der Cahusacs Definition des Divertissements in der *Encyclopédie* als Beleg dafür zitiert, dass „die in der neueren Tragédie lyrique überbordenden Divertissements einer auf die Integration aller Teile in das dramatische Ganze gerichteten Werkästhetik zum Problem geworden sind“; Ruf, S. 8.

„La grande regle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action, en un mot, qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout ‚divertissement‘ est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du sujet: quelque agréable qu'il paroisse, il est vicieux & peche contre la premiere regle, lorsque l'action peut marcher sans lui, & que la suppression de cette partie ne laisseroit point de vuide dans l'ensemble de l'ouvrage.“⁶

Auch in der heutigen Forschung wird das Verhältnis von *Divertissement* und Tragödienhandlung oft thematisiert. In einigen systematischen Darstellungen der Tragédie en musique wird der Versuch unternommen, *Divertissements* anhand des Kriteriums, wie sie in die Handlung integriert sind, zu kategorisieren. James R. Anthony beispielsweise unterscheidet zwei Typen von *Divertissements*, von denen das eine als „decorative, but non-essential and dramatically neutral ornament“ fungiere, das andere ein „decorative but integral part of the dramatic action itself“ sei.⁷ Auch Robert Fajon trennt zwischen „divertissements du type ‚fête galante‘“ und „divertissements dramatiques“.⁸ Caroline Wood differenziert in ihrer 1996 erschienenen Studie *Music and drama in the tragédie en musique, 1673–1715*⁹ stärker und unterscheidet nach der Art und Weise, wie der Übergang in die Handlung gestaltet ist, vier Arten von *Divertissements*:

1. *Divertissements* mit erwartetem Ende, bei denen die Hauptfiguren die Handlung, meist im Rezitativ, wieder aufnehmen.
2. *Divertissements*, bei denen eine Figur die im *Divertissement* geäußerten Empfindungen nicht teilt oder den dargestellten Vorgang ablehnt.¹⁰ Sie enden oft mit der Aufforderung dieser Figur, das *Divertissement* zu beenden.
3. *Divertissements*, die durch die Ankunft einer neuen Figur unerwartet zu einem Ende kommen; häufig bringt diese eine schlechte Nachricht oder Warnung.
4. *Divertissements*, die durch ein Naturereignis – das Aufkommen eines Sturmes, ein Erdbeben, einen Vulkanausbruch – gestört werden.

Die letzten beiden Typen werden aufgrund ihres unerwarteten Endes häufig unter der Kategorie ‚unterbrochenes *Divertissement*‘ zusammengefasst und haben sowohl von Seiten der Zeitgenossen als auch in der späteren Forschung besondere Wertschätzung erfahren, weil das *Divertissement* durch die Unterbrechung in den Handlungsverlauf eingebunden wird.

Gemeinsam ist den meisten Darstellungen, dass die Frage, wie das *Divertissement* in die Handlung integriert ist, aus dem Libretto beantwortet wird, also aus dem Verhältnis der sprachlich dargestellten Ereignisse in der Tragödie und dem Inhalt des *Divertissements*.¹¹ Die *Divertissements* sind jedoch diejenigen Abschnitte innerhalb der *Tragédie en musique*, in denen die Musik im Mittelpunkt steht – das verdeutlicht schon die eingangs zitierte Äußerung de Rochemonts, welcher dem Komponisten eine zentrale Rolle

⁶ Louis de Cahusac, Art. „Divertissement“, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome Quatrième, hrsg. von Jean Le Rond d'Alembert und Denis Diderot, Paris 1754, Faks.-Nachdr. Stuttgart 1966, S.1073.

⁷ James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, revised and expanded edition, Portland/Oregon 1997, S. 100.

⁸ Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genf u. Paris 1984, S. 30.

⁹ Caroline Wood, *Music and drama in the tragédie en musique, 1673–1715: Jean-Baptiste Lully and his successors*, New York u. London 1996, S. 251.

¹⁰ Wood bezieht sich dabei auf die Beobachtungen von Cuthbert Girdlestone, der den „personnage discordant“ als wichtiges Mittel zur Dramatisierung von *Divertissements* beschreibt. Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673–1750) considérée comme genre littéraire*, Genf 1972, S. 46.

¹¹ Von den drei genannten Studien verwendet nur Fajon musikalische Merkmale als Unterscheidungskriterium für *Divertissements*; Fajon, S. 30–33.

bei der Gestaltung der fêtes zuschreibt. Es stellt sich daher die Frage, welche Rolle die Musik für die Integration eines Divertissements in die Tragödienhandlung spielt. Ich möchte im Folgenden am Beispiel zweier Divertissements aus Jean-Philippe Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* versuchen, die kompositorische Faktur in die Untersuchung des Verhältnisses von Tragödienhandlung und Divertissement mit einzubeziehen. Die Frage am Beispiel der Werke Rameaus zu untersuchen, bietet sich besonders an, weil die Divertissements in seinen *Tragédies en musique* wesentlich mehr Raum einnehmen als in den Werken Lullys; diese Entwicklung bahnt sich zwar, wie angedeutet, bereits in den Werken seiner Vorgänger an, doch „kaum einem Komponisten ist es wie Rameau gelungen, ihnen [den Divertissements] musikalische und dramatische Bedeutung zu geben.“¹²

II.

Rameaus erste *Tragédie en musique* *Hippolyte et Aricie*, uraufgeführt 1733, entstand in Zusammenarbeit mit dem Dichter Joseph-Simon Pellegrin, dessen Operntext auf Jean Racines *Phèdre* basiert. Die Grundzüge der Sprechtragödie bleiben erhalten: *Phèdre*, die zweite Gattin des *Thésée*, ist durch einen Fluch der *Venus* gezwungen, ihren Stiefsohn *Hippolyte* zu lieben. Dieser jedoch liebt *Aricie*, die Tochter des Todfeindes seines Vaters, welche seine Zuneigung erwidert. Die Nachricht von *Thésées* Tod trifft ein; daraufhin gesteht *Phèdre* dem Stiefsohn ihre Leidenschaft. Als *Thésée* überraschend zurückkehrt, beschuldigt *Phèdres* Amme *Hippolyte*, seine Stiefmutter zu lieben. *Thésée* bittet seinen Vater *Neptun* um Rache an seinem Sohn, dieser kommt durch ein Meeresungeheuer ums Leben. *Phèdre* gesteht ihre Schuld und vergiftet sich.

Pellegrin ergänzt die Tragödienhandlung Racines durch opernspezifische Elemente: Der Tradition entsprechend stellt er der *Tragédie en musique* einen allegorischen Prolog voran, in welchem der die Tragödie beherrschende Konflikt von Leidenschaft und Vernunft bereits in Form eines Streites zwischen *Amor* und *Diana* thematisiert wird, und er lässt das Werk glücklich enden, denn *Hippolyte* wird von *Diana* gerettet und seiner Geliebten *Aricie* zugeführt. Außerdem fügt er in jeden Akt ein Divertissement ein, von denen dasjenige im ersten und vierten Akt genauer betrachtet werden sollen.

Das Divertissement im ersten Akt ist eine der typischen Ritualszenen, wie sie bei Lully vorgebildet sind. *Aricie* soll gegen ihren Willen zur *Dianapriesterin* geweiht werden; als Vorbereitung darauf loben die *Priesterinnen* in der dritten Szene ihre Göttin und beschwören das von ihr vertretene Prinzip der Vernunft. Der Kategorisierung von Wood zufolge entspricht dieses Divertissement dem Typ 1: Die im Divertissement (I,3) vorbereitete *Priesterinnenweihe* *Aricies* soll in der folgenden vierten Szene vollzogen werden, das Ende des Divertissements ist also vorauszusehen, und die Hauptfiguren nehmen die Handlung in erwarteter Weise wieder auf. Zwar tritt *Phèdre* in der vierten Szene neu hinzu, ihr Kommen wurde aber in einer früheren Szene angekündigt.

¹² Schneider, Art. „Divertissement“, Sp. 1325. Schneider gibt zur Erläuterung verschiedene Beispiele aus den Opernwerken Rameaus.

Auch das *Divertissement* im vierten Akt hat das Lob Dianas zum Anlass: Eine Jagdgesellschaft trifft ihre Vorbereitungen und preist Diana mit Gesang und Tanz. Mit einem dramaturgischen Kniff gestaltet Pellegrin daraus eine der spektakulärsten Szenen der Oper, indem er verdeckte in offene Handlung umwandelt: Ein Meeresungeheuer, von dem in Racines Tragödie nur berichtet wird, erscheint in der Oper auf der Bühne und unterbricht das *Divertissement*. Damit gehört es dem Typus des unterbrochenen *Divertissements* an, und zwar dem von Wood als Typus 4 beschriebenen, bei dem ein Naturereignis – in diesem Fall ein Meeressturm, gefolgt vom Auftauchen des Ungeheuers – in die Szene einbricht und die am *Divertissement* Beteiligten darauf reagieren.

Das Divertissement im ersten Akt

In der dem *Divertissement* vorangehenden Szene I,2 bekennen sich Hippolyte und Aricie ihre Liebe; Aricie sieht keine Hoffnung auf Erfüllung, weil sie der Macht Phèdres ausgeliefert sei und ihre Weihe zur Dianapriesterin, die Keuschheit einschließt, unmittelbar bevorstehe. Überzeugt von der Reinheit ihrer Liebe, bittet das junge Paar Diana um Unterstützung. In I,3 bereiten die Dianapriesterinnen die Weihe Aricies vor. In I,4 tritt Phèdre auf, um die Weihe zu beaufsichtigen, doch Aricie widersetzt sich den Befehlen der Königin. Im daraufhin ausbrechenden Konflikt rufen die Priesterinnen schließlich Diana herbei; die Göttin steigt herab (I,5) und schlichtet den Streit zugunsten Aricies.

Mit der Folge von Auftrittsmarsch, Chor, zwei *Airs* und abschließendem Chor mit Solo bildet das *Divertissement* des ersten Aktes (I,3) eine geschlossene Szene. Dennoch sorgen verschiedene Faktoren dafür, dass es in Bezug auf die Handlung eine dramatische Funktion erfüllt. Zum einen sind seine Einzelsätze so gestaltet und aneinander gefügt, dass sich innerhalb der dritten Szene eine eigene, musikalisch begründete Dramaturgie ergibt. Zum anderen schafft Rameau sowohl zur vorausgehenden zweiten als auch zur nachfolgenden vierten Szene Verbindungen: Zwischen dem Schluss der zweiten Szene und dem *Divertissement* bestehen in Text und Musik inhaltliche Bezüge. Das *Divertissement* und die vierte Szene dagegen verbinden eine ähnliche Besetzung und Formenvielfalt.

Die Vertonung der *Divertissementszene* zielt in erster Linie auf Vielfalt und Abwechslungsreichtum; Rameau verbindet instrumentale und vokale Abschnitte, Chor- und Solosätze, imitatorische und homophone Abschnitte, Vokalsoli mit konzertierenden Instrumenten, Abschnitte im Triosatz und in Vierstimmigkeit (Abb. 1).

Von den ersten vier Sätzen des *Divertissements* schließen sich jeweils zwei zu einem Paar mit der Folge geradtaktig – ungeradtaktig zusammen: Der einleitende Marsch sowie der nachfolgende Frauenchor stehen beide in G-Dur und sind mit Flöten und Streichern gleich besetzt; sie unterscheiden sich jedoch in der Satztechnik. Der Marsch steht in akkordischem, homophonem Satz, der dreistimmige Frauenchor ist teils polyphon, teils homophon-deklamierend gesetzt. Die beiden *Airs* stehen in der Mollvariante und arbeiten mit dem Wechsel von Trio- und Tutti-besetzung, das erste *Air* zusätzlich mit dem Wechsel von Instrumental- und Vokalsatz. Sie sind auch durch ihre Besetzung miteinander verbunden: *Air 1* beginnt instrumental, die Wiederholung ist als Solo der

	Marche	Chor „Dans ce paisible“	Air 1	Air 2	Chor mit Vorsängerin
Tonart	G-Dur	G-Dur	g-Moll	g-Moll	G-Dur
Taktart	2/2	3/4	2/2	3/4	2/2
Besetzung	2 Fl, Str	SSA, 2 Fl, Str	Sopran, Ob, Vl		Sopran, Petit chœur, Fl, Str
Form	AABB	AB	A Trio – B Tutti-Trio – A Sopransolo – B Solo	A instr. (Wechsel Tutti- Trio) – A' vokal (Wechsel Solo- Petit chœur)	A Sopransolo A' Chor B Sopransolo B' Chor b (Solo und Chor)

Abb. 1: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Divertissement I,3

Hohepriesterin im Triosatz aus Oboe, Violine und Gesang als tiefster Stimme komponiert. Darauf folgt das zweite Air als Tutti; in dessen B-Teil ist wieder ein Trioabschnitt eingefügt, der melodisch an das erste Air anknüpft. Das G-Dur der ersten beiden Sätze nimmt der Schlusschor des Divertissements auf; er ist responsorial gesetzt, mit Vorsängerin und Frauenchor im Wechsel. Die Soloabschnitte der Hohepriesterin knüpfen an den Triosatz des ersten Airs an; wieder bildet der Sopran die Fundamentstimme, colla parte begleitet von den Violinen, die Oberstimmen sind mit zwei Flöten besetzt.

Der Formenreichtum in dieser dritten Szene hat nicht nur die Funktion, zum merveilleux, zum Wunderbaren als dem zentralen Prinzip der französischen Oper beizutragen und damit die Zuschauer zu verzaubern.¹³ Er wird werkimmanent für die Darstellung der Tragödienthematik und für den dramatischen Verlauf nutzbar gemacht. Das Divertissement stellt den inhaltlichen Gegensatz zwischen Gleichmut, der Herrschaft der raison, und Liebe, der Herrschaft der passion, als musikalischen Kontrast dar; er entsteht durch die Gegenüberstellung der Tonarten G-Dur und g-Moll, durch die Instrumentation, Satzstruktur und Harmonik.

Die ersten beiden Sätze beschreiben dabei die gleichmütige Keuschheit, die folgenden beiden Airs die Liebe, der abschließende Chor wieder die Gleichmut. Rameau belässt es aber nicht bei der bloßen Gegenüberstellung zweier Haltungen, sondern formt daraus eine Entwicklung von Statik zu Dynamik: Durch eine flexible Binnengestaltung innerhalb der architektonischen Form erzielt er eine dramatische Wirkung, weil sich die musikalischen Formen zu einer Art musikalischen Handlung zusammenfügen.

Die ersten beiden Sätze, Marsch und Chor, bilden musikalisch und inhaltlich einen Ruhepunkt; sie stellen die entspannte Ruhe in Dianas Reich dar. Im Marsch reihen sich kleingliedrige Phrasen aneinander, die melodisch und rhythmisch auf der Stelle treten. Der Gestus ist leicht und tänzerisch, die Harmonik betont einfach. Der Chor „Dans ce paisible séjour“ ist dichter komponiert; dennoch wirkt er schwerelos, denn Rameau verzichtet auf den Bass und führt Flöte, Violinen und Viola colla parte mit den drei

¹³ Die Vielfalt der Musik galt ebenso wie die der übrigen Bühnenkünste als Mittel, um den Zuschauer in das Reich des Wunderbaren zu entführen, „pour le transporter, pendant le cours d'une représentation animée, dans des régions enchantées.“ L. de Cahusac, *Danse Ancienne ou Moderne ou Traité Historique de la Danse*, La Haye 1754, Bd. 3, Kap. 5, zit. nach Schneider, „Tragédie lyrique“, in: *Die Oper des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von H. Schneider und Reinhard Wiesend (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 12), Laaber 2001, S. 154.

Frauenstimmen. Auch rhythmisch vermeidet er schwere Betonungen; so gleicht er den Quartsprung des Anfangsmotivs durch eine Längenbetonung auf der nächsten Zählzeit aus. Der helle Klang und der tänzerische Dreiertakt vermitteln eine fröhliche Leichtigkeit, ebenso wie die Tonrepetitionen und Sprünge in der Melodie. Homorhythmische Deklamation und Imitationen wechseln sich ab. In den imitatorischen Passagen bereichern Vorhaltsdissonanzen die Harmonik, so dass die reinen Akkorde danach umso gelöster wirken.

Nach der auskomponierten Ruhe in diesen beiden Sätzen setzt Rameau mit dem „Air 1“ einen musikalischen Kontrast, obwohl der Text den Inhalt des vorangehenden Chores nur variiert: Während die solistisch singende Priesterin in der textierten Wiederholung des Air beschwört, dass Amor in Dianas Reich kein Gehör finden möge, bringt die Musik Sehnen und Unruhe zum Ausdruck. Das Air steht in g-Moll im 2/2-Takt. Die Melodik der paarweise gebundenen Viertel kommt nie zur Ruhe; zu Beginn etwa setzt die Melodie zweimal mit denselben Vorhaltsbildungen an, als ob sie die Auflösung suche, und drängt dann in ansteigender Seufzermelodik nach oben. Am Ende des A-Teils verdichtet sich die Bewegung, Spannung und Lösung wechseln auf engem Raum in dissonanten Vorhalten. An dieser Stelle ist der Widerspruch zum Text besonders offensichtlich, denn zum dritten Vers „Tous les cœurs sont y tranquilles“ steigt die Stimme in atemlosen Seufzern aufwärts. Möglich ist, dass Rameau nicht nur einen musikalischen Kontrast innerhalb des *Divertissements* aufbauen, sondern die Aussage der Priesterin ironisch untermalen wollte, um auf die Liebe der zukünftigen Dianapriesterin Aricie hinzuweisen.

Während der A-Teil des „Air 1“ die beunruhigende Wirkung Amors darstellt, zeigt der B-Teil mit einer spielerisch wirkenden, raffinierten Form die positive Seite Amors, Lebensfreude und Genuss des Moments. Rameau arbeitet hier stärker mit geschlossenen Phrasen. Antiphonale Wechsel zwischen verschiedenen Stimmgruppen erzeugen Echowirkungen; die Besetzung der sich zuspieldenden Gruppen variiert dabei ständig, so dass der Eindruck von Improvisation entsteht: vierstimmiger Streichersatz und Triosatz der Bläser, Tutti und Trio der Streicher und nach und nach zum Tutti wachsender Orchestersatz.

Das „Air 2“ trägt einen tänzerischen, beinahe stampfenden Charakter, Ausdruck der ausgelassenen Freude, die Amor verspricht. An den drängenden Tonfall des „Air 1“ erinnern nur die Vorhaltsbildungen und Seufzer im B-Teil.

Nach der Darstellung der beiden gegensätzlichen Welten Dianas und Amors bekräftigen die Priesterinnen in einem abschließenden Ensemblesatz mit Chor, dass Gleichmut und Vernunft den uneingeschränkten Sieg davontragen. Rameau gestaltet hier den Gegenpol zu Amors Welt am deutlichsten aus. Die Tonart G-Dur wirkt nach den beiden vorausgehenden Sätzen in g-Moll besonders hell, die Besetzung mit Flöten und die Betonung der hohen Lage unterstützen dies. Vor allem aber verbreitet die Harmonik eine Gelöstheit, wie sie selbst der erste, ähnlich instrumentierte Chor „Dans ce paisible séjour“ nicht ausprägt. Rameau beschränkt sich vor allem in den Soloteilen überwiegend auf reine Dreiklänge der Grundakkorde, während im ersten Chor durch dissonante Einfärbungen noch eine Innenspannung unter der heiteren Oberfläche spürbar gewesen ist. Die Phrasenbildung ist betont regelmäßig, zwei- und viertaktige Phrasen sind korres-

pondierend angelegt und verlaufen nahezu voraussehbar. Die formale Anlage weist eine entsprechend klare Architektur auf: Ein achttaktiger Soloabschnitt wird beantwortet von acht Takten Chor, dann folgen auf zwölf Takte Solo zwölf Takte Chor, abgeschlossen durch die Wiederholung der letzten Takte. Mit der Klarheit der Periodenbildung und dem architektonischen Bau der Form verkörpert dieser Satz den Triumph der *raison*; die zuvor noch unterschwellig präsente Bedrohung durch Amor ist erfolgreich abgewehrt, die innere Ruhe erreicht.

Das *Divertissement* als Ganzes weist durch die beschriebene Anlage eine eigene, musikalisch konstituierte Dramaturgie auf. Selbst die statischen Sätze haben im Kontext eine dramatische Funktion für die Darstellung des Kampfes zwischen *raison* und *passion*.

Inhaltlich wird das *Divertissement* I,3 bereits durch das Duo von Hippolyte und Aricie „*Tu règues sur nos cœurs, comme dans nos forêts*“ am Schluss der zweiten Szene vorbereitet. Dieses Duo fungiert auf mehreren Ebenen als Bindeglied zwischen Tragödienhandlung und *Divertissement*. Es thematisiert ebenfalls den Gegensatz von Keuschheit und Liebe. Das junge Paar rechtfertigt hier mit dem Hinweis auf Amors Übermacht, dass es trotz seiner Treue zu Diana der Liebe nachgibt. Damit knüpft das Duo an den Prolog an; auch der sentenzenhafte Text verweist auf die allegorische Darstellung der Liebe im Prolog. Dieselbe Thematik wird dann, wie beschrieben, im *Divertissement* I,3 übernommen. Der Text des zweiten Satzes in I,3, des Chores der Priesterinnen, übernimmt sogar wörtlich eine Passage aus dem Duo, kehrt aber die Aussage um; statt „*Si l'amour en vient lancer les traits,/ Qui peut résister à ses charmes*“ heisst es „*Les traits que lance l'amour/ Sur nous n'ont point de puissance.*“

Bezüge zwischen Duo, Prolog und *Divertissement* bestehen auch in der Komposition: Ähnliche musikalische Mittel wie im Duo – die Tonart h-Moll, vorhaltsreiche Harmonik, Koloraturen – verwendet Rameau sowohl im Prolog als auch im *Divertissement* für Amor bzw. die Darstellung der Liebesehnsucht; auch in der Musik des Duos verbinden sich, wie im *Divertissement*, Überschwang und Sehnsucht. Im *Divertissement* komponiert er außerdem den Gegensatz zwischen Keuschheit und Liebe bzw. *raison* und *passion* in ähnlicher Weise aus wie im Prolog: als Gegensatz von Dur und Moll, von reinen und dissonanzenreichen Akkordfolgen, und insgesamt als Kontrast zwischen den jeweiligen Einzelsätzen.

Eine Verbindung zwischen dem Duo in I,2 und dem *Divertissement* I,3 wird auch im Detail hergestellt: Rameau gestaltet den Übergang zwischen beiden Szenen fließend, indem er den Schluss des Duos mit dem Beginn des Marsches verknüpft, der die Szene I,3 einleitet. Nach einer Kadenz in h-Moll beginnt die Schlussphrase des Duos in der Subdominantparallele G-Dur, also mit einer harmonischen Wendung zum Gegenklang, die räumliche Weite vermittelt und das G-Dur des Marsches vorwegnimmt. Die Melodie des Marsches wiederum beginnt in Violinen und Flöten auf der Terz *h* von G-Dur und greift damit den letzten Ton des Duos in derselben Lage auf.

Die Verbindung zwischen den Szenen I,3 und I,4 ist sowohl inhaltlicher als auch formaler Art. Die *Divertissementszene* I,3 mit dem Auftritt der Dianapriesterinnen und die in I,4 fortgesetzte Tragödienhandlung unterscheiden sich in Besetzung und Formenreichtum wenig voneinander. Einerseits nähert sich das *Divertissement* den handlungstragenden Teilen des Werks an; wie beschrieben, weist es eine innermusikalische

‚Handlung‘ auf. Rameau fasst den Kontrast zwischen der Welt Dianas und derjenigen Amors als dramatischen auf und gestaltet ihn als Konflikt, der mit dem Sieg der keuschen Gleichmut endet. Die Vertonung des Übergangs zwischen den Szenen unterstützt den dramatischen Verlauf und führt nahtlos in die Tragödienhandlung zurück: Der die Szene beschließende Ensemblesatz für Solostimme und Chor trägt durch seine responsoriale Struktur selbst schon Handlungscharakter und bereitet so die Fortführung der Tragödie vor: Die Hohepriesterin fordert in solistischen Abschnitten zum Lob Dianas auf und wird vom „Petit chœur“ der Frauen bestätigt.

Andererseits arbeitet Rameau beim Wiedereinsetzen der Handlung mit Elementen des unterbrochenen *Divertissements*. Dadurch verbinden sich *Divertissement* und Handlung zu einem großen Szenenkomplex. Denn obwohl das *Divertissement* I,3 in sich abgeschlossen ist, gestaltet Rameau den Auftritt Phèdres, mit dem die Tragödienhandlung wieder einsetzt, als ein musikalisch überraschendes Ereignis. Die heitere Stimmung wird durch ihn plötzlich gestört; ohne einleitendes *Prélude* beginnt Phèdres Rezitativ unerwartet in d-Moll, das Schwere und Bedrohung übermittelt. Das *Divertissement* wird also gleichsam durch den Auftritt Phèdres unterbrochen, und der Chor aus I,3 wirkt nun als Handlungsträger im Geschehen der vierten Szene: Er fällt nach wenigen Takten in Phèdres Rezitativ ein und ruft am Schluss der Szene mit einem geschlossenen Chorsatz Diana zu Hilfe. Auch das Orchester ist, wie in I,3, mit zwei Instrumentalsätzen beteiligt. Der Komponist setzt im weiteren Verlauf der Szene zunehmend geschlossene musikalische Formen ein – *Airs*, einen Chor und zwei Orchestersätze – so dass sich *Divertissementszene* und Tragödienhandlung musikalisch weniger unterscheiden als dies üblicherweise der Fall ist, wenn die Handlung nach einem abgeschlossenen *Divertissement* im Rezitativ weitergeführt wird. Im Gegensatz zum antithetischen Aufbau der dritten Szene aber weist die vierte eine durchgehende Steigerungsanlage auf. Die Szenen differieren also in der Art ihrer Dramaturgie. Diese unterschiedliche Dramaturgie bewirkt, dass die vierte Szene als Fortführung und Steigerung des *Divertissements* fungiert: Die Kontraste zwischen den Teilsätzen des *Divertissements* halten die Spannung im Gleichgewicht und führen schließlich zu einer ‚Lösung‘, nämlich dem Sieg der *raison*. Die vierte Szene dagegen baut immer mehr Spannung auf und kulminiert am Ende im mehrschichtigen, polyphonen Chor der Priesterinnen „*Dieux vengeurs*“ als dem Höhepunkt des ersten Aktes. Der im *Divertissement* angelegte Spannungsbogen wird also in der vierten Szene in ähnlicher Weise fortgeführt, wie es in einem unterbrochenen *Divertissement* geschieht, so dass die ersten vier Szenen des ersten Aktes eine große Einheit bilden.

Das Divertissement im vierten Akt (IV,3)

IV,2 Hippolyte ist wegen seiner vermeintlichen Liebe zu Phèdre von Thésée verbannt worden. Um das Land gemeinsam verlassen zu können, wollen Hippolyte und Aricie heimlich die Ehe schließen. Am Meeresufer stoßen sie auf eine Gesellschaft, die sich mit Gesängen und Tanz (IV,3) auf eine bevorstehende Jagd einstimmt. Ein plötzlich aufkommender Sturm stört die Freude, ein Meeresungeheuer entsteigt den Fluten und löst eine Panik aus. Bei dem Versuch, das Ungeheuer zu bekämpfen, verschwindet Hippolyte im Nebel. Man betrauert seinen Tod.

Betrachtet man die Abfolge von Chören, Airs und Tänzen in der dritten Szene des vierten Aktes isoliert, scheint sich die von manchen Zeitgenossen geäußerte Kritik zu bestätigen, dass Divertissements für die Handlung entbehrlich sind; Divertissements wie dieses mögen zu der eingangs zitierten Kritik de Rochemonts geführt haben, dass die bloße Unterhaltung auf Kosten der Tragödienhandlung zu viel Raum erhalte. Der Chor zu Beginn der Szene ist zwar von lebhaftem Charakter und vermittelt durch Imitationen zwischen verschiedenen Stimmgruppen den Eindruck einer räumlich verteilten Menge. Die folgenden vier Nummern, zwei Airs und zwei Menuette, verzichten dann jedoch vollständig darauf, Handlungsabläufe und damit das Vergehen von Zeit darzustellen. Rameau komponiert gerade den Stillstand aus, indem er statt Entwicklung und Veränderung Wiederholungsstrukturen einsetzt. Dies gilt für verschiedene kompositorische Ebenen: den formalen Aufbau, die Melodiebildung und die rhythmische Struktur (vgl. Abb. 2).

Die beiden Airs sind als Rondeaux komponiert, in der Form AABACA, und bei beiden schließt sich an die instrumentale Fassung eine vollständige Wiederholung als Vokalsatz an; im „Premier Air“ übernimmt sie der Solosopran, im zweiten der Chor. Wiederholungen bestimmen auch die einzelnen Abschnitte des Premier Air; so stellen zum Beispiel im A-Teil die Bläser eine viertaktige Phrase vor, anschließend wird sie im Tutti wiederholt. Die Melodik des A-Teils kreist um den Grundton *d*, in den beiden Couplets überwiegen Repetitionen. Schließlich bleibt die rhythmische Struktur der Phrasen im ganzen Satz weitgehend gleich. Ähnliches gilt für das „2ème Air en Rondeau“: Seine Melodik ist von Tonrepetitionen geprägt, rhythmisch wird die Bewegung immer wieder durch halbe Noten gebremst. Die Formabschnitte setzen sich, wie im ersten Air, aus Wiederholungen von kurzen Phrasen zusammen, zum Teil im Wechselspiel zwischen verschiedenen Stimmgruppen, wobei die Phrasen jeweils am Ende zum Stillstand kommen; der Bewegungszug wird also ständig unterbrochen.

Auch in den beiden Menuetten hält die Bewegung alle zwei Takte inne. Melodisch

Premier Air	2ème Air en Rondeau	Menuets	Bruit de mer
D-Dur, 6/8 Orchester, dann Sopransolo	(Mouv. de Gavotte). D-Dur, 2/2 Orchester, dann Chor mit Solosopran	Premier Menuet D-Dur, 3/4 Ob, Horn, Fg, Str Deuxième Menuet en Rondeau d-Moll, 2 Ob+Fg. Premier Menuet	B-Dur, 4/4 Fl, Ob, Fg, Str
Rondeauform mit 2 Reprisen, Wechsel von Bläusersatz und Tutti. Wdh. mit Solosopran, 2 Ob+Fg	In Couplets Wechsel zwischen Orchestergruppen. Wdh.: Chor mit Solosopran als Vorsängerin (A-Teil) und Solo mit Bläsern in Couplets	Regelmäßige Phrasen aus 8+8+8 Takten	6 T. Orchester, 13 T. Chor, dann orchesterbegleitetes Rezitativ von Hippolyte, Aricie, Chor. Rez. Aricies zu akkord. Streicherbegleitung, Chor schließt mit homophon deklamierter Phrase

Abb. 2: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Divertissement IV,3

arbeitet das erste mit Repetitionen, im zweiten dominieren Skalenbewegungen. Beide bestehen aus korrespondierenden viertaktigen Phrasen, die sich entweder bogenförmig zusammenschließen, wie im ersten Menuett, oder kaum variierte Wiederholungen darstellen, wie im zweiten. Spannung baut sich so in beiden Sätzen nicht auf, weil weder die melodische noch die harmonische und rhythmische Bewegung auf Entwicklung angelegt sind. Die Reprise des ersten Menuetts schließlich verstärkt den Eindruck noch, als trete die musikalische Bewegung auf der Stelle, ähnlich wie die Rondeauforn der vorangehenden Sätze.

Alle Sätze verwenden demnach ähnliche Gestaltungsprinzipien, so dass sich auch aus ihrer Folge keine Entwicklung ergibt. Dass eine statische Zeitgestaltung kein Wesensmerkmal eines *Divertissements* im Allgemeinen ist, hat die Analyse der Priesterinnenweiheszene aus dem ersten Akt gezeigt. Der Text der Jagdszene unterscheidet sich prinzipiell nicht von dem der Weiheszene. Auch in der Jagdszene hätte Rameau daher durchaus die Möglichkeit gehabt, den Gegensatz von Liebe und Gleichmut als dramatischen Kontrast darzustellen oder die Vorbereitungen der Jagd als musikalische Handlung abzubilden. Stattdessen komponiert er musikalischen Stillstand. Die Zeit scheint hier aufgehoben, ein idyllischer Zustand von ewiger Dauer wird musikalisch beschworen. Umso überraschender wirkt der Einbruch des Sturmes mit dem folgenden Orchesterprélude („*Bruit de mer et vents*“).

Zur Darstellung des Seesturms verwendet Rameau musikalische Mittel, die denen des *Divertissements* genau entgegengesetzt sind. Kurze Abschnitte in wechselnder Besetzung und verschiedener Satztechnik lösen einander ab und bilden eine durchkomponierte Entwicklungsform. Auch das motivische Material ist in ständiger Veränderung begriffen. Hinzu kommen ein rasches Grundtempo und die Verwendung energischer, vorwärtsdrängender Figuren. Ein erster Abschnitt von 19 Takten bildet den Sturm musikalisch ab; er besteht aus sechs Takten instrumentaler Einleitung und 13 Takten Chor bei gleich bleibender Begleitung. Die Tonart ist B-Dur. Ein zweiter, in sich dreiteiliger Abschnitt stellt die Situation von Hippolyte und Aricie dar. Die Tonart g-Moll weist schon auf den tragischen Ausgang voraus, sie wird bis zum Ende der Szene beibehalten. Der erste Teil dieses Abschnitts übernimmt die Sturmmotive aus den Anfangstakten der Szene, reiht sie aber in unregelmäßiger Folge aneinander; sie wirken dadurch ebenso als Ausdruck des aufgewühlten Inneren wie als Darstellung des Naturgeschehens. In einem zweiten Teil malt das Orchester die Flammen, die Hippolyte umgeben, der Chor kommentiert den Anblick. Im letzten Teil der Szene schließlich reagieren Aricie und der Chor mit Entsetzen und Trauer auf Hippolytes Verschwinden.

Im Detail zeigt sich die gleiche Tendenz zur Verdichtung der musikalischen Ereignisse und zu ständiger Veränderung des musikalischen Satzes (Abb. 3). Neben der kompositorischen Faktur der einzelnen Abschnitte trägt besonders die Gestaltung der Nahtstellen zwischen den Abschnitten zur dramatischen Wirkung bei:

Der Umschlag vom ruhigen, zeitlos wirkenden *Divertissement* zum Aufruhr des Seesturmes beispielsweise geschieht ohne jede Vorbereitung. Die Bewegung baut sich nicht in einer allmählichen Steigerung auf, sondern bricht mit ganzer Wucht herein; rascher Puls, Tonart und forte-Dynamik stehen vom ersten Takt des Orchesterpréludes an fest. An die Stelle der ruhig schreitenden Viertel des Menuetts treten plötzlich

T. 244–249	250–262	263–271	272–275/276	276/277
Instrumentale Einleitung: Sturmdarstellung B-Dur, 4/4 Streicher mit pulsierendem Akkord, Fl, Ob, Fg mit immer längerer Skala mit ansteigendem Zielton Orgelpkt <i>B</i> , T. 3 u. 5 Vorhalte	Chor Begleitung gleich, aber intensiviert: Skalen in Oktaven der Bläser auf jedem Viertel, Akkord weiter aufgefächert durch hohe Lage der Streicher 1. Phrase 5 Takte B-Dur (B-Es-B) 2. Phrase 3 T. Des- As (monstre) 4 T. Hilferuf nach Diana F7-B	Réc. acc. Hippolyte u. Aricie g-Moll, Zweiertakt (2/2, C), + Str 9 T. Dialog 2 T. Übergang (pochende Sechzehntel markieren neues Metrum und zeigen Unruhe, Skala in Vl. schafft Bezug zu Vorigem) 7 T. Skalen und Tremoli aus ersten Teilen: auf- und abst. Skalen malen Sturm, Tremoli Unruhe, Darst. des inneren und äußeren Geschehens (immer kürzere Tremoli zwischen Satzfetzen = Aricies Angst). Steigerung in Deklamation (Schrei), Harmonik (halbtöniger Anstieg im Bass)	Rec. (Aricie), Chor nahtloser Übergang zu neuem Satz: Wellenbew. im Orch. (Ob, Fg, Str) = Flammen. Chor deklamiert dreitaktige Phrase D-Es-B	Rec. Aricie, Chor 4 T. akkord. Satz, Aricie und Str. im Wechsel. Plötzliches Verebben, Unruhe bebt nur leicht nach (Zweierbindungen von Vierteln) 3 T Rez. mit Kadenz 5 1/2 Takte Chorphrase, homophon deklamierend, Orchtutti Choralsatz. 2 + 2 Takte Bogen mit GP

Abb. 3: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, IV,3: Bruit de mer“ und Katastrophe

Zweiunddreißigstel, die Tonart sinkt um vier Quinten von D-Dur nach B-Dur ab, der durchsichtige Menuettsatz wird von der Klangfülle der geteilten Streicher und oktavierten Bläser verdrängt. Der Eindruck geballter Kraft entsteht auch durch die Stabilität des Satzes, vor allem aufgrund seines soliden harmonischen Fundaments. Während der ersten acht Takte liegt der Orgelpunkt *B*, darüber meist die Tonika. Nicht Chaos und entfesselte Natur sollen dargestellt werden, sondern eine zielgerichtete zerstörerische Kraft: Der Seesturm ist Folge von Thésées Fluch, von Neptun initiiert und gegen Hippolyte gerichtet.

Ebenso setzt Rameau beim Perspektivenwechsel vom Chor zu den Protagonisten Hippolyte und Aricie durch ein neues Metrum und eine neue Tonart eine Zäsur, ähnlich einem Filmschnitt, während Motivik und Instrumentation, also gewissermaßen die ‚Szene‘, bleiben. Die Mollparallele g-Moll kündigt das bevorstehende Unheil an, der Wechsel zum 2/2-Takt und eine raschere harmonische Progression betonen die Unaufhaltsamkeit, mit der sich das Geschehen vollzieht.

Rameaus Komposition dieser beiden Szenen des vierten Aktes ist darauf angelegt,

den inhaltlichen Kontrast zwischen dem idyllischen Jagddivertissement und dem Sturm musikalisch zu verstärken. Dies erreicht er vor allem durch die Zeitgestaltung: im Divertissement die Dehnung des Augenblicks, ja das Stillstehen der Zeit, in der Sturmszene die extreme Raffung, wenn sich die Katastrophe in wenigen Momenten ereignet. Die musikalischen Formen der beiden Abschnitte sind entsprechend unterschiedlich: Rondo- und Repriseformen während der Jagdszene, ständige Veränderung des motivischen Materials und die Aneinanderreihung kurzer Abschnitte während des Sturms. Das dramatische Tempo in der Sturmszene erhöht sich zusätzlich dadurch, dass die Übergänge zwischen größeren Formteilen nicht fließend, sondern als harter Schnitt gestaltet sind. Das ist deswegen ungewöhnlich, weil die Sturmszene durchkomponiert und als motivische Entwicklung angelegt ist, so dass zu erwarten wäre, dass sie auch formal als Entwicklung gestaltet ist. Die permanente motivische Veränderung einerseits und der überraschende Schnitt an formalen Nahtstellen andererseits führen zu einer hohen Informationsdichte beim Hören, die der musikalischen Gestaltung des Jagddivertissements diametral entgegengesetzt ist: Dort nämlich herrscht eine hohe Voraussehbarkeit, weil die Motive innerhalb der Sätze gleich bleibt, die Phrasen sich erwartungsgemäß entwickeln und alle Abschnitte wiederholt werden.

Dadurch, dass sich die Ereignisse während des Sturms auch musikalisch überstürzen, bleibt dem Zuschauer kaum Zeit, das Geschehen zu reflektieren. Der überraschende Umschlag in die Katastrophe wirkt so wie ein Schock. Die dramaturgische Bedeutung der Peripetie für den weiteren Verlauf und die Personen wird durch die Vertonung und ihre dramatische Sprengkraft erfahrbar.

III.

Rameau bindet die *Divertissements* des ersten und des vierten Aktes auf unterschiedliche Weise in die Tragödienhandlung ein. Das *Divertissement* der Priesterinnen im ersten Akt ist im Libretto deutlich von der Handlung der vorausgehenden und nachfolgenden Szene getrennt. Mit kompositorischen Mitteln nähert der Komponist es jedoch den handlungstragenden Abschnitten an; er verwischt hier gleichsam die kompositionstechnischen Grenzen zwischen *Divertissement* und Handlung. Im vierten Akt dagegen sind *Divertissement* und Tragödienhandlung sehr unterschiedlich komponiert, die formale Trennung von *Divertissement* und Handlung ist jedoch durch den plötzlich einsetzenden Sturm aufgebrochen.

In beiden Fällen geht die Komposition über das hinaus, was man vom Text her erwarten würde. Den von Anthony und Wood aufgestellten Kategorien zufolge hätte das *Divertissement* der Priesterinnen dekorative, aber keine dramatische Funktion (Anthony) und es müsste dementsprechend als in sich abgeschlossene Szene komponiert sein, deren Ende voraussehbar ist (Wood). Beides trifft nicht zu: Die beschriebene musikalische Dramaturgie verleiht dem *Divertissement* dramatischen Charakter; Merkmale des unterbrochenen *Divertissements* und die Ähnlichkeit der formalen Gestaltung zwischen *Divertissement*- und Handlungsszene bewirken, dass erstere nicht als in sich abgeschlossen wahrgenommen wird, sondern mit der Handlung der folgenden Szene eine Einheit bildet.

Komplizierter ist der Fall des Divertissements im vierten Akt: Bei solchen unterbrochenen Divertissements gilt als das entscheidende Moment weniger die Vertonung der Tanz- und Chorszene selbst als der nahtlose Übergang in die Handlung. Selten wird untersucht, ob und wie die Gestaltung des Divertissements zur Dramatik beiträgt. Im vierten Akt von *Hippolyte et Aricie* erweist sie sich als entscheidend: Rameau komponiert das Divertissement als statisches Gebilde, so dass der dekorative Charakter sogar wesentlich stärker hervortritt als beim Divertissement des ersten Aktes. Gerade dadurch jedoch, dass zunächst ein idyllischer Zustand abgebildet wird, unterstützt die Komposition den dramatischen Gang der Handlung, weil die anschließende katastrophale Wendung eine ungleich größere dramatische Kraft entfaltet.

Die von Wood und Anthony aufgestellten Kategorien erfassen die Funktion der Divertissements nur bedingt, da sich die Zuordnung ändert, sobald die musikalische Gestaltung einbezogen wird. Die Analyse hat gezeigt, dass die Vertonung eine über den Text hinausgehende Rolle für die Darstellung der Handlung übernimmt; dabei ist es im Wesentlichen die Beziehung der einzelnen Abschnitte zueinander, aus der die Musik ihre dramatische Wirkung bezieht. Rameaus Kunst besteht darin, verschiedene musikalische Formteile so aneinanderzufügen, dass sich aus deren unterschiedlicher Gestaltung eine eigenständige musikalische Dramaturgie ergibt. Im Divertissement des ersten Aktes geschieht dies intern mittels der Formteile der einzelnen Sätze sowie der Sätze selbst und ihrer Abfolge im Gesamtzusammenhang. Im vierten Akt kontrastieren das Divertissement und die nachfolgende Szene als Ganzes. In beiden Fällen unterstützt die musikalische Dramaturgie den dramatischen Verlauf der Tragödienhandlung und konstituiert ihrerseits eine ‚Handlung‘, selbst wenn der Text der Divertissements einen Zustand beschreibt.

Das entscheidend Neue an Rameaus Gestaltung dieser Oper ist, dass die Wirkung in den besprochenen Szenen allein mit den Mitteln der Musik erzielt wird, durch Kontrastbildung,¹⁴ Zeitgestaltung und eine musikalische Charakterisierungskunst, wie sie Rameau in seinem berühmten Brief an Houdar de la Motte beschreibt.¹⁵ Damit löst sich die Musik von ihrer Bindung an den Text und die sprachlich vorgegebene Handlung. Um eine solche Musik und ihre Funktion für das Drama zu verstehen, bedarf es eines Hörers, der die Abläufe bewusst zu verfolgen imstande ist. Regine Klingsporn hat in ihrer rezeptionsgeschichtlichen Studie *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit* unter anderem diesen Aspekt untersucht und die Anhänger Rameaus als „connoisseurs“, als ‚wissende Hörer‘ beschrieben,¹⁶ für die „die bewußte Wahrnehmung auch von komplexen Strukturen der Komposition, vor allen Dingen der harmonischen Gestaltung [...], sicherlich ein wichtiger Bestandteil des Musikgenusses“ ist.¹⁷ Zu

¹⁴ Regine Klingsporn weist in ihren Bemerkungen zu einer „ramistischen Ästhetik“ auf die Bedeutung des Kontrastes bei Rameau hin, im Gegensatz zur „Nuance“ bei Lully; R. Klingsporn, *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit*, Stuttgart 1996, S. 142–180.

¹⁵ „Il serait donc à souhaiter qu’il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiat la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires.“ Brief Rameaus an Houdar de la Motte vom 25.10.1727, abgedr. im *Mercure de France*, März 1765, zit. nach Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau. Sa Vie, son Œuvre*, introduction de Philippe Beaussant, Paris 1962, S. 20.

¹⁶ Klingsporn, S. 151.

¹⁷ Ebd., S. 149.

ihnen gehört etwa Pierre-Louis D'Aquin de Château-Lyon, der seinen Höreindruck des zweiten Aktes von *Hippolyte et Aricie* folgendermaßen beschreibt:

„Soyez attentif à ce premier Tableau, c'est le second acte d'*Hippolyte et Aricie*. Les Enfers s'ouvrent, j'entends les cries lugubres des coupables, les hurlements des Parques, les Démons sont déchaînés. [...] Que de vérité dans l'expression: vous êtes saisi, et l'impression que font les sons sur votre oreille, passe jusqu'à votre ame et la remplit d'horreur. [...] La Peinture n'exprimerait ces Images qu'imparfaitement, parce que la toile toute vivante qu'elle paroisse, est toujours muette, la Musique parle.“¹⁸

Dass sich D'Aquin auf die Malerei bezieht, ist programmatisch: Denn die Malerei galt als hochrangigste Kunst, weil sie die Natur am direktesten abbilden konnte und dem maßgeblichen ästhetischen Prinzip der Naturnachahmung am besten genügte.¹⁹ Wenn D'Aquin die Musik als der Malerei überlegen beschreibt, kehrt er die lange gültige Rangordnung der Künste um, der zufolge die Musik als bedeutungslose Kunst einen unteren Platz einnahm. Damit steht er in seiner Zeit nicht alleine da: Schon die häufigen Analogien zwischen Malerei und Musik, welche die Zeitgenossen Rameaus vor allem bei den Tableaux seiner Opern herstellen, wie Klingsporn in ihrer Arbeit aufzeigt,²⁰ bedeuten eine neue Wertschätzung der Musik.²¹ Wie die Analyse der beiden *Divertissements* ergeben hat, liegt das Besondere an Rameaus Kunst aber nicht nur in der Vertonung stehender Bilder, sondern der Komponist nutzt gerade die Möglichkeiten der Zeitkunst Musik, indem er in ähnlicher Weise wie die im Libretto sprachlich dargestellte Handlung Ereignisse mit musikalischen Mitteln schildert.

Dies wird von den Hörern durchaus so wahrgenommen. Jacques Cazotte etwa lobt Rameau als Modellkomponisten der *Airs de Ballet*, und seine Begründung lässt nicht nur erkennen, dass er die Musik als vom Text unabhängigen Ausdrucksträger akzeptiert, sondern er vergleicht das erwähnte Air mit einer lebhaften Konversation; von der Nachahmung einer Handlung mit sprachlichen Mitteln unterscheidet sich die musikalische Konversation demnach hinsichtlich ihrer Mittel, aber nicht prinzipiell:

„Je ne crois pas que nous ayons besoin de modeles pour notre Récitatif, nos choeurs, & nos airs de Ballet. MM. Lulli & Rameau joint à l'avenir nos Auteurs classiques pour ces différents genres, sur-tout M. Rameau pour les airs de Ballet. Je sens la joie yvre des vendangeurs du Ballet de Platée. Je cause avec ses menuets des Indes galantes; il me semble sur-tout entendre dans le majeur une conversation animée pendant laquelle une replique n'attend pas l'autre. Enfin je trouve plus de pensées dans les ouvrages de Musique de ce grand génie, que dans toutes les brochures d'un bel esprit à la mode, qui fait le métier de penser.“²²

¹⁸ Pierre-Louis D'Aquin de Château-Lyon, *Le Siècle littéraire de Louis XV*, S. 69, zit. nach Klingsporn, S. 165.

¹⁹ Noch Dubos hebt dies mit folgender Begründung hervor: „Je crois le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie et j'appuie mon sentiment sur deux raisons: La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations.“ Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, kommentierter Nachdr. der Ausg. 1755 mit Übers. der lat. Zitate, Vorwort von Dominique Désirat. Paris 1993, S. 133.

²⁰ Klingsporn, S. 144 ff.

²¹ In Bezug auf den Theatertanz seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verweist auch Stephanie Schroedter in ihrer kürzlich erschienenen Studie darauf, dass vermehrt Verbindungen zur Malerei hergestellt werden; s. Schrödter, *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg 2004. Heißt es schon bei Ménéstrier 1682 „Le Ballet est une Peinture, puisqu'il est une imitation“ (Claude François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris 1682, S. 82, zit. nach Schroedter, *Vom „Affect“ zur „Action“*, S. 174), so dient der Vergleich mit der Malerei späteren Tanzbuchautoren sogar dazu, den Theatertanz als die überlegene Kunst darzustellen, weil er mehrere Bilder in Folge darstellen könne: „[...] la Peinture n'a qu'un moment qu'elle puisse exprimer. La Danse théâtrale a tous les momens successif qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquels le mouvement donne la vie. Il n'est qu'imité dans la Peinture. Il est toujours réel dans la Danse“; de Cahusac, *Danse Ancienne ou Moderne*, Bd. 3, S. 135 f., zit. nach Schroedter, S. 192.

²² Jacques Cazotte, *La Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une dame en province*, zit. nach: Launay, Bd. 1, S. 340.