

## Johann Christoph Vogels „Démophon“ Zur „Tragédie lyrique“ in der Revolutionszeit

von Elisabeth Schmierer, Essen

Besinnt man sich auf die Musik der Französischen Revolution, so denkt man zunächst an revolutionäre Hymnen und Chansons,<sup>1</sup> an monumental instrumentierte Kompositionen für die Massenfeste und an die Rettungsoper<sup>2</sup>, die – bis hin zu Beethovens *Fidelio* – so eindrucksvoll die Einkerkering Unschuldiger und deren Befreiung in letzter Minute thematisierte. Eher selten wurde der Blick auf die Tragédie lyrique gelenkt, galt sie doch als konventionelle Gattung des Ancien régime und des königlichen Operntheaters, der Académie Royale de Musique. Erst in den Veröffentlichungen anlässlich des Revolutionsjubiläums 1989 wurde neben den fortschrittlichen Momenten auch die Kontinuität betont, die alle Bereiche des musikalischen Lebens durchzog.<sup>3</sup> Die traditionelle Oper ist – wie Adelaide de la Place darstellte<sup>4</sup> – während der ersten Jahre der Revolution lebendiger denn je geblieben: nicht nur, daß die herkömmliche Praxis der Wiederaufführung von Opern keineswegs aufgegeben wurde, sondern auch die Produktion von Opern für die Académie Royale stand nicht weit hinter dem Repertoire der Opéra comique zurück. Die Geschichte der Tragédie lyrique während der Revolution ist jedoch erst in Ansätzen erforscht;<sup>5</sup> das einst gefällte Verdikt über das Repertoire der Opéra des Revolutionsforschers Dietz wirkt bis heute noch nach.<sup>6</sup> Während die Opéra comique als fortschrittliche Gattung im Interesse der Forschung stand, wurde erst jüngst auch die ernste Gattung wieder ins Bewußtsein gerückt.<sup>7</sup> Im Zuge der Hervorhebung von Kontinuitäten wurden auch hier vor allem traditionelle Momente betont: Die Revolution habe sich zwar auf die Sujets der Opern, weniger jedoch auf die Musik ausgewirkt. Neuerungen haben sich – so Mongrédien – nur zögernd durchgesetzt,<sup>8</sup> die Musik folge – so Bartlet – meist den Modellen des Ancien régime, in den Chören denjenigen Glucks und Salieris, in den Arien denjenigen Piccinnis und Sacchinis.<sup>9</sup> Merkmale, die vom

<sup>1</sup> Constant Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris 1899; Julien Tiersot, *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris 1908.

<sup>2</sup> Sieghart Döhring, „Die Rettungsoper. Musiktheater im Wechselspiel politischer und ästhetischer Prozesse“, in: *Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration*, hrsg. von Helga Lühning und Siegfried Brandenburg, Bonn 1989, S. 109–136.

<sup>3</sup> Siehe David Charlton, Vorwort zu: *Music and the French Revolution*, hrsg. von Malcolm Boyd, Cambridge 1992, S. 2. In Boyds Band ist ein Großkapitel mit „Elements of Continuity“ bezeichnet.

<sup>4</sup> Adelaide de la Place, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris 1989.

<sup>5</sup> Siehe hierzu die Arbeiten von Elizabeth Bartlet, vor allem „The new repertory at the Opéra during the Reign of terror: Revolutionary rhetoric and operatic consequences“, in: *Music and the French Revolution*, hrsg. von Malcolm Boyd, Cambridge 1992, S. 123–146.

<sup>6</sup> Max Dietz, *Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Directorium*, Wien 1886, S. 63.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu das Vorwort von Jean Mongrédien (S. 9) in: *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution. Numéro spécial sous la direction de Jean-Rémy Julien et Jean-Claude Klein. Préface de Jean Mongrédien*, Paris 1989; sowie die zum 200jährigen Revolutionsjahr veröffentlichte Schrift: *Le tambour et la harpe, Œuvres pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788–1800*, hrsg. von Jean-Rémy Julien und Jean Mongrédien, Paris 1991.

<sup>8</sup> Mongrédien, *Orphée phrygien*, S. 11.

<sup>9</sup> Bartlet, S. 132 ff. Die Werke dieser vier Komponisten dominierten immer noch das Repertoire.

Herkömmlichen abwichen, wurden vor allem im heroischen Ton, in der Integration von Chansons, Hymnen und Märschen gesehen.<sup>10</sup>

Die These, daß in der musikalischen Gestaltung Kontinuität und in den Stoffen ein Wandel bestehe, erscheint jedoch fraglich, wenn man beide Ebenen einer kritischen Betrachtung unterzieht. So wäre über die Feststellung von Modellen des Ancien régime hinaus zu untersuchen, wie diese Modelle im Kontext neuer stofflicher Inhalte angewandt werden. Und umgekehrt wären die revolutionären Stoffe auch auf herkömmliche Motive zu durchleuchten bzw. die vorrevolutionären auf progressive Ideen hin zu betrachten. Wenn sich auch die Inhalte der Libretti seit Ende 1792 (nach der Arrestierung Ludwigs XVI. im August 1792) grundlegend veränderten und mit Gossecs *L'Offrande à la Liberté* erstmals revolutionäre Propaganda Eingang in die Opéra fand,<sup>11</sup> so war das Opernprogramm zuvor keineswegs von politischen Implikationen losgelöst. Spätestens seit Mitte der 1780er Jahre prägten vorrevolutionäre Stoffe, die ungehindert die Zensur passierten, auch die Tragédie lyrique, und zu diesem Repertoire gehört Johann Christoph Vogels *Démophon*. Die Oper des seit 1778 in Paris weilenden Nürnberger Komponisten ist zwischen 1786 und 1788 entstanden, wurde aber erst am 22. September 1789 – also nach dem Sturm auf die Bastille – mit großem Erfolg aufgeführt und 1793 erneut aufgenommen. Durch die Entstehung vor und seine Wirkung in der Revolution eignet sich das Werk als Beispiel, um die oben angesprochene Problematik, die Aspekte von Kontinuität und Wandel, differenzierter zu untersuchen.

Vogels *Démophon* ist nicht ausschließlich als musikhistorisches Exempel zu sehen. Seine zweite und letzte Oper – die erste *La Toison d'Or* ist stark an Gluck orientiert – fand zeitweilig begeisterte Anhänger, die das Werk nicht nur als historisches Dokument einer Epoche betrachteten, sondern seinen ästhetischen Rang hervorhoben. Kein anderer als Berlioz hatte 1838 rückblickend auf das Œuvre Vogels aufmerksam gemacht;<sup>12</sup> seine ausführliche Besprechung in der *Revue et Gazette musicale* kritisierte zwar *La Toison d'Or* als epigonal, lobte jedoch *Démophon* als individuelle Leistung und bezeichnete die Ouvertüre als Meisterwerk. Vogels Kompositionen erschienen immerhin interessant genug, um sie 1914 zum Gegenstand einer Dissertation zu machen, die Biographie und Werke einer Betrachtung unterzog.<sup>13</sup> In den 50er Jahren wurde *Démophon* auf einem Festival im französischen Epinal wiederaufgeführt und soll ausgezeichnete Kritiken erhalten haben.<sup>14</sup> August Bickel, der das Werk für die Aufführung revidiert hatte, widmete Vogel eine Schrift, die ihn als „den großen Nürnberger Komponisten zwischen Gluck und Mozart“ bezeichnete.<sup>15</sup> Und eine erneute Aufwertung, die nichts anderes als diese historische Stellung Vogels vertiefte, erfolgte im Zuge des zunehmenden Interesses an der französischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1985 und 1986

<sup>10</sup> Bartlet, S. 133.

<sup>11</sup> De la Place, S. 100.

<sup>12</sup> Hector Berlioz, „Vogel et ses opéras“, in: *Revue et Gazette musicale* 5 (1838), S. 455–457 (über *La Toison d'Or*) und S. 465–467 (über *Démophon*).

<sup>13</sup> Arthur Vogler, *J. Chr. Vogel*, Phil. Diss. Halle 1914, hat sich in seinem Urteil sehr eng an Berlioz angelehnt.

<sup>14</sup> Das Werk wurde zudem auf Schallplatte eingespielt (Columbia FCX 564 S und 565 S, die Ouvertüre befindet sich auf einer anderen Platte: Columbia 33 FCX 383).

<sup>15</sup> August Bickel, *J. Chr. Vogel, der große Nürnberger Komponist zwischen Gluck und Mozart (1756–1788)*, Nürnberg 1956.

erschienen gleich zwei Aufsätze, die den beiden Opern Vogels erneut eine bedeutende Position nach Gluck zuwiesen. Alexander L. Ringer suchte Antizipationen revolutionärer Thematik und eines „heroischens“ Tons zu fassen;<sup>16</sup> Norbert Miller stellte die über Gluck hinausweisende Stellung von Vogels Werk heraus.<sup>17</sup> Erst jüngst entstand ein weiterer biographischer Artikel über den Nürnberger Komponisten.<sup>18</sup>

Die somit rezeptionsgeschichtlich hervorgehobene Stellung von Vogels *Démophon* erlaubt es, die Oper als repräsentativ für eine Anzahl vorrevolutionärer Werke zu betrachten. An ihr soll das Verhältnis von revolutionärem Sujet und traditioneller musikalischer Gestaltung untersucht werden. Dabei wird zunächst das Libretto betrachtet werden; in einem zweiten Abschnitt wird die Arienkomposition analysiert und in einem dritten Abschnitt der Szenenaufbau untersucht. Den Schluß bildet eine Betrachtung der Ouvertüre und ihrer Rezeption in der Revolution.

## 1.

Die Entstehung der Komposition des *Démophon* fällt in eine Phase der ersten französischen Oper, in der die Libretti in zunehmendem Maße durch das *Drame bourgeois* beeinflusst wurden. Die recht späte Rezeption der von Diderot inaugurierten Gattung<sup>19</sup> in der *Tragédie lyrique* ist darauf zurückzuführen, daß die Oper per se Diderots Vorstellungen des *Drame* nahekam. Hierzu gehört vor allem die szenische Vergegenwärtigung jeglichen Geschehens und das Vorherrschen pantomimischer Handlungen, auf welche die Oper in höherem Maße als das Sprechtheater angewiesen war. Hierzu gehören aber auch diejenigen Merkmale, die in Anlehnung an Diderot 1776 von Du Roulet in seiner *Lettre sur les Drames-Opéras* formuliert wurden,<sup>20</sup> nämlich die Forderung nach einer gestrafften Handlung mit abwechslungsreichen Situationen, die Eliminierung jeglicher Nebenintrigen und die Dominanz der Gefühle über reflektierende Dialoge. Die formalen Kriterien galten dabei bereits seit längerer Zeit als Leitfaden für die Abfassung von Libretti und wurden auch immer wieder als Instrument der Kritik angewandt. Dahingegen wurden inhaltliche Implikationen – die Konzentration auf bürgerlich-familiäre rührselige Themen – im Unterschied zur *Opéra comique* in der *Tragédie lyrique* später relevant. Erst in den 80er Jahren nahmen mythologische Stoffe

<sup>16</sup> Alexander L. Ringer, „A German Gluckist in Pre-Revolutionary France“, in: *Music in the classic period. Essays in Honor of Barry S. Brook*, hrsg. von Allan W. Atlas, New York 1985, S. 237–242.

<sup>17</sup> Norbert Miller, „Vogel und die Krise der Reformoper“, in: *Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen* (= Aufklärungen 2), hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling, Heidelberg 1986, S. 117–127.

<sup>18</sup> Klaus Strobel, „Johann Christoph Vogel – Ein Nürnberger in Paris. Anmerkungen zu Leben, Werk und Rezeption eines vergessenen Komponisten“, in: *Esercizi musicologici, Festschrift für Klaus-Jürgen Sachs zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Röder, Erlangen 1994 (Typoskript).

<sup>19</sup> Vgl. hierzu Denis Diderot, „Deuxième Entretien sur le Fils naturel“ (1757), in: *Œuvres esthétiques*, hrsg. v. Paul Vernière, Paris 1988, S. 95 ff.; u. ders., „De la poésie dramatique“, ebd., S. 189 ff.

<sup>20</sup> *Lettre sur les Drames-Opéras*, Amsterdam 1776 (auch in: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck*, Neapel 1781 [Nachdr. hrsg. von François Lesure, Genf 1984]; vgl. hierzu auch den Aufsatz von Rudolph Angermüller, „Reformideen von Du Roulet und Beaumarchais als Opernlibrettisten“, in: *AMI* 48 (1976), S. 227–253 [Neudruck in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, hrsg. von Klaus Hortschansky [= Wege der Forschung 613], Darmstadt 1989, S. 286–324).

immer häufiger eine Wendung ins Bürgerliche und Familiäre:<sup>21</sup> Piccinnis 1785 aufgeführte Oper *Pénélope*, deren mythologischer Stoff von Marmontel zu einem Familien-drama umgeformt wurde, gilt als paradigmatisch für eine Synthese von Tragédie lyrique und Drame bourgeois.<sup>22</sup>

Daß man in diesem Zusammenhang auf den *Démophon*-Stoff zurückgriff, ist kein Zufall. Denn Diderot hatte den ersten Akt von Metastasio *Demofonte* nach seinen Vorstellungen bearbeitet und diese Bearbeitung wurde ständig als vorbildhaft zitiert.<sup>23</sup> Der Stoff war ansonsten in Frankreich weder im Sprechtheater noch in der Oper üblich. Auf die Bearbeitung Diderots hat zwar nicht Desriau, der Librettist Vogels, sondern Marmontel in seinem Libretto für die gleichnamige 1788 uraufgeführte Oper *Cherubinis* zurückgegriffen. In deren ersten Szenen ist nach Diderots Vorschlag das Orakel, von dem bei Metastasio nur berichtet wird, in Szene gesetzt.

Der Stoff eignete sich aber auch inhaltlich bestens dafür, einerseits eine „rührselige“ familiäre Handlung zu inszenieren und andererseits quasi „vorrevolutionäre“ Ideen durch die Zeichnung eines aufbegehrenden Untertans und eines zunächst unnachgiebigen tyrannischen Herrschers zur Geltung zu bringen.

Ein Orakel fordert vom thrakischen Volk jedes Jahr das Opfer einer Jungfrau. Der dem Hofe *Démophons* angehörende *Narbal* will seine vermeintliche Tochter *Dircée* vor diesem Schicksal retten, indem er vom König für sie die gleiche Lizenz fordert, die dieser für seine eigenen Töchter beansprucht. Er erregt dadurch den Zorn des Königs, der *Dircée* zum Opfer bestimmt. *Dircée* ist jedoch heimlich mit *Timante*, dem Königssohn, verbunden, und sie den Sohn *Olinte* gebar. *Timante* kehrt von der Schlacht zurück und findet *Dircée* in Verzweiflung über ihr ungewisses Schicksal vor. *Narbals* Versuch, *Dircée* in Sicherheit zu bringen, da er bei *Démophon* auf kein Mitgefühl gestoßen ist, wird durch die königlichen Wachen vereitelt, die *Dircée* gefangen nehmen. *Timante*, der für *Dircée* bittet, kann *Démophon* nicht beruhigen. Er beschließt daraufhin, *Dircée* zu befreien und – auf Ehre und Reichtum verzichtend – mit ihr zu fliehen. Der Fluchtversuch aus dem zur Opferung vorbereiteten Tempel scheitert am Eintreffen *Démophons*. Als *Timante* zur Strafe der Opferung *Dircées* zusehen soll, gesteht er seine Heirat und Vaterschaft. Er widersteht der Versuchung, *Démophon* zu erstechen. Die Opferhandlungen werden unterbrochen, um das Orakel zu befragen, *Dircée* und *Timante* werden als Gefangene abgeführt. Der dritte Akt bringt mit der Lösung des Konflikts, der durch ein positives Orakel bewirkt wird, eine neue Verwicklung, indem sich herausstellt, daß *Dircée* in Wirklichkeit *Démophons* Tochter ist, was freilich *Timante* in Verzweiflung wegen des scheinbar begangenen Inzests setzt. Nachdem er die verhängnisvolle Nachricht *Dircée* und *Démophon* mitgeteilt hat und der Chor in Klagerufe ausbricht, führt die *Dea ex machina* *Diane* mit ihrer Verkündigung, daß *Timante* in Wahrheit *Narbals* Sohn sei, das glückliche Ende herbei.

Obleich der Schluß auf herkömmliche Prinzipien der Tragédie lyrique zurückgreift – und dies nicht nur mit der Einführung des *Merveilleux*, dem Erscheinen der *Diane*,<sup>24</sup> sondern auch durch das darauf folgende Schlußballett –, bilden die wesentlichen Merkmale der Bearbeitung *Desriau*' das Ineinandergreifen von vorrevolutionärem

<sup>21</sup> Zwar rezipierte man schon Glucks Stoffe als „sujets larmoyants pour âmes sensibles“, wobei aber die Feststellung der Antikenanlehnung dominierte. *Journal des Théâtres*, 15. 4. 1777, zit. nach René Guiet, *L'évolution d'un genre: le livret d'Opéra en France de Gluck à la Révolution (1774–1793)* (= *Smith College Studies in Modern Languages* 18), Northampton 1937, S. 137.

<sup>22</sup> Vgl. dazu das Kapitel über *Pénélope* in meiner Habilitationsschrift *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis*, Laaber 1999; außerdem Jacques Joly, „Mito et tragedia nell'Opera francese tra Gluck e Cherubini“, Vortrag auf dem Kongreß *Mito e tragedia nel melodramma*, Savona, Octobre 1990 (Typoskript). Zum Drame bourgeois vgl. Pierre Frantz, *Théorie et Pratique du Drame bourgeois 1750–1815* (= Thèse pour le Doctorat d'État de lettres, Sorbonne, masch.), 1994.

<sup>23</sup> Siehe Guiet, S. 136–137, Denis Diderot, „Pantomime dramatique“, in: *Ceuvres complètes*, hrsg. von J. Assézat, Paris 1875, Bd. 8, S. 461–462.

<sup>24</sup> Die Verkündigung durch die *Dea ex machina* ist jedoch ein Resultat der Anlage des III. Aktes, der eigentlich eine Verlegenheitslösung darstellt. Durch die Eliminierung der zweiten Intrige war der Stoff für eine dreiaktige Oper zu kurz, weshalb *Desriau* die Vertauschungsgeschichte für eine weitere Komplikation in den Mittelpunkt stellte. Bei *Metastasio* sorgt die Vertauschung zwar auch für eine erneute Verwicklung, sie rückt jedoch durch

Gedankengut und Momenten des bürgerlichen Rührstücks. Zweierlei wirkt gleich zu Beginn als Signal: der gegen die Entscheidung des Königs protestierende Untertan Narbal – der bereits im antiken Stoff im Mittelpunkt steht –, sowie die Reflexionen Dircées, welche die religiösen Bräuche in Frage stellen – ein inhaltliches Moment, das bei Desrioux neu ist und das auch Marmontels Bearbeitung nicht beinhaltet.<sup>25</sup> Einen ähnlichen Effekt hat der Beginn des zweiten Akts (II/2), in dem Timante beschließt, Dircée zu befreien: statt für Ruhm und Ehre – die großen Tugenden des Ancien régime – entschließt er sich für Ehefrau und Sohn und somit für das „sentiment de la nature“, das er in der darauffolgenden Arie gleichsam programmatisch besingt. Trotz gleicher Aufteilung der Szenen wie bei Metastasio sind somit von Beginn an andere Akzente gesetzt. In Metastasios Drama richtete sich alle Aufmerksamkeit auf die doppelte Intrige: Timante sollte wegen des Friedens zwischen den Staaten die benachbarte Prinzessin Creusa heiraten, die jedoch von Demofontes zweitem Sohn Cherinto geliebt wird. Durch die Entdeckung der wahren Identität Timantes und Dircées wird sowohl deren Heirat als auch die Verbindung zwischen Creusa und dem nun als Thronfolger geltenden Cherinto legitimiert.

Die Reduktion auf eine einfache Intrige durch Desrioux erfüllte zum einen Du Roullets Forderungen nach Vereinfachung und Einheit der Handlung, und lenkte zum anderen das Interesse umso mehr auf die ideellen Momente des Stückes. So steht bei Desrioux von Beginn an die Frage nach der Berechtigung des Orakels, der herkömmlichen Gesetze und der Entscheidungen des Königs im Vordergrund. Sie bestimmt auch noch die dritte Szene bei der Ankunft Timantes, in welcher der Chor die Ungerechtigkeit verurteilt,<sup>26</sup> anstatt nur klagend einzustimmen – wie in Cherubinis Oper und in den meisten Chören Glucks. Und diese Funktionen des Chores, nicht allein schicksalhaft ergeben zu lamentieren, sondern kommentierend Stellung zu nehmen, wird noch deutlicher in der Szene vor der geplanten Opferung, in der das Volk über das Schicksal der Menschheit reflektiert und den unschuldigen Tod der Dircée beklagt.

Diese Momente revolutionären Aufbegehrens zeugen für einen Aktualitätsbezug, der auf solche Weise vor der Revolution auch die Tragédie lyrique prägte.<sup>27</sup> Beaumarchais' und Salieris *Tarare* sowie auch Marmontels und Cherubinis *Démophon* sind weitere Beispiele. Cherubini ist jedoch weit gemäßigter: die doppelte Intrige Metastasios wird beibehalten, die Vertauschung der Protagonisten jedoch ausgelassen. Somit wird die

die noch nicht vollständig gelöste Situation weniger stark in den Vordergrund: das Verhältnis der beiden Paare sowie die Thronnachfolge bleibt bei Metastasio bis zum Schluß ungeklärt. Desrioux hingegen nutzte die Descente zu einer variableren Lösung. Um nicht nochmals das gleiche Mittel zur Aufdeckung des Geschehens, das Verlesen eines Briefes inszenieren zu müssen, bot das Einschreiten der Göttin, die zuvor bereits das endgültige Ende der Menschenopfer verkündet hatte, eine plausible dramaturgische Möglichkeit.

<sup>25</sup> Gabriele Buschmeier (*Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini*, Tutzung 1991, S. 34–37) wies auf die Szene hin, die allerdings über den „aufklärerischen Zeitgeist“ hinaus erst für die unmittelbar vorrevolutionären Opern typisch wird. Die Zusammenfassung Buschmeiers bringt gegenüber Guiet keine neuen Erkenntnisse; zudem weisen die Abstracts des Librettos Desrioux' grobe Unstimmigkeiten auf.

<sup>26</sup> Auf die den „fanatisme affreux“ verurteilenden Chöre, die auch gegenüber Marmontel eine Neuerung darstellen, hat Ringer hingewiesen (wie Anm. 16, S. 227).

<sup>27</sup> Die reflektiven Momente, die hier erneut Eingang finden, wurden in den Rezensionen zwar als nicht operngemäß, da die Stringenz der Handlung unterbrechend, kritisiert. Es ist jedoch eher zu vermuten, daß der politische Impuls Mißbehagen verursachte (*Mercure de France*, September/Oktober 1789, S. 15/16, Nachdruck S. 380).

Lösung einzig und allein durch die „clemenza“ des Herrschers herbeigeführt, der sich beim Anblick des Sohnes Olinthe erweichen läßt.<sup>28</sup> Die Zeichnung solcher Herrscherfiguren wurde bestimmend in der ersten, gemäßigten Zeit der Revolution, in der dem König noch gehuldigt wurde.

Die „rührseligen“ Szenen sind weniger als Gegenpart denn als Komplement der revolutionären zu sehen. Sie sind, wie es für das Drame bourgeois bezeichnend ist, nicht vordergründig auf die Charakterisierung des Paares Timante/Dircée, sondern auf übergeordnete familiäre Ideale bezogen, die den Widerpart zum politischen System bildeten. Daß Narbal von dem an politische Pflichten gebundenen Démophon enttäuscht wurde, wiegt umso schwerer, als er auf dessen väterliches Mitgefühl gehofft hatte. Vor der Lösung am Schluß ist Timantes ganzes Bedauern weniger auf Dircée als auf seinen Sohn bezogen, dem die große und einzige zweisätzige Arie der Oper gewidmet ist. Am deutlichsten zeigt sich die Wendung ins Familiäre in der vierten Szene des I. Akts, dem Dialog zwischen dem zurückgekehrten Timante und Dircée, an dessen Ende sich Timante gegen die „gloire“ und für die Familie entscheidet. Die Szene trägt zugleich die illusionistischen Züge einer Idylle, zumal sich die Verbindung zu Dircées Arie der zweiten Szene aufdrängt, in der sie ein vergangenes glückliches Zeitalter besingt. Die kürzere Air, in der Dircée als Antwort auf Timantes Frage in der für das Genre typischen Rührseligkeit das Benehmen ihres Sohnes schildert, bildet gewissermaßen das Spiegelbild ihrer früheren „Idyllen“-Arie. Indem die Szene sofort wieder durch die dramatisch sich zuspitzende Handlung, den gescheiterten Fluchtversuch und die Gefangennahme Dircées abgelöst wird, wird sie als Topos einer bedrohten Idylle interpretierbar. Die Kluft zwischen politischem Handeln und familiärer Verpflichtung ist hier aufs deutlichste exponiert.

So sehr einerseits die konventionellen Momente der Oper im Sinne einer Relativierung der revolutionären angelegt sind – Timante ersticht seinen Vater nicht, die Lösung wird nicht durch einen Umsturz, sondern durch das Eingreifen einer Göttin erreicht –, so deutlich mußten sich die revolutionären Anspielungen andererseits einem Publikum nach dem Ausbruch der Revolution zeigen. Diese Thematik weist jedoch über die Gattung der herkömmlichen Tragédie lyrique hinaus: Der Mut eines Untertans, das bedrohte Schicksal einer Familie und der, wenn auch mißglückte Befreiungsversuch verweisen deutlich auf Motive der Rettungsoper und damit auf eine Annäherung zwischen Tragédie lyrique und Opéra comique.

## 2.

Eine Gattungskonvergenz, wie sie vom Libretto her aufscheint, auch in der musikalischen Konzeption festzustellen, ist allerdings problematischer. Denn besteht – anders als in der italienischen Oper – durch die gesprochenen bzw. gesungenen Dialoge ein grundlegender Unterschied, so fanden zum anderen die spezifischen Arienformen der Opéra comique – Romance und Vaudeville – keinen Eingang in die ernste Oper,

<sup>28</sup> Zu Marmontel vgl. Jacques Joly, *Dagli elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florenz 1990, S. 152–166.

wohingegen die Opéra comique seit den 60er Jahren Arienformen der Tragédie lyrique aufgenommen hatte. Und hinzu kommt, daß die für die Gattungskonvergenz der italienischen Oper so wesentliche Unterscheidung zwischen Caratteri buffi, seri und semiseri nicht zur Auswirkung kam, da im Zug der neuen Libretto-Vorstellungen, die auf eine größtmögliche Reduktion zur Einheit und Einfachheit der Handlung zielten, die Rollen der Confidentes weitgehend eliminiert wurden. Dennoch sind auf dem Hintergrund der in den frühen 80er Jahren entstandenen Tragédies lyriques einige Tendenzen auffällig, die auch in *Démophon* – ob bewußt oder zufällig – auf eine Annäherung an die Opéra comique zielen.

Eines dieser Momente besteht in der Einfachheit und Eingängigkeit der Melodik, die trotz Kunstfertigkeit der Satzstruktur und manch ungewöhnlicher harmonischer Wendungen zu einer Popularität tendiert, welche der Rezeption der Oper und vor allem der Ouvertüre gerade in der Revolutionszeit entgegenkommen mußte. Diese Eingängigkeit beruht zum einen darauf, daß die melodische Struktur häufig durch ähnliche Wendungen wie abwärtsführende Dreiklänge mit anschließender Sekundwendung, Seufzermotivik, oder synkopischen Rhythmus geprägt sind. Zum anderen fallen tongetreue Wiederholungen ganzer Abschnitte bei den Arien auf. Vogel hat vor allem einen Typus der Arienform benutzt, den er wohl aus Glucks *Iphigénie en Tauride* übernommen hatte: eine dreiteilige Form mit zur Dominante führendem erstem Teil und einem in der Tonika stehenden zweiten Teil, der tongetreu wiederholt wird.<sup>29</sup> Döhring zählt diese Form zu den selteneren dreiteiligen Formen, sie liegt jedoch auch den als Chanson bezeichneten Arien der Opéra comique zugrunde.<sup>30</sup> Hatte Gluck diese Form für die Arien mit empfindsam zurückhaltenden Affekten angewandt – Pylades „Unis dès la plus tendre enfance“ (II/1) und Iphigénies „D’une image, hélas trop chérie“ (III/1) –, so wird sie in *Démophon* mit nur wenigen Ausnahmen zur vorherrschenden Form von Arien unterschiedlichsten Affekts und Textgehalts. Sie liegt der als „heroisch“ bezeichneten ersten Arie des Narbal ebenso zugrunde wie der sentimentalischen Arie Dircées „Ah que sa présence m’est chère“ aus der vierten Szene oder der Verzweiflungsarie Timantes „Quelle fatalité dans ces tristes climats“ am Ende des Akts.

Es scheint allerdings, als ob Vogel andere Formen für wenige herausragende Stellen der dramatischen Konzeption aufgespart hat. In der sechsten Szene des III. Akts erreicht Timantes Verzweiflung ihren Höhepunkt, zumal seine Situation schon im Rezitativ als auffälliger Kontrast zur Freude der übrigen Personen über das positive Orakel erscheint. Die zweisätzliche Arie mit einem langsamen ersten und einem kurzen schnellen zweiten Satz zeichnet seine affektive Situation nach, die sich vom Mitgefühl und Bedauern über seinen Sohn zu einer Verzweiflungs-Arie über seine unwissentlich begangene Untat steigert und damit seine im Rezitativ folgende unheilvolle Mitteilung vorausahnen läßt. Die einzige dreiteilige Arie mit wiederholtem A-Teil, die auch die längste der Oper ist, steht vor dem großen Komplex der Tempelszene (II/1). Sie hat Timantes Beschluß zum

<sup>29</sup> Sie findet sich im späten Œuvre nur in der *Iphigénie en Tauride*; die Arie „Calchas, d’un trait mortel blessé“ hat eine variierte Wiederholung des B-Teils. Rushtons Feststellung, daß Vogels Arien in „freier“ Form gehalten sind, trifft nicht zu (Julian Rushton, *Music and Drama at the Académie royale de musique, Paris 1774–1789*, Diss. Oxford 1970, S. 338).

<sup>30</sup> Siehe z. B. die vierte Szene von Philidors *La belle esclave* (1787).

AIR.  
All<sup>o</sup>. mod<sup>o</sup>. cantabile

1. VI + Fg *p* *dol.* *tr* 2. VI *dol.*

7-6 7-6 6 6

1. VI *dol.* 2. VI 1. VI *dol.* + Fl *cres*

7 7 6#

Timante

*f* *p*

Doux sen - ti - ment

Ob solo

6# 7 6 7-6 7-6

de la na - tu - re quel 3 plai - sir é -

1. VI *dol.* 2. VI *dol.* 3

6 7

ga - - - le les tiens? 1.+ 2. VI *p.* *adagio* quel plai - sir é - ga - le les

7 6# 6#

tiens? ja - mais la frau - de ou l'im - pos -

*tempo 1°.*  
Fg solo Ob solo

6 7 7 6

tu - re, n'a for - mé tes li ens n'a for - mé n'a for - mé tes li -

*poco f* *f*

5 6 6 6 6 6 5

ens. ja - mais la frau - de où l'im - pos - tu - re n'a for -

Ob solo 1. VI + Ob

*p* Fg solo *poco f*

6 6

mé tes li - ens n'a for - mé n'a for - mé tes li - ens.

*f* *ff*

5 6 6 6 6 6 5

Thema, Frau und Sohn dem Ruhm und der Ehre vorzuziehen und bildet somit das auslösende Moment der folgenden Handlungen. Die kontemplative Nummer mit ihrer dreiteiligen geschlossenen Formanlage antizipiert hier allerdings nicht die kommende Turbulenz, sondern bildet einen Ruhepunkt vor den bewegten Szenen der zweiten Hälfte des Akts.

Die Formanlage dieser Arie folgt der seit Beginn der 1770er Jahre in Italien üblichen dreiteiligen Form mit einem zur Dominante führenden ersten Teil, einem mehr oder weniger kontrastierenden Mittelteil, und einer variierten Wiederholung in der Grundtonart; die Nähe der Formanlage zum Sonatensatz wurde dabei immer wieder hervorgehoben. Das Vorspiel exponiert einen Themenkontrast: der kantablen Melodik des Beginns folgt ein instrumentales Triolenmotiv, das im folgenden Vokalabschnitt den Kontrapunkt zur zweiten Zeile der Singstimme bildet. Die auseinander abgeleiteten Motive auf die beiden Hälften der ersten Zeile („Doux sentiment“ und „de la nature“), der eine kontrastierende zweite Zeile folgt, entsprechen italianisierender Kompositionsweise wie auch die konsequente Fortführung mit der Aufnahme der Singstimmenmotivik und des instrumentalen Triolenrhythmus in den vier zur Dominante modulierenden Takten.<sup>31</sup> Auffällig ist jedoch die Kleingliedrigkeit, die dort Zäsuren schafft, wo in italienischen Arien durch motivische Vermittlung und überbrückenden Instrumentalsatz eine Kontinuität des musikalischen Ablaufs vorherrscht.<sup>32</sup> Die erste und zweite Zeile hier sind hingegen durch unterschiedliche Instrumentalstruktur sowie durch die Verlangsamung des Rhythmus und durch den Tonikaschluß deutlich voneinander getrennt, obgleich der Text dies keinesfalls fordert. Hinzu kommt, daß in der ersten Zeile geradtaktige Bildungen bewußt vermieden werden, einmal durch motivische Abspaltung und beim anderen Mal durch Dehnung des Schlusses. Bei aller Variabilität durch den aufgestellten Kontrast treten jedoch die Wiederholungsstrukturen hervor, die sich nicht nur in der Repetition einzelner Motive, sondern auch in der Wiederholung des ganzen zweiten Abschnitts des ersten Teils zeigt. Hatten motivische Verbindungen zwischen den Abschnitten wie die Übernahme der stufenweise abwärtsführenden Achtelkette (die durch die Imitation deutlich genug hervortreten, aber durch den neuen Kontext verändert erscheinen) schon für eine Einheit der Melodik gesorgt, so macht die unveränderte Wiederholung die Arie zwar umso eingänglicher, weist jedoch gleichfalls auf ein kritisierbares Moment in Vogels Werk.

Berlioz' Feststellung, daß die erste Arie Narbals (I/1) sehr gut sei, sie jedoch noch besser wäre, wenn der letzte Teil nicht wiederholt worden wäre, trifft auch für die besprochene Arie zu und benennt einen entscheidenden Punkt.<sup>33</sup> Denn besticht zwar die Melodik im jeweiligen Moment durch ihre Geschmeidigkeit, subtile Harmonik und Instrumentierung, so sind die melodischen Entwicklungen – ob gewollt oder nicht – wenig variationsreich. Dies wird vor allem auch an der Reprise von II/1 deutlich, deren

<sup>31</sup> Daß Vogel nicht in Italien war, darf nicht zum Schluß verleiten, daß er sich frei von italienischem Einfluß ganz an Gluck orientieren konnte; es wäre erforschenswert, wie sich eine Ausbildung bei Joseph Riepel auf seinen Stil ausgewirkt haben könnte.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu die Analyse der Arie „Cruel! et tu dis que tu m'aimes“ Piccinnis in E. Schmierer, „Piccinni's Iphigénie en Tauride: ‚Chant périodique‘ and dramatic structure“, in: *Cambridge Opera Journal* 4 (1991), S. 101 ff.

<sup>33</sup> Berlioz (wie Anm. 12), S. 466; Vogler nimmt auch diese Feststellung für sich in Anspruch (wie Anm. 13, S. 30).

ganzer erster Teil notengetreu übernommen wurde und deren zweiter Teil lediglich aus Gründen des Tonumfangs abgeändert wurde. Reprises in italianisierenden Arien sind gegenüber ihrem ersten Teil meist stark variiert, und dies gerade nicht nur – wie oft behauptet wird – um den Tonumfang nicht zu überschreiten, sondern im Interesse an melodischer Variabilität, wie sie schon die einzelnen Abschnitte der *Da-capo*-Arie bestimmte. Der Orientierung an der italienisch geprägten Arienform entspricht die melodische Entwicklung nicht, trotz instrumentaler Prägung, die hier kaum auf Textdetails eingeht. Kann die einfache Melodik mit ihren Wiederholungsstrukturen jedoch als Annäherung an die Gesangseinlagen der *Opéra comique* aufgefaßt werden, so hätte sie hier vor dem Hintergrund der italianisierenden Formgebung gleichzeitig programmatische Bedeutung: Die Bevorzugung schlichter Melodik statt des als „gekünstelt“ geltenden motivischen Geflechts italienischer Arien bildet ein musikalisches Korrelat des die Natur preisenden Textinhalts.

Der melodisch-motivischen Simplizität steht jedoch eine Vielfalt an stilistischen Schichten gegenüber, die Vogel zur Ausdeutung der jeweiligen dramatischen Situation nutzte.<sup>34</sup> Daß er sich bei den Chören weniger in der Harmonik als in Deklamation und Melodik an Glucks einfachen homophonen Sätzen orientiert hat, um deren Aussagen umso besser zur Geltung zu bringen (polyphone Chorsätze wie in der *Alceste* fehlen hingegen im *Démophon*), erscheint evident. Am Beginn des Chores „*O fanatisme affreux*“ (I/3) wird somit der fanatische Duktus unterstrichen, mit dem die Chöre behaftet sind. Die – für Gluck untypische – schwungvolle Allegro-Fortsetzung, die das Wunschbild der die Tempel und Altäre verschlingenden Flammen fast als Antizipation der politischen Ereignisse musikalisch umsetzt, gemahnt in Anlehnung an die Semantik des Textes an die Höllenchöre aus Rameaus *Hippolyte et Aricie*. Nicht als „Stilbruch“, wie oft kritisiert wird, sondern als Mittel der Textaussage sind solche und ähnliche Stellen zu werten.

Ein deutlicher Anklang an die französische Tradition von ganz anderer Art findet sich beispielsweise auch in der vierten Szene des I. Akts. Mit den für die französische Oper typischen ariosen Duett-Stellen, die ins Rezitativ eingeflochten sind, ohne sich zum Duo-Satz zu verdichten, wird besonders durch die Schlußwendung auch ein „französischer Ton“ angeschlagen. Daß Vogel hingegen für Affekte wie Rache, Wut und Verzweiflung auf fast barocke italienische Idiomatik zurückgegriffen hat, ist ein Merkmal, das auch schon für Glucks *Iphigénie en Tauride* konstatiert wurde<sup>35</sup> und das sich in ähnlicher Weise ebenfalls in Piccinnis Opern findet. Hier etwa einen revolutionären Ton feststellen zu wollen, geht ebenso fehl wie eine von Berlioz konstatierte Mozart-Nähe vieler Themen und Wendungen, die eher auf eine allgemeine Idiomatik zurückzuführen ist, wie sie auch die Kompositionsweise Philidors, Grétrys oder Dalayracs prägt.

Dem an fortschrittlichen Ideen orientierten Textgehalt korrespondiert somit nicht in gleichem Maße eine fortschrittliche Kompositionsweise. Vielmehr wird eine breite Palette herkömmlicher Modelle zu dessen Interpretation herangezogen. Die zunehmend

<sup>34</sup> Miller hat auf den „Eklektizismus“ in der Behandlung des Melodischen hingewiesen, der aber auch andere Ebenen des musikalischen Satzes umfaßt (wie Anm. 17, S. 125).

<sup>35</sup> Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, „Ethos und Pathos“, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (wie Anm. 20), S. 271.

einfachere Faktur der Arien verweist mit ihrer eingängigen Melodik jedoch ebenfalls auf eine Gattungskonvergenz, welche die *Tragédie lyrique* an die *Opéra comique* annähert.

## 3.

Eine solche Annäherung bestimmt auch den Aufbau der Szenen: Abweichend von der Tendenz, Rezitativ und Arie im Sinne opernreformatorischer Forderungen zu nivellieren, sind die Formen streng getrennt, und das Prinzip der *Seria*, die Aufeinanderfolge von Rezitativ und abschließender Arie, ist in den meisten solistischen Szenen durchgeführt. Vogel folgte hier allerdings wohl weniger italienischen Traditionen, denn die in Paris entstandenen *Tragédies lyriques* italienischer Komponisten weisen weitaus stärkere Kontinuität und Integration der Nummern auf.<sup>36</sup> Zu fragen wäre vielmehr auch hier, ob nicht eine Nähe zur *Opéra comique* besteht, denn die abgeschlossenen Ariennummern ermöglichen ihre Einlage in einen gesprochenen Kontext.<sup>37</sup>

Ein „szenisches Kontinuum, demgegenüber die Eigengesetzlichkeit der in sich geschlossenen Nummer zurückstehen muß“<sup>38</sup>, findet sich somit weniger in den solistischen als in den Chorszenen. Ob auch hier das komische Genre Vorbild war – dann allerdings weniger die *Opéra comique* als vielmehr die gedehnten *Finali* der *Opera buffa* –, oder ob die *Tragédie lyrique* mit ihren Chorszenen Modell war, ist schwer zu bestimmen. Auf jeden Fall weist der Szenenkomplex um *Dircées* Befreiung aus dem Tempel im II. Akt eine Gestaltung auf, die alle Vorbilder übertrifft und schon auf entsprechende Massenszenen der *Grand Opéra* vorauszuweisen scheint. Im Unterschied zu Gluck zeigt der Szenenkomplex gerade nicht den oft statisch wirkenden Aufbau von Glucks großen Chorszenen, die durch Wiederholung von Sätzen eine Geschlossenheit und Abrundung aufweisen.<sup>39</sup> Im Gegensatz zu dessen meist kontemplativ gehaltenen Orakel- und Opferszenen, in denen die szenischen Vorgänge auf den pantomimisch dargestellten Kult konzentriert sind (wie beispielsweise in der Orakelszene der *Alceste* oder der Opferszenen in der *Iphigénie*), kulminiert bei Vogel hier die äußere Handlung des zweiten Akts.<sup>40</sup> Darin folgt er jedoch eher dem Vorbild *Piccinnis*, bei dem sich

<sup>36</sup> Vogel hat sich möglicherweise gerade hierin an Glucks *Iphigénie en Tauride* angelehnt, die weitaus weniger Kontinuität aufweist als *Piccinnis* gleichnamiges Werk.

<sup>37</sup> Von einer französischen Prägung der solistischen Szenen kann also kaum gesprochen werden, zumal auch die Aufeinanderfolge der Arien dem *Chiaroscuro*-Prinzip der *Seria* folgt, wodurch die Einförmigkeit der formalen Arien-Anlage kaschiert wird. Am wirkungsvollsten ist dieses Mittel in der vierten Szene des II. Akts eingesetzt, wo auf *Timantes* *Allegro furioso*-Arie nach einem nur kurzen Rezitativ *Dircées* Klagegesang folgt, den Rushton mit Recht – unter dem Kriterium der Ausdeutung der dramatischen Situation – als die beste Arie der Oper bezeichnet hat: Entgegengesetzt der instrumental bestimmten Faktur der oben besprochenen Arie, die durch Anlage und Charakter insgesamt dem Textgehalt gerecht wird, geht Vogel aufs Detail des Textes ein mit auch für Gluck typischen Mitteln wie der Stagnation auf einem Ton im Gedanken an den bevorstehenden Tod, chromatischer Linie im Gedanken an die Folter und wiederum den typischen Sekundmotiven auf den Seufzer „*Hélas*“. Diese Arie steht auch – als Ausnahme – mit ihrem ohne Vorspiel einsetzenden Seufzermotiv in musikalischer Kontinuität zum vorangegangenen Rezitativ, und das Nachspiel bildet die Pantomimenmusik zum szenischen Vorgang des Wegführens.

<sup>38</sup> Miller, S. 121.

<sup>39</sup> Chorwiederholungen gibt es bei Vogel in der *Divertissementszene* des III. Akts (III/2 und 3).

<sup>40</sup> Die Szenenfolge wurde schon von Berlioz hervorgehoben: „*Mais à la scène suivante nous entrons dans la partie du drame où l'action s'échauffe et s'anime, et la musique s'élève en proportion de l'intérêt des situations*“ (S. 466).

Chorsätze, Arien und rezitativische Partien in dramatisch fortschreitender Kontinuität aneinanderreihen.

*Szenenkomplex des II. Akts*

- II/1 Dialog Timante / Narbal, Air Narbal „Est-ce un dieu“  
 II/2 Timante seul, Réc./Air „Doux sentiment de la nature“  
 II/3 Chœur des Prêtresses: „O redoutable Mars“ (hinter dem Theater) (*Es-Dur*)  
 Dialog Timante / Dircée, Air Timante „Hé bien suis à l'autel“ (*Allegro furioso*)  
 (*d-Moll*)  
 II/4 Air Dircée: „Hélas! si je pouvois vous dire“ (*Andante assai*) (*g-Moll*)  
 II/5 Homme du peuple: „Quel est donc le pouvoir qui gouverne les hommes?“  
 Chœur: „Phantômes passagers sortis pour un instant“  
 Tempelszene:  
 II/6 Instrumentalstück (Material aus der Ouvertüre) mit Kampfszene  
 Kurzes Réc. Dircée/Timante  
 II/7 Chœur du peuple / Soli  
 Air: Démophon: „Vois ton ennemi“, Timante unterbricht  
 Kurzes Réc: Dircée / Timante / Démophon  
 Marche (chromatisch)  
 Grand prêtre / Chœur: „Dieu puissant“ (*d-Moll*)  
 Einwurf: Réc. Timante  
 Grand prêtre / Chœur: „Ce temple profané“  
 Réc. Démophon / Dircée / Timante  
 Air Démophon: „Enchainés par un nœud coupable“ (*D-Dur*)  
 II/8 Duo / Chœur: Dircée / Timante

Das um die Opferszene zentrierte Tableau faßt nicht nur die Szenen 6 bis 8 des zweiten Akts zu einer größeren Einheit zusammen, sondern verbindet sie auch noch mit dem vorhergehenden Geschehen vor dem Tempel, das durch den Bildwechsel eigentlich von ihnen getrennt ist, indem auch musikalisch kein deutlicher Schluß erfolgt. Alle Aktion ist in musikalische Sätze verlegt, die rezitativischen Partien sind aufs Notwendigste beschränkt. Das Geschehen greift auf Timantes Androhung in der zweiten Szene zurück, Dircée mit Hilfe seiner Soldaten zu befreien. Die Szene beginnt mit einem an den französischen Topos der Bataille anknüpfenden Instrumentalstück, währenddessen auf der Bühne Timante kämpfend zu Dircée vordringt. Diese Symphonie, die auf das Baßmotiv der Schlußgruppe der Ouvertüre rekurriert, bildet keine abgeschlossene Nummer, sondern geht direkt in den rezitativischen Dialog zwischen Timante und Dircée über, die noch zaudert, mit ihm zu fliehen. Das Rezitativ wird durch die eindringenden Soldaten des Démophon unterbrochen, musikalisch führt die Tremolobegleitung zum nächsten Chorsatz, in dem die äußere Aktion kulminiert: Timante will sich den Weg trotz des sich ihm entgegenstellenden Démophon freibahnen, das Volk

wirft verurteilende Rufe ein. Die Kontinuität der Musik wird nur kurz zur Hervorhebung der wichtigsten Aktion angehalten, als nämlich Démophon sein Schwert von sich wirft. Die Aufforderung an Timante, ihn zu töten, ist jedoch wieder als Arie „Vois ton ennemi sans défense“ vertont, die Timante derart beeindrucken muß, daß er sein Vorhaben aufgibt und vor seinem Vater niederfällt. Die für die Handlung entscheidende und für die Moral des Stücks bezeichnende Stelle wird auch musikalisch betont. Vogel hat hier – singulär in der Oper – die Aufeinanderfolge zweier Arien komponiert, die sich nicht zum Duett erweitern, sondern vor ihrem Abschluß abgebrochen werden. Im Anschluß an Démophons zweiteilige Arie fällt Timante mit den Worten „O nouveau desespoir!“ sofort ein, der erhöhten Spannung entsprechend ebenfalls in arioser Melodiegebung. Die Stelle erinnert an das Verhalten des Helden in Salieris Oper *Tarare*, der sich in einer ähnlichen Kampfsituation seinem König unterwirft: Gerade in der ersten Zeit der Revolution wurde – neben allem vorrevolutionären Gedankengut wie der Idee der *Égalité* – dem König auf solche und ähnliche Weise in der Oper gehuldigt.<sup>41</sup>

Die Verbindung verschiedener Sätze in einer großen Tableau-Szene ist zwar nicht neu, und die Tempelszene in Piccinnis *Diane et Endimion* mag vorbildhaft gewirkt haben. Die Zusammenfassung einer so ausgedehnten aktionsorientierten Handlung in musikalischer Kontinuität ist jedoch in der französischen Tragédie lyrique selten.<sup>42</sup> Gerade über die Vermittlung durch Piccinni mag sie auch auf das italienische Vorbild, das Buffa-Finale, verweisen, zumal ein Aktionsreichtum vorherrscht, der ähnliche Tempel- und Opferszenen bei Gluck und in der französischen Tradition vor Piccinni übersteigt. Und es ist nicht übertrieben zu behaupten, daß die Grand Opéra mit ihren Massentableaus sich an solchen Vorbildern der Tragédie lyrique orientiert haben könnte.

#### 4.

Erstaunlicherweise war es jedoch nicht die Oper mit ihren revolutionären Anspielungen, sondern – entgegengesetzt herkömmlicher Annahmen, daß Instrumentalmusik in der Revolution an Bedeutung verloren habe<sup>43</sup> – die Ouvertüre, welche den meisten Erfolg zu verbuchen hatte. Dem Publikum bereits bekannt durch ihre Aufführung im *Concert de la Loge Olympique* im Februar 1789, erhielt sie bei der Uraufführung der Oper so starken Beifall, daß sie wiederholt werden mußte. Sie wurde während der folgenden Jahre sowohl im Konzert als auch auf Revolutionsfesten immer wieder gespielt.<sup>44</sup> 1791 wurde sie auf dem Champs-de-Mars bei der Trauerfeier für die beim Aufstand von Nancy getöteten Offiziere in einer Besetzung mit 1200 Bläsern aufgeführt.

Die Ouvertüre, deren Faktur den Zeitgenossen neu erschien und deren monothematische Technik auch von Berlioz hervorgehoben wurde,<sup>45</sup> beginnt mit einer

<sup>41</sup> Vgl. beispielsweise auch die am 15. März 1990 aufgeführte Oper *Louis IX en Egypte* von Lemoine.

<sup>42</sup> Man könnte allenfalls in der Opéra comique Grétrys Vorbilder sehen.

<sup>43</sup> Zur Revidierung dieser These haben die oben genannten französischen Kongreßberichte zur Revolution viel beigetragen; s. Mongrédién, *Orphée phrygien* (wie Anm. 7), S. 11.

<sup>44</sup> Z. B. auch am 14. Juli 1794.

<sup>45</sup> Berlioz, S. 465: „A l'exception de l'introduction et de la coda, toute cette ouverture est faite avec une phrase de deux mesure.“

langsamen Einleitung, die jedoch weniger das Thema des Allegro-Satzes vorbereitet als daß sie mit den zögernden sequenzierten Motiven einen Anfangscharakter darstellt, wie er auch für szenische Introduktionen üblich ist: Die ersten fünf Takte werden am Beginn der ersten Szene wiederaufgenommen und schaffen somit die Verbindung zum Drama, wie sie seit Gluck üblich geworden war. In der langsamen Einleitung werden die Takte wiederholt und erweitert, wobei erst das abschließende punktierte Motiv eine Partie des Allegro-Satzes antizipiert. Das aus zwei Takten bestehende Motiv des Allegro-Beginns prägt das Haupt- und das Seitenthema sowie den durchführungshaften Reprisebeginn. Die Schlagkraft des Motivs, die Monothematik, die Veränderung seines Charakters in beiden Themen und eine gewisse Folgerichtigkeit der Motivvarianten im Sinne einer motivisch-thematischen Arbeit provozierten das Urteil, daß hier Beethoven-sche Techniken vorweggenommen seien.<sup>46</sup>

Bei genauerer Betrachtung stellt man jedoch fest, daß das Verfahren nicht auf Abspaltung und Änderung, sondern auf einer Färbung des Motivs durch den jeweiligen Kontext beruht. Im Hauptthema wird das Motiv sequenziert und zur achttaktigen Periode durch einen Nachsatz ergänzt, der mit seinen Dreiklangsbrechungen das Material für die Überleitung liefert. Im Seitenthema bekommt das Motiv nicht nur durch die Dur-Tonart, die dolce-Vorschrift, die Instrumentation und den fehlenden Akzent auf der Synkope seinen kantablen Charakter, sondern auch durch die vorangehenden rhythmisch fließenden Takte, aus denen das Seitenthema entwickelt erscheint. Hinzu kommt die veränderte Ergänzung zur Periode nicht mit einem Gegensatz, sondern als Fortentwicklung der Momente des Hauptmotivs, wobei in raffinierter Verschränkung die letzten beiden Takte der Periode zugleich den Beginn der nächsten darstellen, indem sie sich aus dem Hauptmotiv konstituieren. Durchführung und Reprise sind in dieser Ouvertüre ähnlich der Gestaltung der zweiteiligen sonatenhaften Arien miteinander verbunden. Dem Hauptmotiv wird trotz Dur-Tonart durch Vortragsbezeichnung und

<sup>46</sup> Ringer (wie Anm. 16), S. 229. Bickel (wie Anm. 15), S. 20.

Kontext der Charakter des Beginns verliehen, indem der Synkopenrhythmus im zweiten Takt imitiert und durch pochende Viertel in voller Bläserbesetzung (mitsamt den Posaunen) akzentuiert wird. Sequenzierung und intervallische Veränderung des Hauptmotivs bestimmen den ganzen Abschnitt, bis die Grundtonart *f*-Moll der Reprise erreicht ist. Das Seitenthema folgt unverändert in der Dur-Variante. Die Schlußgruppe weicht hingegen von der Monothematik ab: Sie wird von einem Dreiklangsthema im Baß eingeleitet und mündet in die punktierten Seufzermotive, die am Schluß der Einleitung antizipierend auftraten. Und einen ganz anderen „Ton“ schlägt die Coda an, die – gemäß dem immer wieder hervorgehobenen Charakter als „Programmouvertüre“ – auf das *Lieto fine* der Oper verweist.<sup>47</sup>

Nicht für revolutionäre Massenfeste wurde die Ouvertüre geschrieben, die ein Jahr vor dem Sturm auf die Bastille beendet wurde, und nicht als Antizipation revolutionärer Unruhen kann Vogels *Démophon* interpretiert werden. Daß sich gleichwohl vorrevolutionäre Thematik mit einer musikalischen Faktur verband, die auf eine Konvergenz der Gattungen hinauslief, wie sie fast gleichzeitig in Mozarts *Don Giovanni* paradigmatisch verwirklicht wurde, ist kein Zufall. Dies kongruiert vielmehr mit ähnlichen Strömungen in weiteren französischen Opern der Zeit. Ein markantes Beispiel hierfür ist Salieris *Tarare*, eine Oper, die aufgrund ihres Sujets – grob umschrieben mit „Der Untertan wird zum König“ – in umgearbeiteter Form ebenfalls zum beliebten Repertoirestück der ersten Revolutionsjahre wurde.<sup>48</sup> Daß die Gattungskonvergenz jedoch nicht aus der politischen Revolution resultierte, sondern ihr vielmehr bereits vorausgegangen war, wirft auch ein anderes Licht auf die Frage, weshalb die Revolution die Musik so wenig beeinflusst hat. Rushton hatte konstatiert, daß die musikalische Revolution der politischen ja bereits vorausgegangen war – nämlich 1774 durch Glucks Pariser Opern.<sup>49</sup> Nun ist diese in den zeitgenössischen Dokumenten so bezeichnete musikalische „Revolution“ kein plötzlicher Umsturz, sondern steht im Zeichen des kontinuierlichen Wandels der Opernkomposition seit den 1750er Jahren, ein Wandel, der in Paris in gleichem Maße durch Piccinni bewirkt wurde, und der in den späteren 1780er Jahren dann durch eine Konzeption der zunehmenden Angleichung der *Tragédie lyrique* an die *Opéra comique* bestimmt wurde. Vogel hat in seiner Oper *Démophon* diese Tendenzen maßgeblich mitgeprägt: durch die Gattungskonvergenz im Stoff, die Einfügung großer *Tableaus*, die auf die *Grand Opéra* weisen, die eingängige Melodik von Arien und Ouvertüre. Somit ist *Démophon* für die Geschichte der Oper während der Revolutionszeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

<sup>47</sup> Ringer, S. 229; Bickel, S. 20.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu Thomas Betzwieser, „Exoticism and politics: Beaumarchais' und Salieri's ‚Le Couronnement de *Tarare*‘ (1790)“, in: *Cambridge Opera Journal* 6 (1994), S. 91–112.

<sup>49</sup> Julian Rushton, „‚Royal Agamemnon‘: the two versions of Gluck's ‚Iphigénie en Aulide‘“, in: *Music and the French Revolution* (wie Anm. 5), S. 15.