Musikalischer Satz und szenische Bewegung : Chor und "chœur dansé" in der französischen Oper (Académie Royale de Musique)

Autor(en): **Betzwieser, Thomas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **23 (1999)**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-868983

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MUSIKALISCHER SATZ UND SZENISCHE BEWEGUNG CHOR UND „CHŒUR DANSÉ“ IN DER FRANZÖSISCHEN OPER (Académie Royale de Musique)[1]

von Thomas Betzwieser

Die Existenz von Chor und Ballett zählt zu den konstitutiven Elementen des französischen Musiktheaters seit Lully. Obgleich sich die italienische Opera seria und die französische Tragédie lyrique in einer Vielzahl struktureller Momente unterschieden, so war es vor allem das Vorhandensein dieser beiden künstlerischen „Kollektive“, welche die Identität der französischen Oper im 18. Jahrhundert ausmachte. Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung des gegenseitigen Anverwandlungsprozesses von italienischer und französischer Oper, der gemeinhin unter dem Begriff Opernreform firmiert und mit der musikdramatischen Entwicklung in Parma, Wien und Stuttgart in Verbindung gebracht wird, fokussierte lange Zeit ihre Betrachtung auf diese genuin französischen Elemente. Als Reform wurde zuallererst die Öffnung des italienischen Operntypus gegenüber der französischen Oper gesehen. Daß ein solcher Prozeß stattgefunden hat, ist nicht zu leugnen, ob er sich allerdings auf die Inkorporierung dieser „Versatzstücke“ reduzieren läßt, ist zu bezweifeln. Gleichwohl markierte die Existenz von Chor und Ballett seit der Kontroverse von Lecerf de la Viéville und Raguenet im opernästhetischen Bewußtsein des 18. Jahrhunderts einen wesentlichen strukturellen Unterschied von italienischer und französischer Opernkultur.

Eine besondere Erscheinungsform des französischen Musiktheaters stellte die Zusammenkoppelung von Chorgesang und Tanz, der sogenannte „chœur dansé“, dar. Diese musikalische und szenische Verbindung zweier Bühnenkollektive in einem Nummern- bzw. Szenentypus war eine französische Spezialität, die sich vor allem in den Divertissements manifestierte. Anzutreffen ist sie indes auch – in einer gleichsam transformierten Gestalt – in der italienischen Oper, nämlich in Mozarts *Idomeneo* (1781), der in gewisser Weise das Paradigma der gegenseitigen Anverwandlung von französischer und italienischer Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts darstellt. Der Chorsatz „Coriamo, fuggiamo“, der das Flüchten des kretischen Volks vor dem herannahenden Sturm vorstellt, offenbart diese besondere Verschmelzung von Chor und Ballett. Die Regieanweisung in der Partitur, „un coro col canto et con pantomime“, zeigt an, daß es sich bei dieser Mischung von Gesang und tänzerischer Aktion um einen der italienischen Oper bis dato weitgehend fremden Nummerntyp

[1] Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser 1991 bei dem Symposium *Coro e cori nell'Opera* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia) gehalten hat. Teile dieses Referats sind eingegangen in den Beitrag „Der in Bewegung gesetzte Chor: Gluck und der *chœur dansé*“, in: Jean Gribenski u. a. (Hrsg.), *D'un opéra l'autre* (Festschrift Jean Mongrédien), Paris 1996, 45–54.

handelte.[2] Die Tradition, auf den Mozarts avancierter Chor rekurriert, ist jedoch zweifellos die des französischen „chœur dansé".

Diesen vokalen Nummerntyp des „chœur dansé" gilt es, im folgenden in den Blick zu nehmen, wobei zwei Momente im Vordergrund der Betrachtungen stehen werden: zum einen der musikalische Satz und zum anderen die damit verbundene szenische Bewegung. Die Ausführungen gliedern sich in drei Abschnitte: In einem ersten Schritt sollen zunächst die ästhetischen und theoretischen Aspekte der Chorkomposition beleuchtet und insbesondere auf das dynamische Moment hin befragt werden. Ein zweiter Abschnitt widmet sich den Erscheinungsformen des „chœur dansé" in der Rameau-Epoche. Der Schwerpunkt der Überlegungen ist jedoch auf die spezifische Anverwandlung des „chœur dansé" in den Reformopern Glucks gerichtet, mit welchen auch ein genereller Funktionswandel des Opernchors einherging. Dieser musikalische Funktionswandel, so wird zu zeigen sein, war aufs engste mit der szenischen Bewegung verbunden.

1.

Die Selbstverständlichkeit, mit welcher der Chor zu einem konstitutiven Bestandteil der französischen Oper gezählt wurde, stand in einem relativen Mißverhältnis zu dessen dramentheoretischer Legitimation.[3] Die Theaterästhetik war grundsätzlich skeptisch, was die Beteiligung des Chors in der Tragédie lyrique anbelangte.[4]

Die Kardinalfrage betraf die Kommensurabilität des Chors mit der Kategorie der „vraisemblance". Friedrich Melchior Grimm hatte dieses Problem in seinem Artikel „Poème lyrique" in der *Encyclopédie* auf die Frage zugespitzt: Wie wahrscheinlich ist es, daß eine Vielzahl von Individuen ihre Gefühle gleichzeitig artikulieren, darüber hinaus mit denselben Worten und in ein und demselben musikalischen Satz?

> „[...] avec quelle vraisemblance une assemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifester son sentiment en chantant ensemble et en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air? Il faudra donc supposer qu'ils se sont concertés d'avance, et qu'ils sont convenus entre eux de l'air et des paroles par lesquels ils exprimeraient leur sentiment sur ce qui fait le sujet de la scène, et qu'ils ne pouvaient savoir auparavant".[5]

[2] „La tempesta continua. I Cretesi spaventato fuggono e nel seguente coro col canto e con pantomime esprimono il loro terrore, ciò che tutto forma un' azione analoga e chiude l'atto col solito Divertimento". (II,6; Nr. 18)

[3] Vgl. hierzu auch Arnold Jacobshagen, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime* (Perspektiven der Opernforschung 5), Franfurt/ Main u. a. 1997, 82–134.

[4] Eine Neubewertung respektive eine erste echte theoretische Annäherung an den Opernchor findet erst bei Lacépède statt; vgl. Bernard Germain de Lacépède, *La Poétique de la musique*, Paris 1785, Bd. 2, 254–272.

[5] Friedrich Melchior Grimm, Art. „Poème lyrique", in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hrsg. von Denis Diderot und Jean le Rond d'Alembert, Paris 1751–1780, Bd. 12, 832: „Mit welcher Wahrscheinlichkeit vermag eine versammelte Gemeinschaft oder ein ganzes Volk seinem Gefühl Ausdruck zu verleihen, indem es gemeinsam oder in einem Chor das gleiche Lied, die gleichen Worte, das gleiche Air singt? Man muß wohl annehmen, daß sie sich vorher abgesprochen und das Air und die Worte vereinbart haben, mit welchen sie ihr Gefühl in der jeweiligen Szene zum Ausdruck bringen würden, und daß sie dies vorher nicht wissen konnten."

Vor dem Hintergrund einer rationalistischen Theorie war die Frage nach der „vraisemblance" im Hinblick auf den Chor nicht nur berechtigt, sie war im Grunde überfällig. Die Theorie akzeptierte zwar das Paradox der Gattung Oper, nämlich daß Individuen sich singend äußern, sie versuchte aber innerhalb dieser generellen Unwahrscheinlichkeit „realistische", oder besser: dem Sprechtheater vergleichbare Erscheinungsformen auszumachen. Die Bemerkung Grimms, ob man vielleicht annehmen sollte, daß die Choristen sich in einem gleichsam vordramatischen Kontext über Inhalt und Diktion des Chorgesangs verständigt hätten, um diesen dann an entsprechender Stelle im Drama anzubringen bzw. abzurufen, ist insofern mehr als eine bloß rhetorische Frage, als Grimm damit versucht, eine rationale Erklärung für das kollektive Singen zu finden. Mit anderen Worten: ein Ausweg aus der Aporie, den Chor ästhetisch zu legitimieren, bestand vor allem in der Möglichkeit, den kollektiven Gesang als eine partiell vordramatische Realität zu beschreiben, d.h. bestimmte Chorkompositionen zu präexistenter Musik zu deklarieren.

In eine ganz ähnliche Richtung geht auch das Denkmodell, welches Jean-François Marmontel im *Supplément* der *Encyclopédie* ersonnen hatte und das gewissermaßen eine Antwort auf Grimms Frage darstellte. Im Gegensatz zu Grimm sah Marmontel in der simultanen Figurenrede der Chor-Individuen kein Problem, er akzeptierte also das gattungsimmanente Phänomen kollektiven Singens. Marmontel versuchte vielmehr, die Chöre hinsichtlich ihrer divergenten Erscheinungsformen zu differenzieren.[6] Er unterschied dabei den „chœur appris" und den „chœur impromptu":[7] „Le premier peut paraître composé avec art, sans détruire la vraisemblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite et momentanée des sentimens dont une multitude est émue à la fois".[8] Der „chœur appris", wörtlich: der „gelernte" Chor, wäre demnach als ein präexistentes Gebilde aufzufassen, das innerhalb des Dramas die Qualität einer Inzidenzmusik besitzt. Der „chœur impromptu" hingegen stellt eine situationsbedingte, spontane Artikulation eines Kollektivs dar. Instruktiv ist der damit verbundene musikalische Satztyp, den Marmontel mit seiner Unterscheidung namhaft macht: Der „chœur appris" wird mit der polyphonen Schreibweise („composé avec art") identifiziert, der in dem zeitgenössischen Schrifttum auch als „chœur travaillé" figuriert. Der „chœur impromptu" dagegen wird von einem einfachen, meist homophonen Satz repräsentiert.

[6] Vgl. hierzu ausführlich Jacobshagen (1997), a.a.O., 107–113.

[7] Jean François Marmontel, Art. „Chœur d'Opéra", in: *Encyclopédie*, a.a.O., Bd. 19, 405f., sowie in Marmontel, *Éléments de la littérature*, in: Œuvres de Marmontel, Paris 1819, Bd. 4, 249f.

[8] Ebd., 249: „Ersterer kann kunstvoll gesetzt sein, ohne der Wahrscheinlichkeit zuwider zu laufen; in letzterem hingegen soll man einzig die unvorhergesehene und spontane Einmütigkeit der Gefühle erkennen, von welchen eine Menschenmenge zugleich bewegt wird."

Der „chœur appris" tritt häufig im Zusammenhang mit Zeremonien in Erscheinung, da diese einen paradigmatischen Ort für innerdramatisches Musizieren darstellen. Bei einem zeremoniellen Kontext darf man in besonderer Weise annehmen, daß das Kollektiv einen Gesang anstimmt, den es bereits kennt. Das Beispiel, das Marmontel anführt, erfüllt exemplarisch diese Bedingungen, d.i. der Chor „Brillant soleil" im Inka-Akt von Rameaus *Les Indes galantes*. Dieser polyphone Chor steht innerhalb der „Fête du soleil" der Inkas, einer kollektiven, kultischen Handlung also, deren Musik aus der Perspektive des Dramas als präexistent klassifiziert werden kann.

Grimm war indes jedweder kollektive Gesang, der nicht den Bedingungen eines „chœur appris" und dem Vorhandensein eines zeremoniellen Kontexts entsprach, suspekt. In dem Moment, wo der Chor als dramatis persona aktiv an der Handlung partizipiert, greift für Grimm das Denkmodell der präexistenten Musik nicht mehr, da ein solcher „chant appris" mit einer spontanen Artikulation in keiner Weise mehr vereinbar sei. Den Chorgesang vergleicht Grimm mit dem Couplet, das ebenfalls einen vordramatischen Charakter besitzt, da es innerhalb der Handlung gleichsam abgerufen wird:[9]

> „ [...] les chœurs ne sont pas plus que les couplets propres à la musique de théâtre. Aussi rien n'est plus froid et plus ennuyeux que tous ces chœurs dont un opéra français est farci [...] Lorsque le poëte introduit dans sa pièce le peuple ou la foule comme acteurs, je sens que cette foule peut pousser un cri de joie, d'admiration, de douleur, de surprise, d'effroi, etc.; mais de lui faire chanter un long couplet en parties, et par conséquent non-seulement un chant appris par cœur, mais concerté d'avance entre les exécutants, et qui cependant au théâtre doit avoir l'air d'être suggéré par l'action du moment, c'est offenser grièvement le bon sens et porter l'absurdité à son comble, à moins que ce chœur ne consiste dans l'exécution de quelque hymne ou de quelque autre chant consacré par la réligion et l'usage, et que le peuple peut être supposé de savoir par cœur".[10]

[9] Für solcherart präexistente Musik verwendet Grimm die Bezeichnung „placée historiquement".

[10] Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, hrsg. von Maurice Tourneux, Paris 1879, Bd. 7, 41f. (Mai 1766: Rezension der Oper *Aline, Reine de Golconde* von Sedaine und Monsigny): „Die Chöre sind wie die Couplets als Opernmusik nicht mehr geeignet. Nichts ist ausdrucksloser und langweiliger als alle diese Chöre, mit welchen eine französische Oper vollgestopft ist. Wenn ein Textdichter das Volk oder die Menschenmenge als Akteure auf die Bühne bringt, dann finde ich, daß diese Menge einen Schrei der Freude, der Bewunderung, des Schmerzes, der Überraschung, des Schreckens ausstoßen kann; aber daß das Volk ein größeres, mehrteiliges Lied und somit nicht nur einen auswendig gelernten, sondern vorher vereinbarten Gesang darbietet – der auf dem Theater jedoch den Eindruck erwecken soll, er sei aus dem Augenblick geboren –, dies heißt den guten Geschmack beleidigen und die Absurdität auf die Spitze treiben, es sei denn, daß dieser Chor aus einer Hymne oder einem anderen religiösen oder rituellen Gesang besteht und angenommen werden darf, daß das Volk ihn (auswendig) kennt."

Konnte die dramentheoretische Legitimation des Chors noch in dem Denkmodell „appris“ und „impromptu“ aufgehen, so sah sich die Opernästhetik indessen mit einem aufführungspraktischen Problem konfrontiert, welches unlösbar schien, d.i. ist die völlige Unbeweglichkeit des Chors auf der Szene. Obschon die französische Oper vielfältige Verwendungsformen des Chors kannte,[11] blieb dessen Erscheinung auf der Szene weitgehend auf eine bloße Präsenz beschränkt. Von einem tatsächlichen Aktionsraum des Chors – in einem konkret bühnenpraktischen Sinne – konnte für die Zeit vor 1750 kaum die Rede sein. Diese Immobilität des Chors wurde keineswegs kritiklos hingenommen. An prominenter Stelle, wiederum in der *Encyclopédie*, beklagte Cahusac die Ungereimtheit, daß eine in ihren Gefühlen agitierte Volksmenge, die im Begriff ist, diesen Gefühlen Taten folgen zu lassen, jedwede sichtbare Regung – im wahrsten Sinne des Wortes – vermissen lasse.

> „Les *chœurs* remplissent le théâtre, & forment ainsi un fort agréable coup d'œil; mais on les laisse immobiles à leur place; on les entend dire quelquefois ‚que la terre s'écroule sous leurs pas', qu'‚ils périssent', etc. & pendant ce temps ils demeurent tranquilles au même lieu, sans faire le moindre mouvement“.[12]

Der Artikel „chœur“ in der *Encyclopédie* spiegelt somit den status quo des französischen Opernchors um die Mitte der 1750er Jahre wider. Hält man neben Cahusacs Befund nunmehr ein Zeugnis aus den 1770er Jahren, so wird der Funktionswandel, den der Chor in diesen zwanzig Jahren vollzog, deutlich:[13]

> „Il faut que je vous entretienne un moment des Chœurs; [...] nous les avons toujours employés dans nos Opéras, mais jusqu'au Chevalier Gluck, rangés & immobiles comme des tuyaux d'orgue, ils se bornoient à exécuter des morceaux d'harmonie & de contrepoint qui pouvoient faire quelque plaisir aux oreilles, mais en portant le trouble & la confusion dans les paroles; le Chevalier Gluck le premier les a toujours

[11] Vgl. hierzu vor allem den Abschnitt bei Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris 1930, 287–298.

[12] Louis de Cahusac, Art. „Chœur“, in: *Encyclopédie*, a.a.O., Bd. 1, 573: „Die Chöre füllen die Bühne aus und bieten auf diese Weise einen sehr schönen Anblick; aber man läßt sie unbeweglich an ihrem Platz, man hört sie bisweilen sagen, ‚daß die Erde unter ihren Schritten erbebt, daß sie untergingen' usw. und währenddessen verharren sie (die Choristen) ruhig auf derselben Stelle, ohne die geringste Bewegung zu machen.“

[13] Zeugnisse aus den 1770er Jahren rekurrieren in ihrer Kritik meist auf Beispiele aus der Rameau-Epoche, wie z. B. La Salle. „Que veullent dire ces Chanteurs plantés sur chaque côtés du Théâtre, *comme des tuyaux d'orgue*. Que signifie dans Castor & Pollux, ce Chœur bruyant & terrible? *Au feu du tonnerre, &c...* Et dans Tirtée, celui des Spartiates, qui crient à leur chef... *Marchons, commandés-nous*, &c. Dans Dardanus, cette peuplade mutinés, qui demande aveuglément le sang d'un Héros... Dans Pyrame & Thisbé, *Detruisons, renversons ces murs... &c.* Est-ce qu'il y a de l'action dans ces choses-là? Non, mon cher maître, ce sont *des tuyaux d'orgues*.“ Nicolas le Bourguignon de La Salle, *Réponse à l'auteur de la Lettre sur les drames-opéra*, London 1776, 12f.; Reprint in: François Lesure (Hrsg.), *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, Genève 1984, Bd. 2, 176f.

mis en action, & par l'harmonie simple, naturelle & vraie qu'il y a répandue, il a toujours embelli la parole, fortifié l'expression, & imprimé au Drame un mouvement extraordinaire"[14]

Diese Einschätzung von François Arnaud bringt in nuce die qualitative Veränderung im Hinblick auf die Verwendung des Chors zum Ausdruck: Mit der grundsätzlichen dramaturgischen Aufwertung des Chors in den Pariser Reformopern Glucks ging ein wesentliches Moment der szenischen Gestaltung einher, nämlich das der Bewegung. Läßt man die zeitgenössischen Zeugnisse Revue passieren, so war es allein Glucks Verdienst, den Chor nicht nur dramaturgisch integriert, sondern ihn in gleicher Weise zu einer sichtbar handelnden „Person" gemacht zu haben, was sich schließlich auch in einer visuell wahrnehmbaren Beweglichkeit manifestierte. Das bekannte Diktum, Gluck habe den Chor „mis en action", wäre demnach im doppelten Sinn als dramatisches wie szenisches Moment zu verstehen.[15]

An diesem Paradigmenwechsel hinsichtlich der szenischen Erscheinungsform des Chors hatte der „chœur dansé" insofern entscheidenden Anteil, als dieser Nummerntyp der klassische Ort war, Gesang und Bewegung in einem musikalischen Satz zusammen zu bringen. Bevor diesem spezifischen Funktionswandel in Glucks Pariser Opern nachgespürt werden soll, gilt es zunächst, die genuinen Spielarten des „chœur dansé" zu betrachten. Ein Rückgriff auf die Zeit der (vermeintlichen) Immobilität vor 1750 scheint auch deshalb angezeigt, um potentielle Präfigurationen von Bewegung, insbesondere solche, die vom „chœur dansé" ausgingen, in den Kontext des späteren Funktionswandels stellen zu können.

[14] *Lettre de M. L. A.* [Abbé Arnaud] *au P. Martini*, in: Gaspard-Michel Leblond, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le chevalier Gluck*, Neapel / Paris 1781, 245; Reprint in: François Lesure (Hrsg.), *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, Genève 1984, Bd. 1, 245: „Ich muß Ihnen noch einen Augenblick von den Chören berichten; [...] wir haben sie immer in unseren Opern verwendet, aber bis zu [den Opern von] Gluck waren sie unbeweglich wie Orgelpfeifen, sie beschränkten sich auf die Darbietung vielstimmiger und polyphoner Sätze, die zwar den Ohren ein gewisses Vergnügen bereiteten, die aber Unruhe und Verwirrung nur im Text enthielten; Gluck war der erste, der sie fortwährend in Bewegung setzte, und durch eine einfache, natürliche und wahrhaftige Harmonie, die er ihnen zukommen ließ, hat er die Worte verschönert, den Ausdruck verstärkt und dem Drama eine außerordentliche Bewegung verliehen."

[15] Diese Einschätzung des Gluckschen Opernchors wurde zu einem Topos; exemplarisch etwa bei Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, Bd. 2, 127: „Le génie de Gluck, portant une salutaire réforme dans notre système musical, vint animer une troupe immobile et mit en action ces mannequins sonores." Vor allem in den Enzyklopädien wurde dieser Topos gleichsam festgeschrieben; vgl. die entsprechenden Passagen der Artikel „chœur" bei Nicolas-Étienne Framery / Pierre Louis Ginguené (Hrsg.), *Encyclopédie Méthodique: Musique*, Paris 1791, Bd. 1, 270f. bzw. bei Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris 1821, Bd. 1, 110.

2.

Der Begriff „chœur dansé" indiziert die Beteiligung des „corps de ballet" an einer Chorszene. Dieses Zusammenspiel von Gesang und Tanz betraf in erster Linie das Divertissement. „Die für die Divertissements in den Libretti jeweils geforderte Darstellerformation setzte sich also aus einer tanzenden (chœur de danse) und einer singenden Teilgruppe (chœur de chant) zusammen".[16] Auf der Bühne gab es dabei seit Lully eine klare Rollenverteilung, die auch ikonographisch überliefert ist: Der Chor verharrte in seiner angestammten Position entlang der Bühnenseiten bzw. im Bühnenhintergrund, während die Tänzer in der Mitte der Szene agierten. Die Studien zum französischen Opernchor, die auch die aufführungspraktische Seite in den Blick nehmen, stimmen in der Frage der mangelnden Mobilität des Chors weitgehend überein. Lois Rosow[17] hatte auf dieses Phänomen als erste aufmerksam gemacht, „that the chorus was no more mobile than the scenary".[18] Rosow ist auch die Entdeckung einer Bühnenskizze des Grand Théâtre de Versailles von 1773 zu verdanken,[19] aus der die Aufstellung der Choristen hervorgeht. Demnach befanden sich an der vorderen Seite jeweils die Soprane, dahinter gefolgt von den Bässen, in den beiden „Ecken" die „tailles" und an der Stirnseite die „haute-contres".[20] Diese Aufstellung wird auch von dem Grundrißplan des Théâtre du Château de Choisy bestätigt, den Mary Cyr mitgeteilt hat.[21] Herrscht über die Verteilung und Aufstellung des Chors Einigkeit, so liegt die Frage der Bewegung für die Zeit vor 1750 weitgehend im Dunkeln. Cyr versuchte anhand von Szenendarstellungen, eine „evidence for the use of gesture" nachzuweisen, gibt aber gleichwohl zu bedenken, daß Bilddarstellung und Bühnen-Realität grundsätzlich divergieren können. Dies trifft in noch höherem Maße für die Kostümentwürfe der Choristen zu, in welchen Cyr einen Beleg für chorische Gestik entdecken

[16] Jacobshagen (1997), a.a.O., 72.

[17] Lois Rosow, „Performing a choral dialogue by Lully", *Early Music* 15, (1987) 325–335.

[18] Ebd., 329.

[19] „Plan de la Musique du Roy au grand théâtre de Versailles" von J. B. Metoyen (F-V MS 131); vgl. die Abbildung bei Rosow, a.a.O., 329.

[20] Zu Besetzungsfragen, insbesondere der Anzahl der Choristen vgl. Graham Sadler, „Rameau's singers and players at the Paris Opéra", *Early Music* 11 (1983) 453-467, sowie Mary Cyr, „The Paris Opéra chorus during the time of Rameau", *Music and Letters* 76 (1995) 32–51, und Jacobshagen (1997), a.a.O., 48–54. Cyr wie auch Jacobshagen widerlegen dabei die Meinung Massons, der Chor sei in der Rameau-Zeit hinsichtlich der Besetzung eine weitgehend stabile Größe gewesen. Cyr konstatiert demgegenüber „a significant increase in the size of the chorus between 1733 and 1760" (39). Die Tendenz ging dabei hin zur Stärkung der Außenstimmen (Dessus, Basses); vgl. hierzu auch die instruktive Aufstellung bei Jacobshagen (1997, 51), welche die ganze Bandbreite der Chorbesetzung zwischen 1752 und 1814 einfängt.

[21] Vgl. Mary Cyr, „The dramatic role of the chorus in French opera: evidence for the use gesture, 1670–1770", in: Thomas Bauman / Marita Petzoldt McClymonds (Hrsg.), *Opera in the Enlightenment*, Cambridge 1995, 105–118, hier 107.

will.[22] Weitaus überzeugender ist ein von Cyr aufgefundenes, handschriftlich annotiertes Textbuch von Rameaus *Castor et Pollux*, aus dem hervorgeht, daß die mangelnde Chorbewegung (in IV, 3) gleichsam stellvertretend von Tänzern ausgeführt wurde.[23] Einen eindeutigen Beleg dafür, daß der Chor in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht gänzlich immobil war, fand schließlich Antonia Banducci:[24] Aus einem Souffleurbuch von Campras *Tancrède* geht hervor, daß der Soldatenchor (in I, 3) Argant und Isménor in einem Halbkreis umstellt und in den letzten Takten wieder auf seine angestammte Position an den Bühnenseiten zurücktritt. Diese Art der Interaktion mit den Protagonisten dürfte indes als maximale Bewegung des Chors anzusehen sein.

Einen völlig neuen Einblick in das Zusammenspiel von Chor und Ballett im französischen Musiktheater gewährt die Untersuchung von Rebecca Harris-Warrick und Carol Marsh zu *Le Mariage de la Grosse Cathos* (1688).[25] Bei Harris-Warrick und Marsh wird zum ersten Mal en détail anschaulich, wie eine Inszenierung buchstäblich funktionierte (vor allem in Hinsicht auf die tänzerische Komponente).[26] Aus den drei Chören der *Mariage de la grosse Cathos*, die auch Bühnentanz enthalten, läßt sich schließen, daß die Choristen auf einer Position verharrten, während die Tänzerinnen und Tänzer ihre Figurationen ausführten. Die Tanzenden werden gewissermaßen zu Doppelgängern der Choristen. Allerdings: die Disposition von Chor und Ballett in dieser Maskerade ist nicht repräsentativ für das französische Musiktheater, da es sich bei den Chorsängern um Solisten handelt, was in der Tragédie lyrique nicht der Fall ist. Gleichwohl haben Marsh und Harris-Warrick Übereinstimmungen mit der Chorpraxis in Lullys Tragédies en musique ausgemacht: „In fact, all the available evidence suggests that the chorus stood in a single row around the perimeter of the stage, leaving the center to the vocal soloists and the dancers. In a Lully opera the principal singers presumably made entrances

[22] Vgl. Cyr (1995), 110ff. Daß gerade Kostümbilder in besonderer Weise einer gestischen Stilisierung unterworfen waren, bedarf wohl keiner Erläuterung. Vgl. hierzu den Ausstellungskatalog von Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France. 1645–1765*, Paris 1997.

[23] „The chorus's immobility was compensated for to some extent by the dancers, whose motions and gestures became the visual expression of the words sung by the chorus." Cyr (1995), 113.

[24] Antonia Banducci, „Staging a *tragédie en musique*. A 1748 promptbook of Campra's *Tancrède*", *Early Music* 21, 1993, 181–190.

[25] Rebecca Harris-Warrick / Carol G. Marsh, *Musical theatre at the court of Louis XIV. Le Mariage de la Grosse Cathos*, Cambridge 1994. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse dieser Monographie findet sich in dem Aufsatz der beiden Autorinnen: „Tanz und Inszenierungen in der französischen Barockoper am Beispiel von *Le Mariage de la Grosse Cathos*", in: Sibylle Dahms / Stephanie Schroedter (Hrsg.), *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*, Innsbruck / Wien 1996, 1–17.

[26] Vgl. hierzu vor allem den Abschnitt „The Work on Stage", Harris-Warrick / Marsh, a.a.O., 48–59.

and exits as the plot demanded, rather than emerging from and retreating into the chorus as they do in this mascarade, but the fundamental principles regarding the definition of the space on stage and the relationship between chorus members and dancers would appear to function for both genres".[27]

Die Gestaltung des tänzerischen Elements war weitgehend unabhängig von der Funktionsbindung des Chors: Wenn Tanz im Zusammenhang mit einem Chor figurierte, dann bildete er stets – im Wortsinn – den Mittelpunkt des Geschehens. Harris-Warrick und Marsh sprechen von einem Fokussierungseffekt auf die Bühnenmitte hin, wobei die Peripherie – in diesem Fall der Chor – automatisch in den Hintergrund tritt. In Anlehnung an diese Praxis, die vor allem in der Lully- und Rameau-Epoche Gültigkeit besaß, hat Arnold Jacobshagen jüngst von einem Doppelgänger-Modell gesprochen, d.h. in einem „chœur dansé" repräsentiert Tanz die Bewegung, die vom Chor nicht ausgehen konnte.[28] Von einer gleichsam organischen Verbindung von Chor und Tanz kann insofern kaum die Rede sein, als sich Choristen und Tänzer auch optisch stark unterschieden. Die Choristen waren eher bescheiden kostümiert, während die Tänzer in sehr aufwendigen und opulenten Kostümen steckten. Darüber hinaus trugen die Tänzer mitunter Masken, was den Kontrast zu den Choristen noch verstärkte.[29]

Die unflexible räumliche Disposition des Chors an den Bühnenseiten bzw. im Bühnenhintergrund stellte zweifellos ein nicht geringes ästhetisches Problem dar. Das stellvertretende Agieren des Balletts war also ein probates Mittel, diesem Übelstand entgegenzuwirken. Daneben ersann man aber auch Strategien, den Chor durch die Verknüpfung mit anderen dramatis personae stärker ins dramatische Geschehen einzubinden. Béthizys Vorschlag im Hinblick auf die Anbindung der Chorsätze an die solistische Figurenrede zeigt aber auch, daß es des spezifischen Fokussierungseffekts bedurfte, um über die Immobilität des Chors buchstäblich hinwegzusehen.

[27] Ebd., 61.

[28] Arnold Jacobshagen, „*Chœur dansé* und *Chœur en action*. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper", in: Claudia Jeschke / Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung* (Documenta Choreologica), Berlin 2000, 291–306.

[29] Diesen Punkt hob insbesondere Nougaret hervor, der damit gleichzeitig die Frage nach „vraisemblance" verband. „Afin de donner le même caractère au visage de plusieurs Danseurs, on est contraint d'employer les masques [...] Mais cette uniformité, tant de phisiognomies si ressemblantes, sont tout-à-fait contre la nature. Et pourquoi ceux qui composent les chœurs des Opéras sont-ils sans masques? n'ont-ils pas aussi un caractère à èxprimer? Qu'il y a là de visages peu èxpressifs dignes d'êtres couverts! Il est vrai qu'on a remarqué que la figure de plus d'un Danseur n'est guères agréable quand elle ôse paraître sans voile; mais alors elle est au moins l'image de la nature." Jean-Baptiste Nougaret, *De l'Art du théâtre où il est parlé des differents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre*, Paris 1769 / Reprint Genève 1971, Bd. 2, 206 / R 163.

„L'immobilité des Acteurs qui rangés comme des statues les [Chöre] exécutent froidement, dissipe l'illusion du spectacle, & fait de l'opéra un concert. Les chœurs qui accompagnent des récits, ou des duo ou trio dont chaque partie est exécutée par un seul Acteur, n'ont pas ce défaut. Les Acteurs qui chantent ces morceaux que les chœurs accompagnent, paroissent sur le devant du théâtre, ils expriment par leurs gestes ce qu'ils disent, ils sont animés & ils semblent animer les autres, parce que le Spectateur occupé de l'action des principaux personnages, ne fait point attention à l'immobilité de ceux qui chantent avec eux".[30]

Béthizys Ausführungen machen indirekt deutlich, daß das vielzitierte „mis en action" nicht nur als dramaturgische Integration des Chors zu verstehen ist, sondern tatsächlich auch ein szenisches Bewegungsmoment implizierte. Aus dieser Sicht ist es erstaunlich, daß die Zeugnisse vor 1750 in dem „chœur dansé" nicht dieselbe (Stellvertreter-)Funktion für Bewegung erblickten wie Béthizy in der Anbindung an solistischen Gesang. (Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß der „chœur dansé" zu den traditionellen Szenentypen des französischen Musiktheaters zählte und infolgedessen eine Selbstverständlichkeit darstellte.[31]) Die Tatsache, daß die Funktion des Chors im Hinblick auf Bewegung vor allem im Umfeld der Gluckschen Tragédie lyrique diskutiert wurde, beweist zwar, daß sich hier eine Neuerung abzeichnete, dieses Novum aber gleichwohl einen Bezug zur Tradition besaß, nämlich zum „chœur dansé".[32]

Das Zusammenspiel von Gesang und Tanz im „chœur dansé" kannte seit Lully verschiedenartige Erscheinungsformen. Unterscheiden lassen sich dabei grundsätzlich zwei Modelle: Dem Chor konnte entweder ein Tanzsatz zugrundeliegen, an dem sich die gesamte Musiknummer kompositorisch ausrichtete, oder aber der Tanz war gewissermaßen in einen Chorsatz eingebaut. Für das erste Modell wäre beispielsweise der Chor „Forêts paisibles" in *Les Sauvages*

[30] Jean-Laurent de Béthizy, *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*, 2e éd., Paris 1764, 299: „Die Unbeweglichkeit der Choristen, wie Statuen aufgestellt und seelenlos spielend, zerstört die dramatische Illusion und macht aus der Oper ein Konzert. Die Chöre, welche in Verbindung mit einem Récit, einem Duo oder Trio stehen, wo jede Stimme einem einzelnen Darsteller zugeordnet ist, haben nicht diesen Mangel. Die (solistischen) Darsteller, welche diese vom Chor begleiteten Stücke singen, erscheinen auf der Vorderbühne, sie drücken das Gesagte durch Gesten aus, sie sind beseelt und bewegt und sie scheinen auch die anderen (Choristen) zu bewegen, da der Zuschauer, beschäftigt mit der Aktion der Hauptdarsteller (im Vordergrund), nicht auf die Unbeweglichkeit der anderen Mitsingenden achtet."

[31] Obwohl der „chœur dansé" auch in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts noch seinen Platz hatte, meldeten Theoretiker grundsätzliche Bedenken gegen die simultane Verschränkung von Tanz und Vokalsatz an. „Les maîtres de ballets n'aiment pas les morceaux de danse où l'on chante en même temps, surtout ceux que le chœur accompagne, parce qu'il est difficile pour l'exécution de bien marier les danseurs avec les chanteurs, et parce que le plus souvent une partie contrarie à l'exécution de l'autre: ce dont nous nous sommes aperçus maintes fois. Mais on chante et on danse alternativement, ce qui n'a point d'inconvénient." Antoine Reicha, *Art du Compositeur dramatique*, Paris 1833, 91.

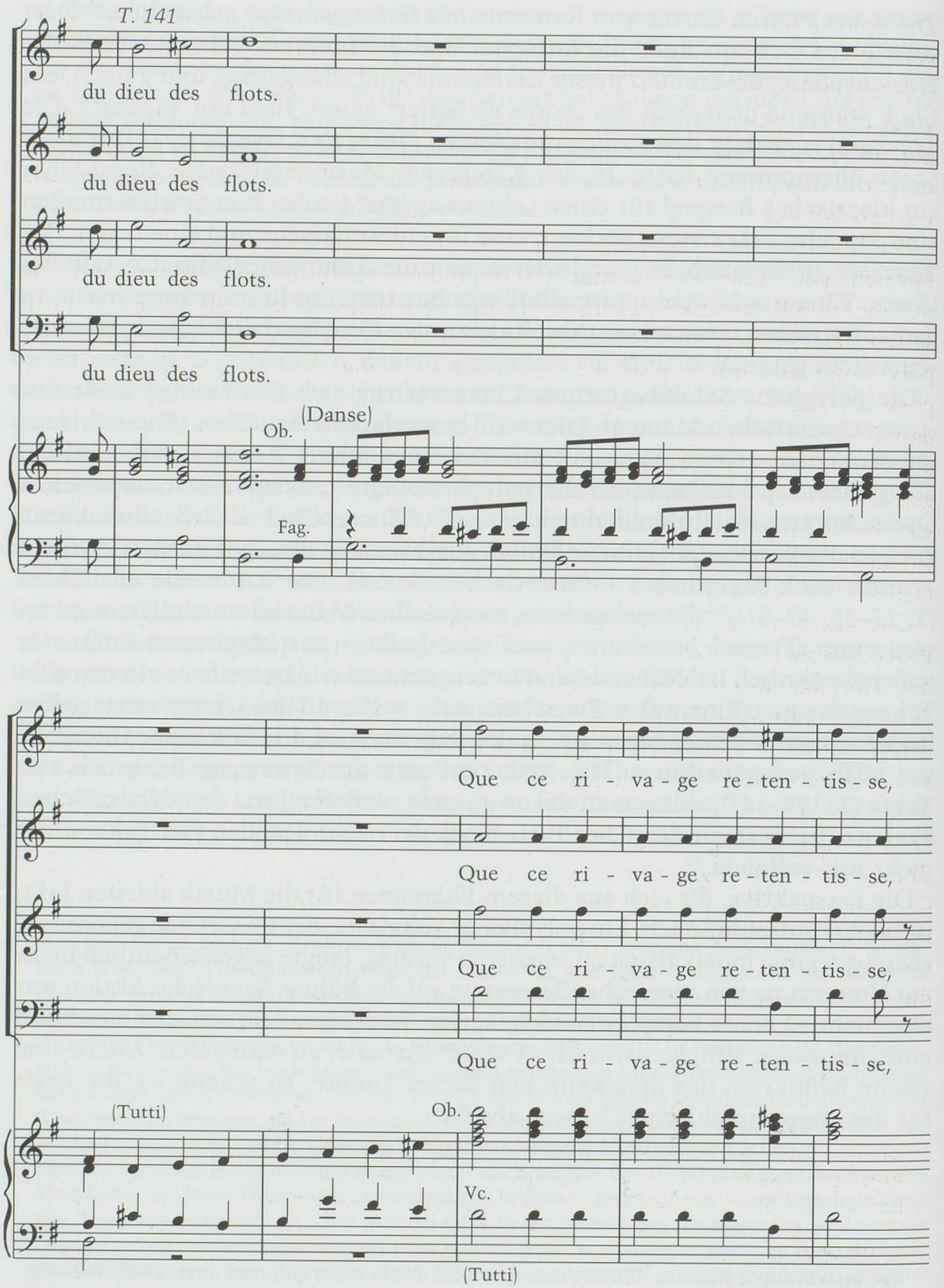
[32] Vgl. hierzu die Dokumente aus den 1770er Jahren bei Jacobshagen (1997), 72ff.

(1736), der vierten Entrée von Rameaus *Les Indes galantes* zu nennen.[33] Dort verbrüdern sich am Ende die Europäer und die Indianer beim Rauchen der Friedenspfeife. Bestandteil dieser Zeremonie sind Chorgesang und Tanz. Dem Chor, während dem auch das „corps de ballet" agiert, liegt ein Tanzsatz (*Les Sauvages*) zugrunde, den Rameau aus seinen *Pièces de Clavecin* (1728) für diese Szene übernommen hatte. In den Kategorien Marmontels wäre dieser Chor ein klassisches Beispiel für einen „chœur appris" (wobei hier gewissermaßen eine doppelte Präexistenz vorliegt, eine innerdramatische und eine reale). Der Tanzsatz in Rondoform präfigurierte also die kompositorische Gestalt des Chors. Tänzerische Aktion ist allerdings nur im Chor-Refrain vorgesehen, in den solistischen, imitativen Abschnitten der Couplets, dem „petit chœur", wird nicht getanzt.

Die polyphone Schreibart eines Chors vertrug sich demzufolge nicht mit einem tänzerischen Moment. Dies wird besonders an dem Chor „Que ce rivage retentisse" im dritten Akt von Rameaus *Hippolyte et Aricie* (1733) deutlich, der geradezu paradigmatisch die polyphone Satzstruktur des französischen Opernchors im 18. Jahrhundert repräsentiert.[34] Dieser Chor ist weder im Libretto noch in der Partitur als „chœur dansé" ausgewiesen, dennoch enthält er einen – wenn auch marginalen – tänzerischen Anteil. Die Ritornelle des Chors (T. 27–35, 49–57),[35] die ein anderes motivisches Material vorstellen, sind jeweils mit „Danse" bezeichnet, was innerhalb eines polyphonen Kontextes außergewöhnlich ist. Mit anderen Worten: getanzt wird jeweils nur in den acht Takten der instrumentalen Zwischenspiele, während des Chorgesangs selbst findet keinerlei Bewegung statt. In der Reprise wird dieses knappe Interludium noch weiter verkürzt: Hier reduziert sich die Bewegung auf ganze vier Takte (T. 143–147), wenn man davon ausgeht, daß der Tanz den dynamischen Skalenaufstieg sowie den Chor-Tutti-Block der nachfolgenden vier Takte nicht mehr mit vollzieht.[36]

Die Perspektive, die sich aus diesem Phänomen für die Musik ableiten läßt, ist höchst aufschlußreich. Ein polyphoner Vokalsatz, der im Grunde genommen eher Bewegung musikalisch zu evozieren vermag, taugte augenscheinlich nicht zur Umsetzung von szenischer Bewegung auf der Bühne. Szenische Aktion war also nicht an einen komplex strukturierten Satz gebunden, sondern nur durch eine „harmonie simple, naturelle et vraie" (Arnaud) zu realisieren. Allein eine solche Reduktion des musikalischen Satzes konnte, so scheint es, die Basis für das choreographische Element abgeben.

[33] Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes*, Bd. 7: *Les Indes galantes*, Paris 1902, 363–374.
[34] Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes*, Bd. 6: *Hippolyte et Aricie*, Paris 1900, 217–238.
[35] Taktzählung ohne die einleitende instrumentale Marche.
[36] Vgl. auch das Beispiel von Marc-Antoine Charpentier in dem Beitrag von Rebecca Harris-Warrick.



Bsp. 1: Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Chœur (III, 8), T. 141–151.

Die Aporie, daß ein polyphoner Satz eine abstrakte Bewegung darzustellen vermag, aber keine tatsächliche Bewegung auf der Bühne beförderte, wurde schon von den Zeitgenossen Rameaus konstatiert. (Die eingangs zitierte Kritik von Cahusac spiegelt diese Tendenz exemplarisch wider.) Auf der anderen Seite ging offensichtlich von einigen Chorsätzen eine solche Dynamik aus, daß die musikalische Struktur gleichsam als Surrogat szenischer Aktion verstanden werden konnte.[37]

Die Beteiligung von Tanz, die stellvertretend für Chor-Aktion hätte stehen können, war indes bei solchen polyphonen Sätzen ausgeschlossen. Wie am Beispiel von Rameaus *Les Indes galantes* deutlich wurde, hielt das Ballett mit seiner Bewegung inne, sobald der musikalische Satz auch nur in geringfügige polyphone Abschnitte überging. Die musikalischen Kategorien der Chorkomposition – „grand chœur" und „petit chœur" – waren insofern für den „chœur dansé" in besonderer Weise verbindlich, als im „petit chœur" keinerlei Bewegung stattfand. Im Hinblick auf die Verbindung von Chor und Ballett ist das Augenmerk jedoch auch auf solche Szenen zu richten, in denen ein „chœur dansé" gleichsam in versteckter Form in Erscheinung tritt. Dies gilt insbesondere für diejenigen Szenen, bei denen tänzerische Aktion den Auftritt des Chors begleitet.

Chorauftritte waren insofern problematisch, als sie einem immer gleichen Procedere zu folgen schienen, welches der Textdichter Pierre Laujon überliefert hat. Danach traten Männer und Frauen getrennt von den gegenüberliegenden Seiten der Bühne ein, kreuzten sich im Bühnenhintergrund und bezogen dann ihre Position. Danach zogen sie ein weiteres Mal über die Szene und stellten sich schließlich in zwei Reihen (rechts und links) auf, bevor sie zu singen begannen. Die Männer standen mit über der Brust verschränkten Armen, die Frauen hatten Fächer in der Hand.[38] Ob dieser Darstellung von Laujon, die die Praxis vor 1760 beschreibt, in jedem Punkt zu trauen ist, bleibt dahingestellt. Cyr hat eingewandt, daß es keinen ikonographischen Beleg dafür gebe, daß die männlichen Choristen die Arme verschränkt hielten.[39] Es scheint durchaus möglich, daß Laujon die ältere Praxis bewußt unflexibel geschildert hat, um so die Einführung der chorischen Bewegung mit seiner Opéra-ballet *Silvie* (1766)

[37] Bâton le Jeune, *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique françoise*, Paris ²1754; Reprint in: Denise Launay, *La Querelle des bouffons*, Genève 1973, Bd.1, 926f., hier zitiert nach Cyr (1995), a.a.O., 115: „Nous avons un exemple bien frappant sur un double dessein, dans le chœur *Brillant soleil*, de l'Acte des *Incas*. On y entend chaque partie passer successivement & distinctement du dessein qu'elle quitte à celui qu'elle reçoit d'une autre qui prend le sien. Cet enchaînement est éclairci par la *tenue* du mot *Soleil*, qui passe alternativement dans toutes les parties; & les intervalles de ces passages sont remplis par une harmonie noble, mâle, & qui caractérise l'élévation du sujet."

[38] Vgl. das Originalzitat von Laujon bei Jacobshagen (1997), a.a.O., 63.

[39] Cyr (1995), a.a.O., 113.

für sich reklamieren zu können.[40] Wie dem auch sei: falls dieses Auftrittsritual zu Musik stattgefunden hat, dann hätte den Chorauftritten jeweils ein längeres Instrumentalstück vorausgehen müssen, was keineswegs immer der Fall ist.

Demgegenüber vermochte Tanz die traditionelle Erscheinungsform des Chorauftritts entscheidend zu dynamisieren. Ein solcher bewegter Auftritt liegt in *La Poésie*, der ersten Entrée von Rameaus Opéra-ballet *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents lyriques* (1739) vor.[41] In der fünften Szene treten die „Mariniers" (Flußschiffer) auf und eröffnen mit dem Chor „Dansons tous, chantons!" die für Sapho und Thélème darzubietende „fête allégorique". Die Partitur schreibt zu Szenenbeginn vor: „On entre en dansant". Hier wird also Bewegung direkt mit dem Chorsatz verbunden. Da mit dieser Chorszene ein Dekorationswechsel verbunden ist, treten die Choristen im engeren Sinne nicht auf, sondern mit dem Aufziehen des Prospekts wird der Blick auf den Chor freigegeben[42] (oder aber die Vokalisten treten aus den seitlichen Kulissen auf ihre Positionen). Gleichwohl verlangt die Szene nach Bewegung, die hier nur vom Ballett realisiert werden kann. Der musikalische Satz versucht dieses dynamische Moment durch ein sehr schnelles Tempo („très gai") zu konkretisieren, wobei das einleitende Ritornell – was unüblich ist – mit dem Chor-Refrain völlig übereinstimmt.

Anders als in dem „chœur dansé" in *Les Sauvages*, wo der instrumentale Satz ebenfalls den tänzerischen Charakter des Chors präfiguierte, ist hier eine völlige Kongruenz von Ritornell-Satz und „grand chœur" zu konstatieren.[43] Mit anderen Worten: Der Chorsatz wird in dem vierstimmigen Streicher-Ritornell antizipiert, oder vice versa: der Tanzsatz erscheint in textierter Gestalt. Mit dieser identischen Satzanlage schuf Rameau eine musikalische Symbiose zwischen Chor und Ballett, bei der die beiden Kollektive demselben dynamischen Gestus gehorchten.

Ein signifikanterer Fall eines nicht-indizierten „chœur dansé" ist in Rameaus *Zoroastre* (1749) anzutreffen. Im vierten Akt rufen Erinice und Abramane die Rachegeister an, die ihnen im Kampf gegen Zoroastre zu Hilfe eilen sollen. Das Erscheinen der „esprits malfaisans" ist mit Chorgesang verbunden (IV, 6). Der Chor war bereits eine Szene zuvor am dramatischen Geschehen beteiligt, wo er die Abramane begleitenden Priester (Männer- und Frauenstimmen) verkör-

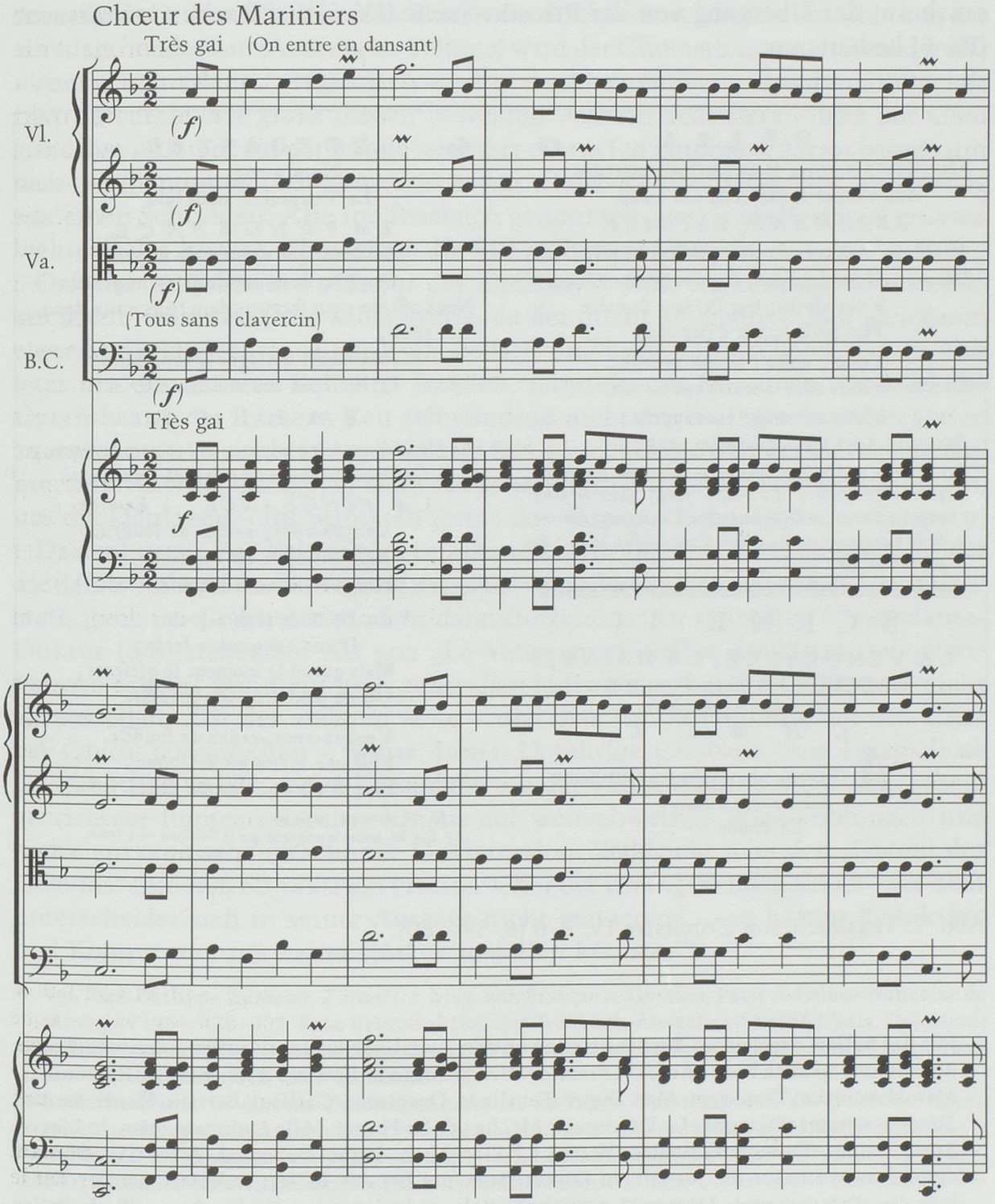
[40] „Les amener à faire ceux qu'exigeait la scène, obtenir d'eux tous, de prendre part à l'action, fut l'objet le plus difficile, mais j'en vins à bout. Les chœurs, qui n'avaient été jusque-là que des automates, ne se regardaient plus que comme des acteurs." Pierre Laujon, *Œuvres choisis*, Paris 1811, Bd. 1, 177, hier zitiert nach Jacobshagen (1997), a.a.O., 68.

[41] Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Œuvres complètes*, Bd. 9: *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents lyriques*, Paris 1904, 99-103 bzw. 106–112.

[42] „Le fond du théâtre s'ouvre pour laisser voir, à travers des portiques de verdure, un lointain frappé de lumière: le point de vue est terminé par le cours d'un fleuve, et on aperçoit, sur le devant de la décoration, une Naïade couchée sur son urne." (I,5).

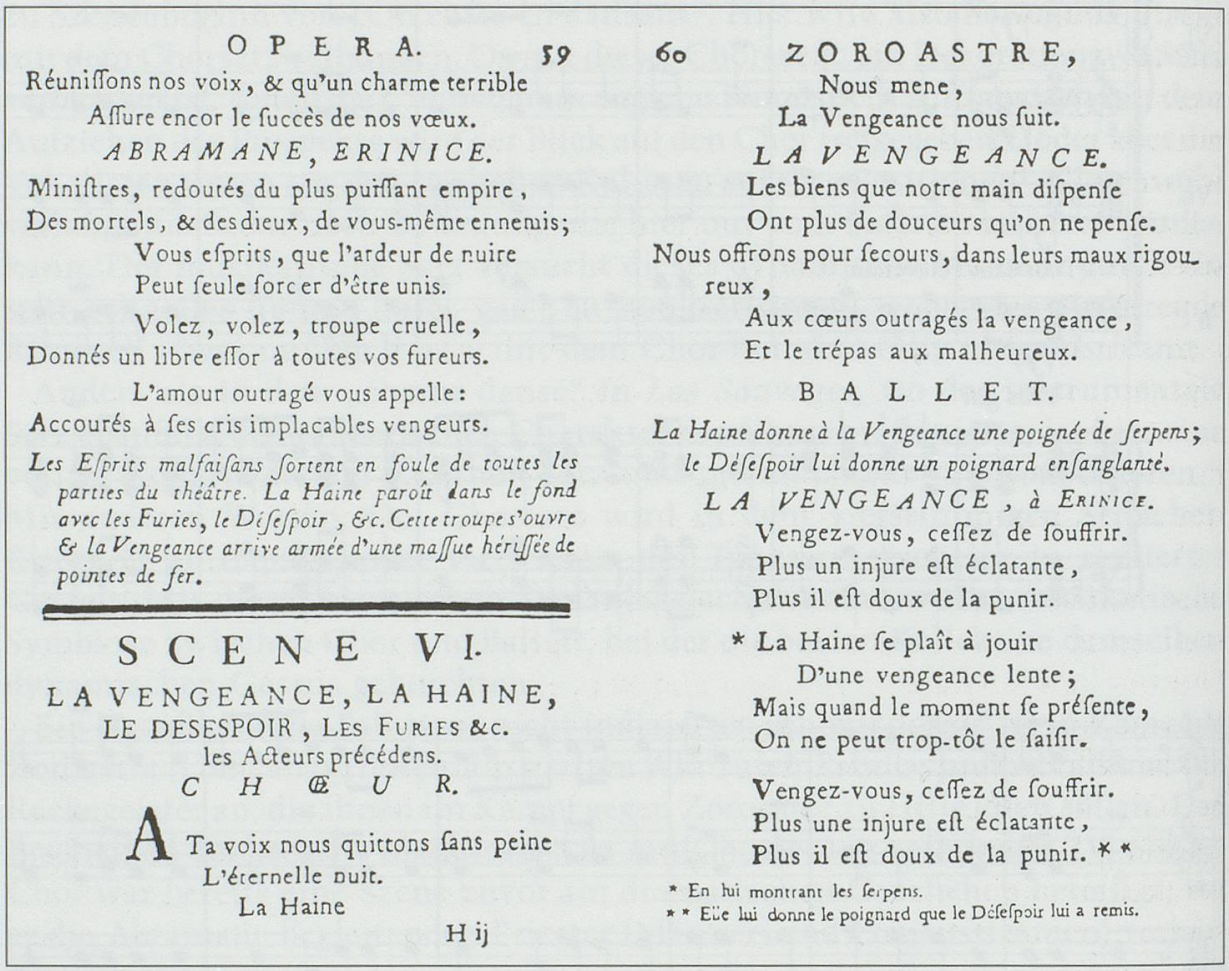
[43] Der „petit chœur" war, wie schon in den anderen Beispielen, „sans danse". Vgl. *Les Fêtes d'Hébé*, a.a.O., 102f.

perte. Der Chor wird also in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Szenen in verschiedenen dramatischen Rollen eingesetzt. Anders als bei den Tanzenden geben die Textbücher für die Choristen keine Auskunft darüber, an welchem



Bsp. 2: Rameau, *Les Fêtes d'Hébé*, „La Poésie, Chœur des Mariniers", T. 1–11.

Kollektiv die einzelnen Sängerinnen und Sänger teilhaben,[44] woraus man eventuell schließen könnte, daß die Choristen immer in toto an den jeweiligen Chören partizipieren. Diese Frage wäre für das vorliegende Beispiel insofern von besonderem Interesse, als man damit dem Problem näherkäme, ob der (bzw. ein anderer) Chor tatsächlich auftritt oder ob die Choristen eben nur stehenbleiben und ein anderes Kollektiv repräsentieren. Aus dieser Perspektive erscheint der Übergang von der Priester-Szene (IV, 5) zur Rache-Geisterszene (IV, 6) bedeutsam:



OPERA. 59

Réuniſſons nos voix, & qu'un charme terrible
Aſſure encor le ſuccès de nos vœux.

ABRAMANE, ERINICE.

Miniſtres, redoutés du plus puiſſant empire,
Des mortels, & des dieux, de vous-même ennemis;
Vous eſprits, que l'ardeur de nuire
Peut ſeule forcer d'être unis.
Volez, volez, troupe cruelle,
Donnés un libre eſſor à toutes vos fureurs.
L'amour outragé vous appelle:
Accourés à ſes cris implacables vengeurs.

Les Eſprits malfaiſans ſortent en foule de toutes les parties du théâtre. La Haine paroît dans le fond avec les Furies, le Déſeſpoir, &c. Cette troupe s'ouvre & la Vengeance arrive armée d'une maſſue hériſſée de pointes de fer.

SCENE VI.

LA VENGEANCE, LA HAINE, LE DESESPOIR, LES FURIES &c. les Acteurs précédens.

CHŒUR.

A Ta voix nous quittons ſans peine
L'éternelle nuit.

La Haine

H ij

60 ZOROASTRE,

Nous mene,
La Vengeance nous ſuit.

LA VENGEANCE.

Les biens que notre main diſpenſe
Ont plus de douceurs qu'on ne penſe.
Nous offrons pour ſecours, dans leurs maux rigoureux,
Aux cœurs outragés la vengeance,
Et le trépas aux malheureux.

BALLET.

La Haine donne à la Vengeance une poignée de ſerpens; le Déſeſpoir lui donne un poignard enſanglanté.

LA VENGEANCE, à ERINICE.

Vengez-vous, ceſſez de ſouffrir.
Plus un injure eſt éclatante,
Plus il eſt doux de la punir.

* La Haine ſe plaît à jouir
D'une vengeance lente;
Mais quand le moment ſe préſente,
On ne peut trop-tôt le ſaiſir.

Vengez-vous, ceſſez de ſouffrir.
Plus une injure eſt éclatante,
Plus il eſt doux de la punir. **

* En lui montrant les ſerpens.
** Elle lui donne le poignard que le Déſeſpoir lui a remis.

Abb. 1: Textbuch von *Zoroastre* IV, 5–6 (S. 59 – 60).

[44] Für das Ballett dagegen ist die Beteiligung an den jeweiligen Kollektivrollen jeweils minutiös überliefert. So auch hier: „Acte IV. *Premier Divertissement*. Prestres d'Ariman: Mlle Lyonnais, Mrs. Hyacinthe, Tavolaygo, Mrs. Dupré, Feuillade, Desplaces, Gaillini, Bertrin, Henri. *Second Divertissement*. Démons: Le Désespoir: Mr. Laval. La Haine: Mlle Lyonnais. Mrs. le Lievre, Beat, Trupty, Dubois, Golodier, Vestris,c." (Textbuch: Paris, Delormel, 1756, 11). Obwohl das Libretto immer die jeweiligen Divertissements für das Ballett indiziert, ist der Tanz, hier die „Prêtres" und „Démons", natürlich auch an den instrumentalen Airs außerhalb der Divertissements beteiligt. Das Ballett hat also an den gleichen kollektiven Rollen teil wie der Chor.

Bereits die szenische Direktive ist – aus der Sicht der Konvention betrachtet – als spektakulär zu bezeichnen: Eine Menschenmenge soll von allen Seiten des Theaters auf die Bühne strömen. (Ob dafür die 6 im Textbuch verzeichneten Tänzer ausreichen, sei dahingestellt.) Ebenso ungewöhnlich ist Rameaus Musik an dieser Stelle, oder besser: die Tatsache, daß mit dieser Musik Bewegung verbunden wird, denn einen musikalischen „Ort" für Tanz, d.h. ein Instrumental-Air, gibt es an dieser Stelle nicht. Durch das direkte Anschließen des Chors an das vorausgehende Duo (Abramane-Erinice) wird der Chorsatz somit – einmal mehr – zum „chœur dansé". Natürlich wäre es denkbar, daß (erst) das darauffolgende instrumentale *Air grave* diesen bewegten Auftritt realisiert – und der Chor zunächst „alleine" auf der Bühne ist -, aber dieses Instrumental-Air ist bereits mit weiterer (pantomimischer) Aktion belegt. Diese Konstellation läßt im Grunde nur einen Schluß zu: Alle im Textbuch genannten „esprit malfaisans" müssen während des kurzen Chorsatzes die Bühne betreten haben.

Daß die 12 Takte des „Chœur des Démons"[45] ohne tänzerische Aktion verstreichen, wäre ohnehin widersinnig, da der (nicht agierende) Chor gleichsam einer Konkretisierung seiner Rolle bedarf, und zwar dahingehend, daß es sich jetzt um ein anderes Kollektiv handelt, nämlich um Dämonen. Obwohl das Operntheater der Rameau-Zeit selbstredend nicht mit realistischen Kategorien zu messen ist, so erscheint es an dieser Stelle nichtsdestoweniger zwingend, daß mit dem Auftritt des Chors auch die genannten Tänzer in Erscheinung treten, um die Dämonen – im wahrsten Sinne des Wortes – leibhaftig zu verkörpern.

Da der kurze Chor keinen tänzerischen Satz im engeren Sinne vorstellt, findet die damit verbundene Bewegung auf einer veränderten musikalischen Grundlage statt, ganz im Gegensatz zu dem darauffolgenden, im schnellen Contredanse-Duktus (6/8) stehenden Air von „La Vengeance". Selbst die kurze polyphone Passage scheint nunmehr kein generelles Indiz für szenischen Stillstand mehr darzustellen. Auf der anderen Seite – und dies ist im Hinblick auf den Chor bei Gluck festzuhalten – weist dieser 12-taktige Chorsatz eine beispiellose Gedrängtheit auf. In seiner Knappheit von der Versstruktur bereits vorgegeben, verzichtete Rameau darüber hinaus auf weitschweifige Wiederholungen und setzte auf eine sehr sprachnahe Deklamation. Vergleicht man den „Chœur des Démons" mit dem 60-taktigen Priester-Chor der vorangehenden Szene – der Text unterscheidet sich in seiner Aussage nicht gravierend –, so hätten Reduktion und Komprimierung kaum stärker ausfallen können.[46]

[45] Vgl. Jean-Philippe Rameau, *Zoroastre*, hrsg. von Françoise Gervais, Paris (Éditions française de Musique) 1964, 428–432. Eine Reproduktion der Textbuch-Ausgabe von 1756 (Paris, Delormel) befindet sich in dem Programmheft, das der Westdeutsche Rundfunk anläßlich der Einspielung von Sigiswald Kuijken 1983 herausgab.

[46] Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch der Umstand, daß die in dieser Szene mitauftretenden solistischen Dämonen ebenfalls singend und tanzend zur Darstellung gebracht werden: „La Vengeance" ist eine Gesangspartie, „La Haine" und „Le Desepoir" werden getanzt. Wir haben es also nicht nur bei den Kollektiven mit einem „splitting" hinsichtlich der Bewegung zu tun, sondern auch bei den Solisten. Das Auftreten von Tänzern mit dem Chor macht es somit auch wahrscheinlich, daß es sich nicht nur um Bewegung, sondern tatsächlich auch um Tanz handelt.

Ein Beispiel aus Rameaus spätem Schaffen, nämlich aus *Les Paladins* (1760), zeigt, welchen Wandlungen der „chœur dansé" unterlag, vor allem in der Gattung Opéra-ballet, in der die Kollektive Chor und Ballett einen besonderen Platz einnahmen.[47] Das Textbuch zeigt für den „Chœur des Pélerins" im ersten Akt an: „On fait, en dansant, les cérémonies de la réception d'Orcan, qui donnent lieu à ses frayeurs" (I, 6). Diese Aktion wird in einem Instrumentalsatz umgesetzt, der zwischen zwei Chorblöcken steht. Die Eintragungen in der Partitur[48] belegen jedoch, daß die szenische Bewegung – entgegen dem Textbuch – auch noch in dem nachfolgenden Chor anhält, was aus den Direktiven „on danse" bzw. „Danse" deutlich hervorgeht.[49] Hier pausiert der Tanz ganz offensichtlich nur noch bei den Einwürfen der Solisten (Atis und Nérine), während er auch an denjenigen Chorpassagen partizipiert, die kein Chor-Tutti vorstellen.

Damit deutet sich also eine „Aufweichung" der strikten Trennung von „grand chœur" und „petit chœur" im Hinblick auf Bewegung an. Dies wird auch in der letzten Szene der *Paladins* (III, 5) sichtbar. Anders als das Textbuch, welches die Oper mit einem Divertissement abschließt, verzeichnet die Partitur für den vorangehenden Chor „L'Amour chante",[50] daß dieser am Ende noch einmal wiederholt werden soll, und zwar als „chœur dansé": „Ce chœur se danse quand on le reprend à la fin". Mit Ausnahme eines zweitaktigen Duos fällt es schwer, in diesem Chor die herkömmlichen Formstrukturen von „grand" bzw. „petit chœur" festzumachen, die für die Frage Bewegung und Nicht-Bewegung ehedem entscheidend waren (vgl. Bsp. 3). Auf der anderen Seite entspricht dieser „chœur dansé" auch keineswegs mehr dem homophonen „Tanz-Chor", wie er noch in den frühen Opern Rameaus anzutreffen war. Mit anderen Worten: hier zeichnet sich ein Funktionswandel des „chœur dansé" im Hinblick auf den damit verbundenen Satztyp ab.

In *Les Paladins* wurde der Einfluß der italienischen Oper, die sich in Paris nach dem Buffonistenstreit etablierte, bei Rameau manifest. Dieser Einfluß offenbarte sich an der Académie Royale de Musique vor allem in musikdramatischen Werken solcher Komponisten, die nicht primär für die Opéra tätig waren. Exemplarisch hierfür ist das Opéra-ballet *Aline, Reine de Golconde* (1766) von Pierre-Alexandre Monsigny. Obgleich die Aufgabenverteilung zwischen Chor und Ballett der traditionellen Funktionalität folgt, läßt die Satzstruktur der „chœurs dansés" in Monsignys Oper deutliche Modifikationen erkennen. Die zu tanzenden Ritornelle in dem Chor „Dans nos climats" sind hierfür charakteristisch,[51] da sie keiner regelmäßigen Periodik mehr folgen. Bereits das 10-taktige

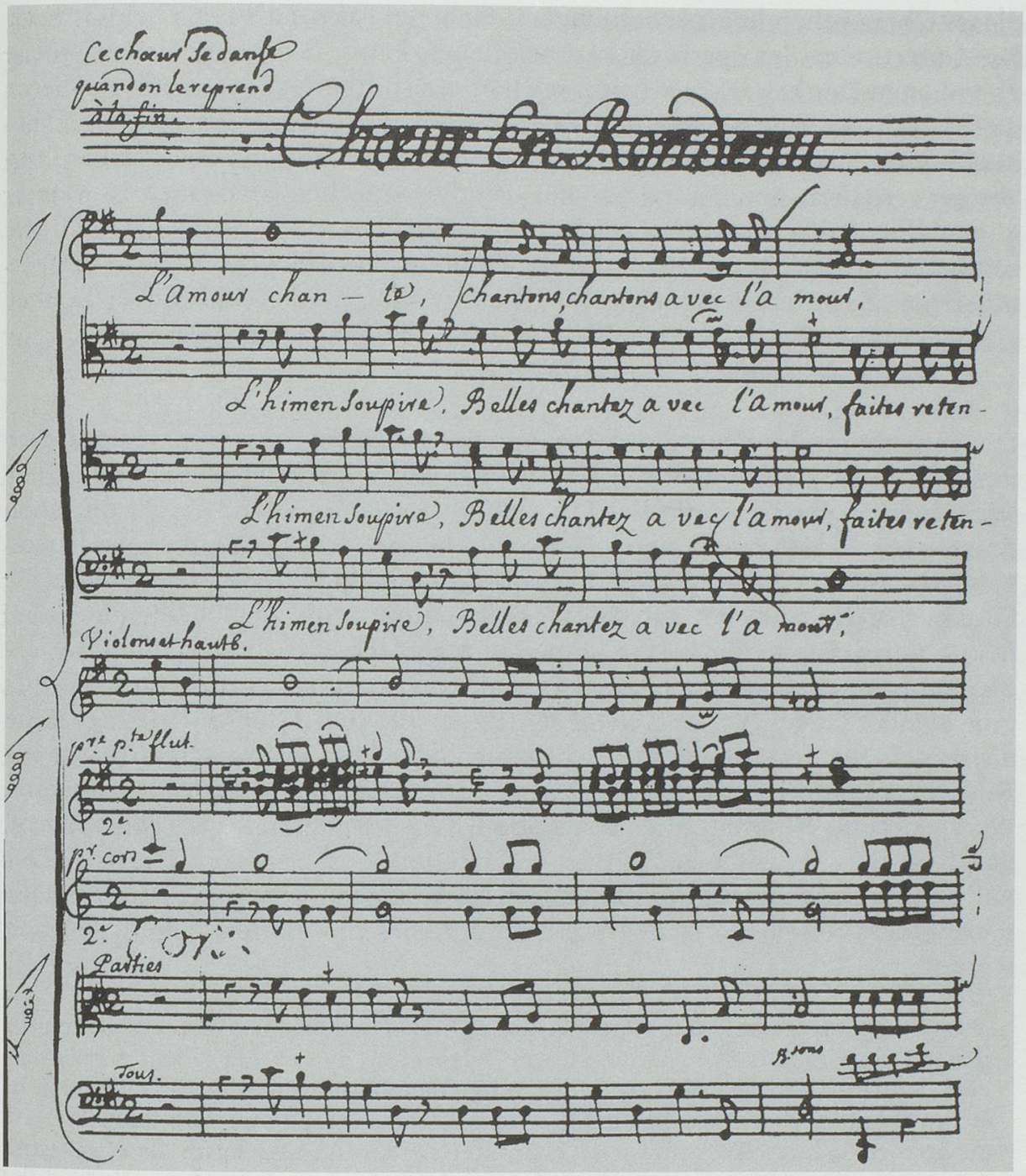
[47] Zur Philologie sowie zur Genese des Werks vgl. R. Peter Wolf, „Rameau's *Les Paladins*. From autograph to production", *Early Music* 11 (1983) 497–504.

[48] F-Po Rés. A. 201, Faksimile-Ausgabe hrsg. von R. Peter Wolf (French Opera in the 17th and 18th Centuries 44), New York 1986.

[49] Ebd., 79 bzw. 81 (Paginierung des Faksimiles).

[50] Ebd., 252–257.

[51] „On danse pendant les Ritournelles qui sont dans le Chœur suivant."



Bsp. 3: Rameau, *Les Paladins*, „Chœur" (III, 5), T. 1–8.

Vorspiel ist in seiner Phrasenbildung „moderner" (3+3+4 T.); das zweite Ritornell ist zwar mit 8 Takten regulär gebaut, der motivische Zusammenhalt ist indes weitaus instabiler als noch im Vorspiel. Im dritten Ritornell (8 T.) wird schließlich durch Akzentverschiebung und Synkopierungen die Periode dergestalt verschleiert, daß nur noch die ersten beiden korrespondierenden Motivglieder (2+2 T.) kenntlich bleiben.

Einem kompositorischen Stilwandel unterlag auch die Singstimmenbehandlung des Chors, abzulesen am „Chœur des Peuples" (III, 7). Schon das Kopfmotiv

dieses Chors gehorcht einer sehr viel einfacheren Faktur als noch bei Rameau. Die Imitationen des „petit chœur" verdienen kaum den Namen: Von einem polyphonen Denken ist hier kaum noch etwas spürbar. Andererseits erscheint dieser Chorsatz trotz seiner einfacheren Motivbildung insgesamt „virtuoser" als bei Rameau: Oktav- und Dezimsprünge, Sechzehntelketten in sehr schnellem Tempo verleihen dem Chor einen äußerst dynamischen Charakter. In Monsignys *Aline* deutet sich in satztechnischer Hinsicht etwas an, das von Gluck schließlich eingelöst werden sollte: die Existenz eines bewegten Chors, dessen musikalische Stilebene einfacher ist als in der älteren Tragédie lyrique, die aber gleichzeitig die Basis für visuelle Bewegung abzugeben vermag.

3.

Die Integration des Chors in das musikalische Drama war ein wesentlicher Bestandteil der „Opernreform" Glucks. Die Reformopern der 1760er und 1770er Jahre zielten auf eine sinnfällige Einbindung des Chors ab, für welche die bloße Existenz eines sich musikalisch artikulierenden Kollektivs kaum ausreichend erschien. Bei der Konzeption eines musikdramatischen Werkes spielten für Gluck visuelle und dynamische Gesichtspunkte eine entscheidende Rolle. Bekanntermaßen betonte der Komponist mehrfach, daß er sich nicht nur als Musiker verstehe, sondern ebenso als Maler und Poet. Daß seine Opern jeweils eine relativ lange „Vorlaufzeit" benötigten, führten Glucks Kritiker gerne als Beweis für dessen vermeintlich mangelndes kompositorisches Talent ins Feld. Die Länge des Entstehungsprozesses ist jedoch mit einer gänzlich anderen Werkgenese zu erklären, einer Konzeption, die – wie Stefan Kunze überzeugend dargelegt hat – letztlich auch einen veränderten Werkbegriff impliziert.[52] Der von Bernardin de Saint-Pierre überlieferte Kompositionsprozeß Glucks läßt diese andere kompositorische Annäherung an das zu schaffende Werk deutlich werden:

> „Er [Gluck] sagte öfters zu mir, (ich will mich hier seiner eigenen Worte bedienen,) er fienge seine dramatische Arbeiten allezeit damit an, daß er von jedem Akt besonders den Umriß mache, und dann mit dem ganzen Stük ein Gleiches thue; daß er sich allezeit in Gedanken in die Mitte des Parterres stelle und sein auf diese Art zusammengeseztes Werk und seine charakterisirte Stüke gleichsam als etwas ganz vollendetes betrachte, ob er gleich noch keine Note davon auf dem Papier habe. Eine solche Vorbereitung aber koste ihn gewöhnlich ein ganzes Jahr hindurch saure Arbeit und nicht selten eine schwere Krankheit".[53]

Die Tatsache, daß für Gluck eine auf die Szene ausgerichtete Perspektive die entscheidende Rolle für die Konzipierung eines Bühnenwerkes spielte, zeigt,

[52] Vgl. Stefan Kunze, „Christoph Willibald Gluck, oder: die ‚Natur' des musikalischen Dramas. Versuch einer Orientierung", in: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Gluck und die Opernreform* (Wege der Forschung 613), Darmstadt 1989, 390–418.

[53] [Bernardin de Saint-Pierre], „Etwas über den Ritter Gluck", *Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788*, 157.

wie stark der Kompositionsprozeß von einem visuell-dynamischen Moment durchdrungen war. Das Choreographische – im weitesten Sinne – war also ein bedeutsames Element bei der imaginativen Anverwandlung eines Bühnenwerkes. Angesichts einer solchen Verankerung im sichtbaren Bühnenvorgang stellt sich die Frage nach der Beteiligung der *dramatis personae* an diesem szenischen Geschehen, insbesondere die der Kollektive Chor und Ballett. Die Frage nach dem Choreographischen berührt somit nicht nur die Konvention des Bühnentanzes, sondern vielmehr die szenische Bewegungsform als solche.

An diesem Punkt werden Glucks Erfahrungen mit Angiolinis Tanzdramen *Don Juan* (1761) und *Semiramis* (1765)[54] relevant, in welchen sich das Gestische und das Musikalische gegenseitig bedingten. Vor allem das Phänomen der Dynamisierung der äußeren und inneren Bewegung, zentrales Moment der „Danza parlante" Angiolinis bzw. des „Ballett en action" Noverres, wird hier wirksam. Noverre und Angiolini standen für ein neues Darstellungskonzept im Bereich des Tanzes, wonach der menschliche Körper befähigt werden sollte, Gedanken, Gefühle und Ideen in Aktion umzusetzen.[55] Im Gegensatz zum Bühnentanz des Barock galt es nunmehr, dem „Tanz durch Dynamisierung, Neuordnung des Körpers in Raum und Zeit zu eigenständiger Ausdruckskraft zu verhelfen".[56] Konsequenz dieser Reformidee war ein gänzlich neuer Bewegungsgestus, der nunmehr den Einsatz des gesamten Körpers der Tanzenden forderte.

Eine wechselseitige Durchdringung von chorischen und tänzerischen Elementen zeichnet vor allem die großen Szenenblöcke der Reformopern aus. Exemplarisch läßt sich dies am zweiten Akt der französischen *Alceste* (1776) aufzeigen,[57] der eine fast durchgängige Chorbeteiligung aufweist. Im Zentrum des Akts steht das große Lamento-Air der Titelheldin „O Dieux! Soutenez mon courage!", das den Aufzug gleichsam in zwei Hemisphären teilt. Charakterisiert werden diese beiden Teile von einer grundlegend verschiedenen dynamischen Disposition. Sämtliche Chorszenen im ersten Teil des Aufzugs (bis zur Arie in II, 3) sind als „chœurs dansés" konzipiert, d.h. alle Chöre werden von einer entsprechenden tänzerischen Aktion begleitet: 1. „Chœur entre en chantant et dansant", 2. „Chœur avec la danse", 3. „Chœur avec danse", 4. „Chœur mêlé avec la danse", 5. „Chœur avec la danse". Im zweiten Teil des Akts (nach Alcestes Arie) fehlt jedwedes tänzerische Moment, die Bewegung ist dort gleichsam eingefroren. Obschon der Chor Nr. 6 „Parez vos fronts" eine Wiederholung der Nr. 5 darstellt, sucht man dort nach einem Attribut „dansé"

[54] Vgl. Gernot Gruber, „Bemerkungen zur *Semiramis*", in: Gerhard Croll / Monika Woitas, *Gluck in Wien*, Kassel 1989 (Gluck-Studien 1), 106–115; sowie Laurenz Lütteken, „Zur Interdependenz von ästhetischer Legitimation und kompositorischer Praxis im Handlungsballett", in: Erika Fischer-Lichte / Jörg Schönert (Hrsg.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, 305–322.

[55] Sibylle Dahms, „Gluck und das ‚Ballet en action' in Wien", in: Croll / Woitas, a.a.O., 100ff.

[56] Ebd.

[57] Vgl. hierzu den o.g. Beitrag des Verfassers, a.a.O., 48f.

o. ä. vergebens. Mit anderen Worten: der erste Teil des Akts sollte sich durch ein starkes Bewegungsmoment auszeichnen, der die Freude des Volkes zum Ausdruck bringt, der zweite Teil hingegen weitgehende Erstarrung darstellen, um so die nahende Katastrophe auch optisch zu versinnlichen.

Das eigentlich Bemerkenswerte an diesem Verfahren ist weniger die Tatsache, daß die äußere Dynamik sich kongruent zum Handlungsgeschehen verhält, d.h. Bewegung Freude und Erstarrung Entsetzen symbolisiert, sondern daß Gluck offenbar dem „Choreographischen" die gleiche Valenz einräumte wie dem Dramatischen, eben just in der von Saint-Pierre beschriebenen Weise. Mehr noch als durch die Präfiguration seitens des Dramas konstituiert sich also die symmetrische Anlage des zweiten *Alceste*-Akts durch den dynamischen Kontrast von Bewegung und Nicht-Bewegung. Auch die tonale Disposition spiegelt das Gegenüber dieser beiden Ausdrucksmomente wider: Während bis zur Arie der Alceste das harmonische Spektrum noch weitgefaßt ist (G-, A-, B-Dur), stehen in der zweiten Hälfte mit einer Ausnahme alle Chöre in f-Moll.

Betrachtet man nunmehr die Struktur der „chœurs dansés" genauer, z.B. den Eingangschor „Que les plus doux transports", so wird der Unterschied zur Rameau-Tradition offenbart. In der Regieanweisung des Introduktionschors schreibt Du Roullet vor: „le peuple entre en chantant et en dansant" (II, 1). Dies entspricht exakt der Situation, wie sie im oben angeführten „Chœur des Mariniers" in *Les Fêtes d'Hébé* vorlag: Mit einem tänzerischen Instrumentalsatz, gefolgt von einem vierstimmigen Chor, soll die Bühne nach und nach „bevölkert" werden. In dem Eingangschor der *Alceste* (II, 1) lassen sich jedoch zwei bedeutsame Unterschiede gegenüber der Rameau-Tradition ausmachen: Zum einen das Fehlen einer distinkten Rondeau-Struktur, die ehedem eine klare Trennung von homophonen und imitativen Abschnitten etablierte. Dies hat zum anderen zur Folge, daß die vom Ballett getragene szenische Bewegung die gesamte Musiknummer über anhält.[58] Obgleich auch Glucks Chor noch Rudimente der Separierung von homophonen und polyphonen Passagen aufweist (z.B. T. 20–24) – letztere meist von den sogenannten „Coriphées" gesungen –, sind diese Abschnitte (T. 28–32, 36–38) hier aber in den Bewegungsduktus des Satzes integriert (vgl. Bsp. 4, S. 174/175). Es ist demzufolge relativ unwahrscheinlich, daß die tänzerische Aktion in diesen wenigen Takten pausiert; die szenische Bewegung des Balletts hält infolgedessen während des ganzen Chorsatzes an.

Folgten die „chœurs dansés" in *Alceste* noch weitgehend traditionellen Gestaltungsprinzipien im Hinblick auf die tänzerische Komponente, so ist demgegenüber für *Iphigénie en Tauride* (1779) ein gänzlich neuartiges choreographisches Verfahren des „chœur dansé" zu konstatieren, nämlich die

[58] Vgl. Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, I, 7: *Alceste / Alkestis* (Fassung von 1776), hrsg. von Rudolf Gerber, Kassel 1957, 132–140.

Verschmelzung einer Pantomime mit einem Chor. Bereits die Regieanweisung zu der „Pantomime et Chœur avec danse" im zweiten Akt zeigt an, daß es sich hier um eine neue Spielart des „chœur dansé" handelt: „Les Euménides sortent du fond du théâtre et entourent Oreste; les uns exécutent autour de lui un ballet-pantomime de terreur, les autres lui parlent".[59] (II, 4)
Bei der Komposition dieser Chor-Pantomime konnte Gluck auf seine Erfahrungen mit den Tanzdramen Angiolinis zurückgreifen, die ihm ehedem neue kompositorische Lösungen abverlangt hatten.[60] Die Tatsache, daß Gluck für den Furienchor der *Iphigénie en Tauride* auf zwei Musiknummern der *Semiramis* rekurrierte, läßt nicht nur die dahinterstehende pantomimische Idee sichtbar werden, sondern zeigt auch, daß Gluck die im Tanzdrama im Hinblick auf Bewegung gewonnenen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten für seine Reformopern dienstbar machte. Daß diese Szene eine neuartige Verbindung von Tanz und Chor darstellt, läßt sich vor allem an der musikalischen Struktur ablesen. Einen tänzerischen Duktus mit klar periodisierten Abschnitten, wie er noch die „chœurs dansés" in *Alceste* auszeichnete, sucht man hier vergeblich. Bereits die instrumentale Einleitung (T. 1–18), die fast vollständig auf der „Sinfonia" der *Semiramis*-Pantomime basiert, läßt einen solchen vermissen. Der Chor „Vengeons et la nature" schließlich setzt sich aus drei verschiedenen Abschnitten der ersten Musiknummer von *Semiramis* zusammen,[61] die ebenfalls ein heterogenes rhythmisches Gefüge konstitutieren. Gluck modellierte also den Eumeniden-Chor aus dem musikalischen Material der älteren Pantomime.[62] Gemeinsam ist den beiden Sätzen insbesondere das charakteristische Kopfmotiv des diatonisch-chromatischen Aufstiegs; in der *Semiramis* nur in den Streichern und im Fagott, hier verstärkt durch drei Posaunen, ferner im forte bzw. sforzato. Der Chorsatz vollzieht in den Außenstimmen ebenfalls den sekundweisen Aufstieg (im Unisono), der Satz gewinnt jedoch durch die sprachnahe, syllabische Deklamation einen anderen Charakter als die instrumentale Vorlage (vgl. Bsp. 5, S. 176–178).

Die Entscheidung Glucks, die gleichsam gestischen Motive aus dem älteren Tanzdrama zur Grundlage dieses Chors zu machen, läßt darauf schließen, daß er hier Bewegung bzw. ein choreographisches Moment in gleicher Weise realisiert sehen wollte wie ehedem in der Pantomime. Mit Recht konnte auch

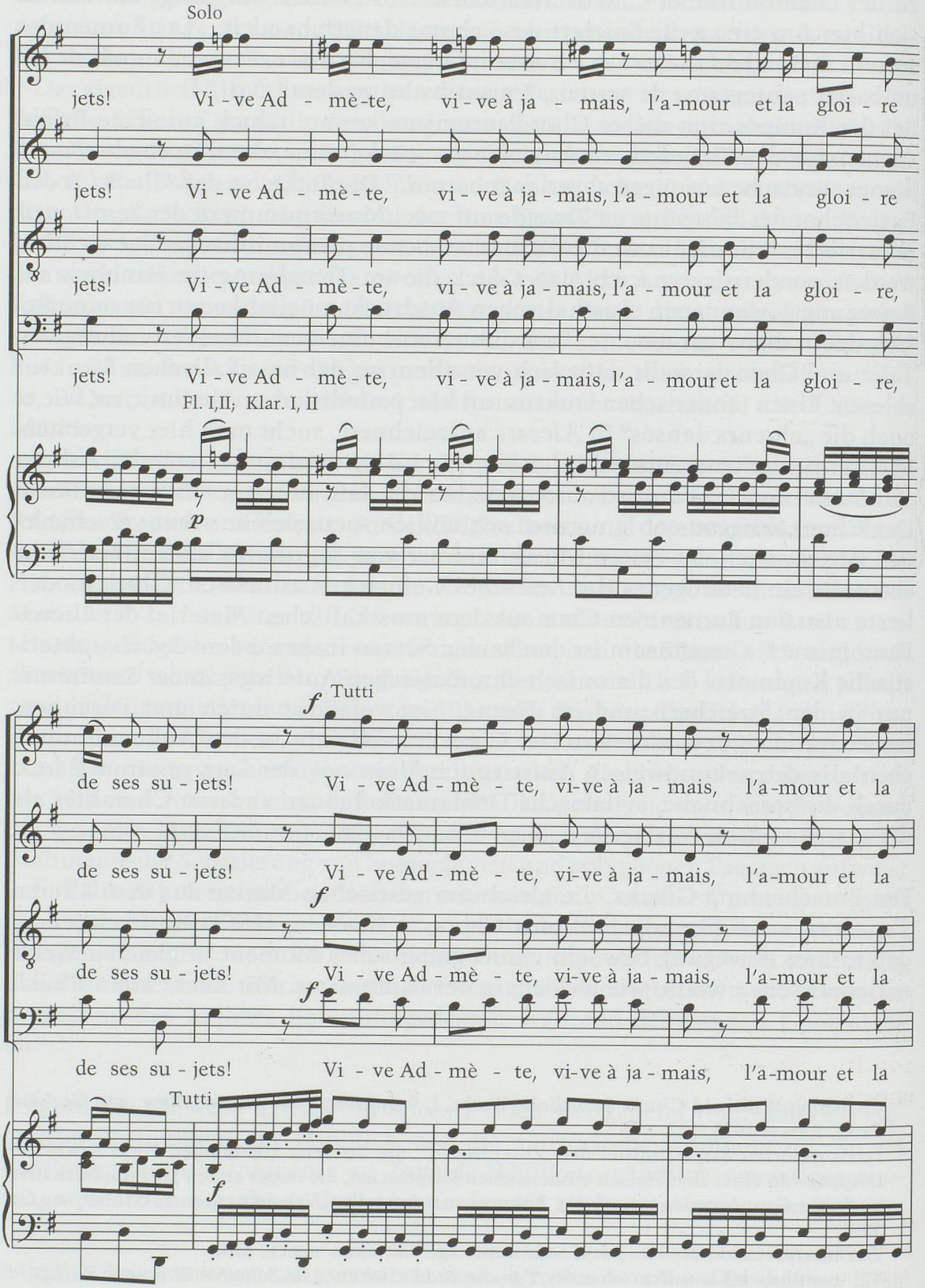
[59] Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, I, 9: *Iphigénie en Tauride*, hrsg. von Gerhard Croll, Kassel 1973, 137.

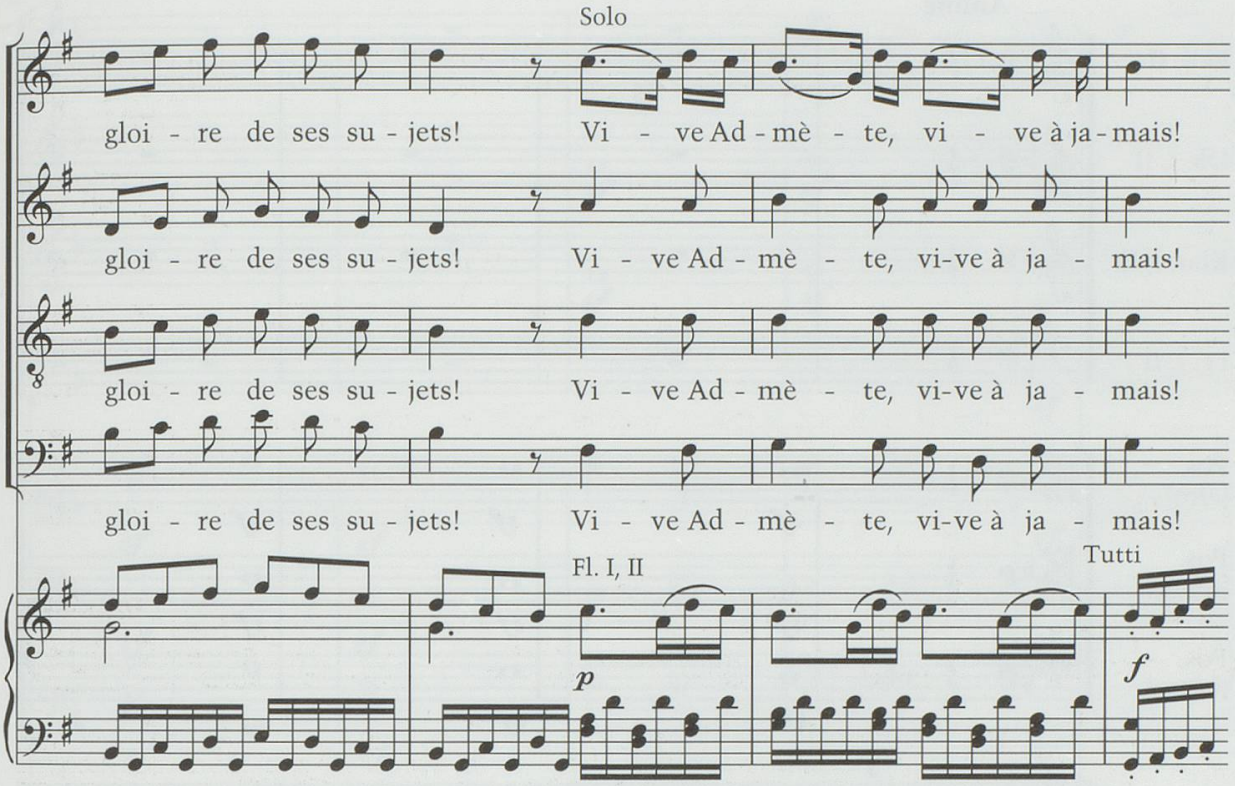
[60] Dazu gehörten das Stilmittel des „chiaroscuro", die Tendenz zur offenen Form sowie der Dispens von einer rhythmisch einheitlichen Disposition, die in der ersten Jahrhunderthälfte noch die Grundvoraussetzung für Bühnentanz darstellte. Vgl. hierzu auch Gruber, a.a.O., 109f.

[61] Zur Interpretation der Nr. 1 von *Semiramis* vgl. Lütteken, a.a.O., 318f.

[62] Vgl. ausführlich Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln 1973 (Analecta Musicologica 13), 214f.

Bsp. 4: Gluck, *Alceste*, Chœur (II, 1), T. 28–38.





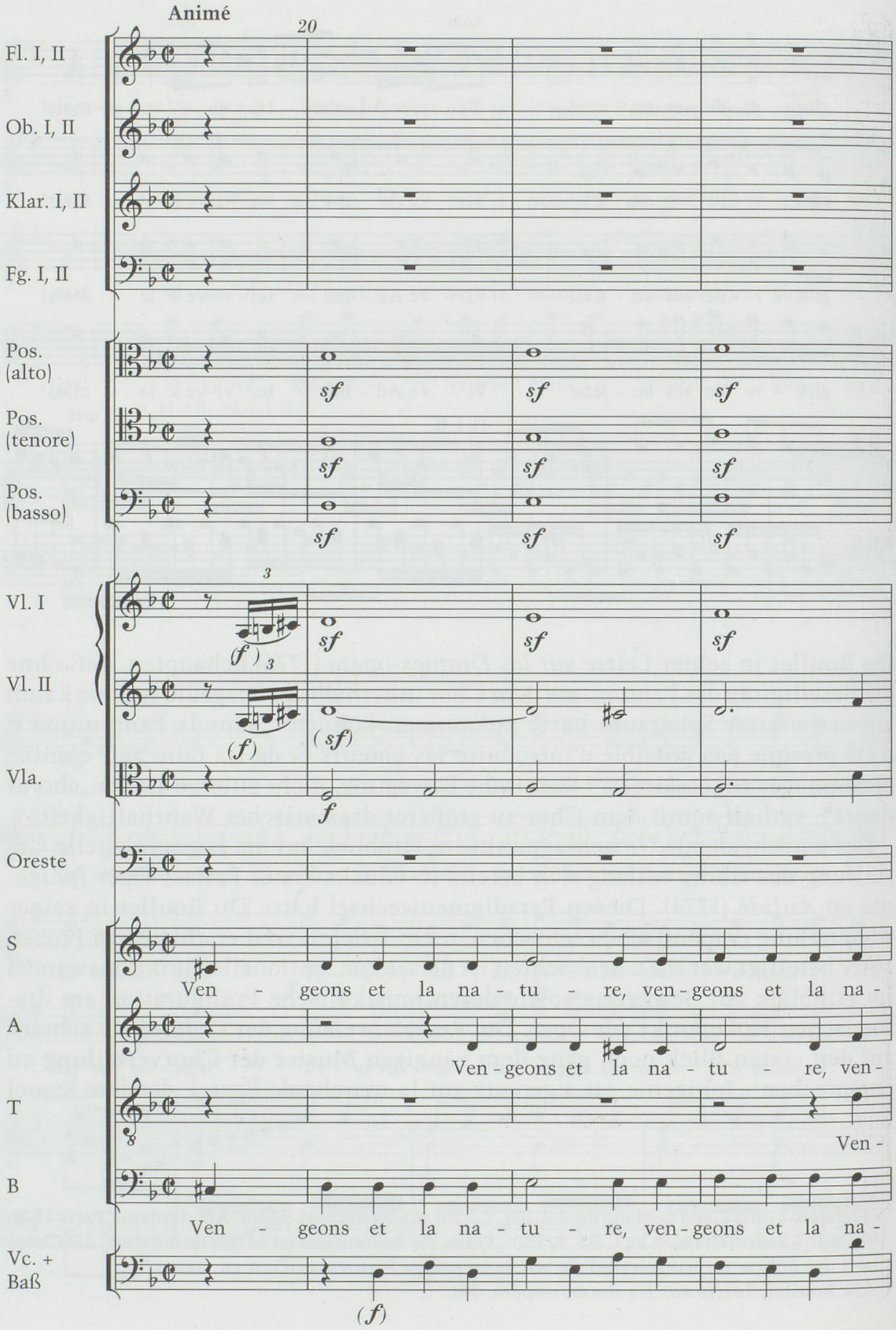
Du Roullet in seiner *Lettre sur les Drames-opéra* (1776) behaupten, daß ohne die Beteiligung der Pantomime dem Chor innerhalb der Tragédie lyrique kaum ein erweiterter Spielraum hätte zukommen können: „Sans la Pantomime il n'est presque pas possible d'introduire les chœurs & de les faire agir comme personnages nécessaires".[63] Szenische Bewegung, nicht zuletzt die im „chœur dansé", verhalf somit dem Chor zu größerer dramatischer Wahrhaftigkeit.

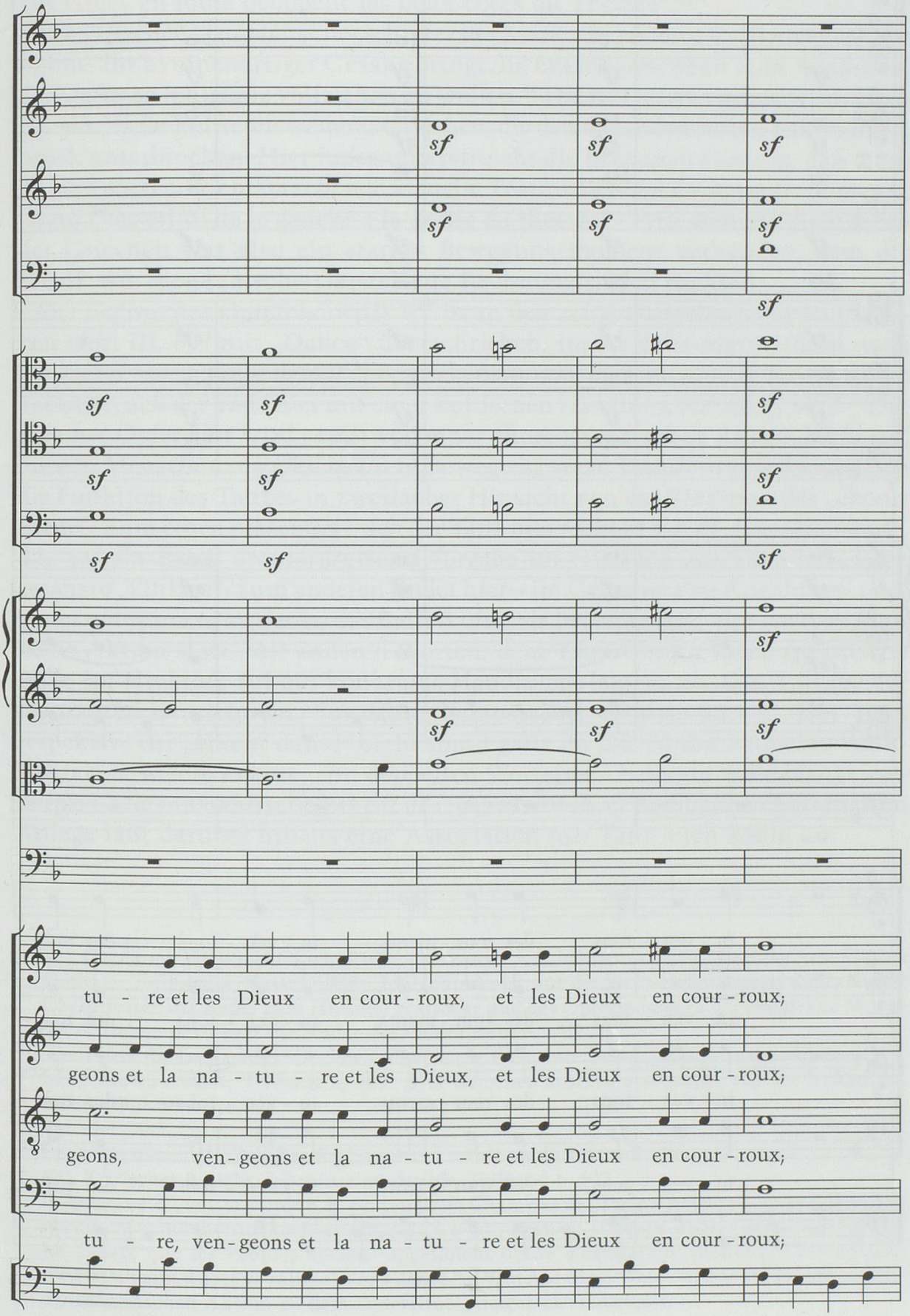
Der entscheidende Umschlagpunkt im Hinblick auf die konzeptionelle Gestaltung des Chors vollzog sich bereits in Glucks erster Pariser Oper *Iphigénie en Aulide* (1774). Diesen Paradigmenwechsel hatte Du Roullet in seiner Abhandlung emphatisch beschrieben, nicht zuletzt, weil er an diesem Prozeß aktiv beteiligt war.[64] Zu beobachten ist dieser konzeptionelle Funktionswandel im Hinblick auf Bewegung sowie deren musikalische Präfiguration am dramatischen Höhepunkt der Oper. Die Regieanweisung der Opferszene scheint auf den ersten Blick noch ganz dem gängigen Muster der Chorverteilung zu entsprechen: „Iphigénie est à genoux sur la marche de l'autel, derrière lequel

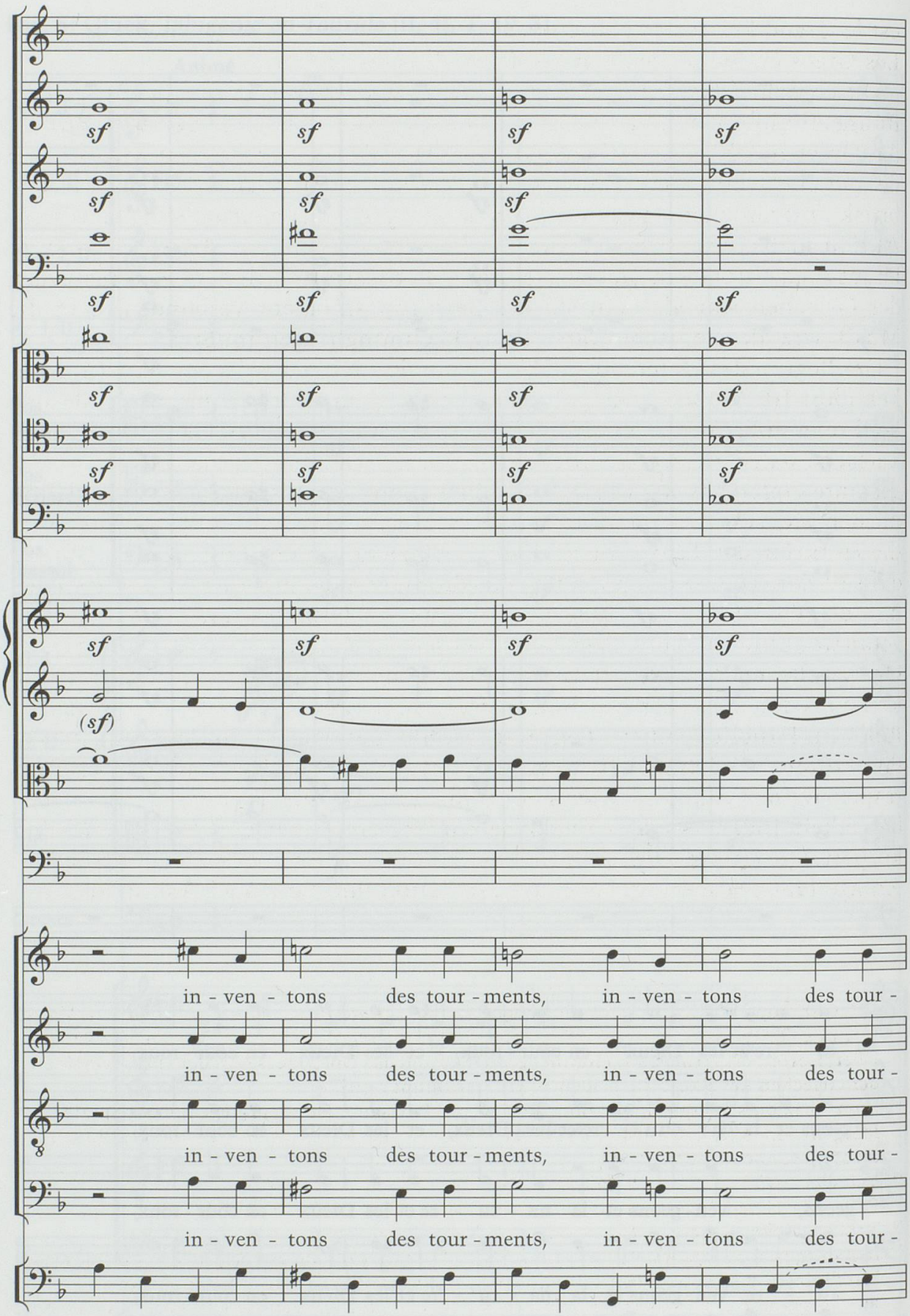
[63] François-Louis Gand Leblanc du Roullet, *Lettre sur les drames-opéra*, Amsterdam / Paris 1776, 44; vgl. Lesure (Hrsg.), a.a.O., Bd. 2, 150: „Ohne die Pantomime ist es fast unmöglich, die Chöre auf die Bühne zu bringen und sie wie notwendige Figuren agieren zu lassen."

[64] Du Roullet, *Lettre sur les drames-opéra*, 29f.

Bsp. 5: Gluck, *Iphigénie en Tauride* (II, 4), T. 19–31.




tu - re et les Dieux en cour - roux, et les Dieux en cour - roux;
geons et la na - tu - re et les Dieux, et les Dieux en cour - roux;
geons, ven - geons et la na - tu - re et les Dieux en cour - roux;
tu - re, ven - geons et la na - tu - re et les Dieux en cour - roux;


sf
(sf)
in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -
in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -
in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -
in - ven - tons des tour - ments, in - ven - tons des tour -

est le Grand-Prêtre, les bras étendus vers le ciel, et le couteau sacré à la main. Les Grecs en foule occupent les deux côtés du Théâtre".[65]

Die Griechen – zunächst noch hinter der Szene – bevölkern nach und nach die Bühne. Ihr hymnenartiger Gesang bringt die Entschlossenheit zum Ausdruck, das Opfer an Iphigénie vollziehen zu wollen.[66] Dieser Opferhymnus wird durch das plötzliche Eintreten weiterer Griechen, die den nahenden Achill ankündigen, brüsk unterbrochen. Hier indes unterstreicht die Szenenanweisung, daß diese Aktion auch eine entsprechende visuelle Versinnlichung finden soll: „Grecs se jetant avec effroi de la gauche à la droite du théâtre".[67] Mit dem Hereinstürzen der Griechen war also ein starkes Bewegungsmoment verbunden, dem die Musik wie die szenische Darstellung Rechnung tragen mußten.

Der Beginn des Opferchors (III,7)[68] ist in den zeitgenössischen Partiturdrukken (dort III, 6)[69] mit „Dance" überschrieben, im Aufführungsmaterial noch konkreter mit „Chœur dansé".[70] Bemerkenswert an diesem „chœur dansé" ist die Tatsache, daß der Tanz hier mit einer kultischen Handlung verknüpft wird.[71] Der gesamte Opferchor wird somit von einer choreographischen Aktion begleitet, die den Menschenzug gleichsam in Bewegung setzt. Damit unterscheidet sich die Funktion des Tanzes in zweifacher Hinsicht von der Tradition des „chœur dansé": Zum einen präsentiert sich der Tanz hier nicht in seiner „Eigentlichkeit", d.h. es gibt keine dramaturgische Vorgabe im Hinblick auf Tanz bzw. eine getanzte „Einlage"; zum anderen findet hier – im Gegensatz zu Anrufungs- oder Unterweltszenen, an denen das Ballett oftmals beteiligt war – im engeren Sinn keine Aktion statt. Mit anderen Worten: dem Tanz kommt keine spezifische Rolle im Hinblick auf ein konkretes Handlungselement zu. Die Aufgabe der Figuranten ist vielmehr, Bewegung herzustellen, weniger „actio". Der Tanz respektive der „chœur dansé" steht somit ganz im Dienst dramatischer Wahrhaftigkeit, indem er eine – im doppelten Wortsinn – bewegte Volksmenge verkörpert. Die musikalische Faktur des Satzes mit ihrer homophon choralhaften Anlage läßt darüber hinaus eine Assoziation mit Tanz auch kaum zu.

[65] Vgl. Christoph Willibald Gluck, Sämtliche Werke, I, 5: *Iphigénie en Aulide*, hrsg. von Marius Flothuis, Teilband a, Kassel 1989: „Iphigenie kniet auf den Stufen des Altars, dahinter der Oberpriester, die Arme zum Himmel gestreckt und das Opfermesser in der Hand. Die Menge der Griechen bevölkert die beiden Seiten der Bühne." (III, 7)

[66] „Pour prix du sang que nous allons répandre, / Puissante Déité, protège nous toujours."

[67] Iphigénie en Aulide, Teilband a, 399: „Die Griechen stürzen erschreckt von der linken zur rechten Bühnenseite."

[68] Vgl. ebd., 395.

[69] Paris, Marchand, [1774]. Der Partiturdruck zählt an dieser Stelle Szene 6.

[70] Vgl. Kritischer Bericht, *Iphigénie en Aulide*, Teilband b, 602.

[71] In Rameaus *Zoroastre* wurde z. B. der implizite Charakter des Tanzes innerhalb einer kultischen Handlung vom Libretto (noch) ausdrücklich legitimiert: „[...] on forme sur le devant du Théâtre les danses que les Peuples anciens appelloient danse d'expiration. [Fußnote:] Les anciens n'avoient point d'acte de religion sans danse." (IV, 5) Auf diese Weise wurde die Zugehörigkeit der tänzerischen Aktion zu dem Opferritus „historisch" motiviert.

SCENE VII.

Achille, et les acteurs précédents. Grecs qui sortent avec effroi de gauche à la droite du Théâtre.

Violine

F

Grecs

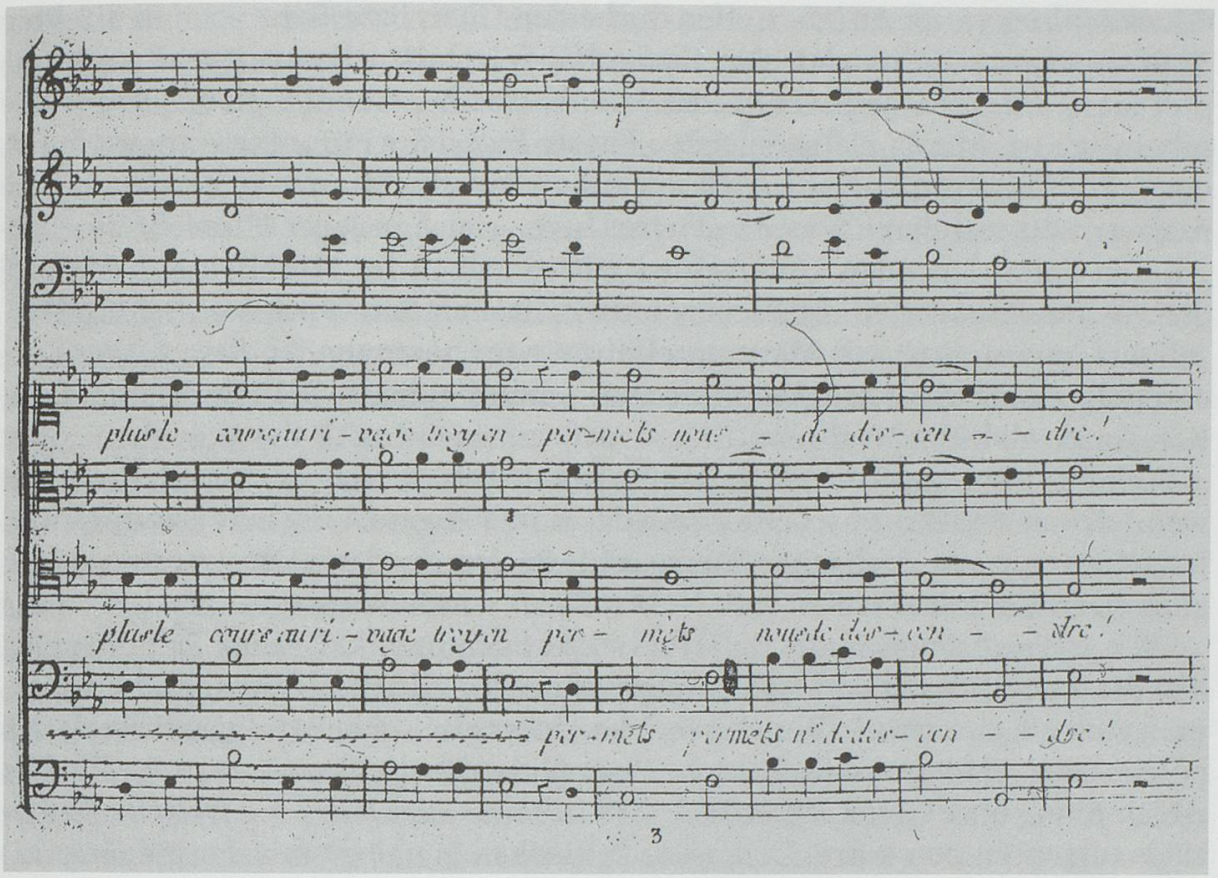
Fuyons, fuyons, le cruel Achille qui nous le courroux. fuyons,

Fuyons, fuyons, le cruel Achille qui nous le courroux.

226

=dre, puis-sante Déi - té protège - nous tou-jours, de nos tra-vaux n'inter-rompe

=dre, puis-sante Déi - té protège - nous tou-jours De nos tra-vaux n'inter-rompe



Bsp. 6: Gluck, *Iphigénie en Aulide*, „Chœur dansé" (III, 7–8).

So ungewöhnlich wie die Konzeption dieses bewegten Opferchors ist auch der Übergang zur nächsten Szene, zum Auftritt der griechischen Kombattanten, die den Hymnus jäh unterbrechen. Das kurze vokale Fugato – ehedem sicheres Indiz für szenischen Stillstand – konkretisiert hier nun ein Bewegungsmoment, das stärker kaum vorstellbar ist. Es symbolisiert ferner die Konfrontation einer wohlgeordneten Volksmenge mit unkoordiniert agierenden Individuen. Die Bedeutung dieser Chorszene beruht somit auf dem direkten Aufeinandertreffen zweier verschiedenartiger Bewegungsformen, wobei das dynamischere Moment ganz eindeutig auf der polyphonen Passage liegt.

Aus der Partitur geht nicht hervor, wo dieser „chœur dansé" – und damit die Beteiligung der Figuranten – endet. Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß die von dem Opferzug ausgehende Bewegung mit dem Eintritt des kurzen Fugatos „Fuyez, fuyez tous" aufgehoben wird, zumal die Regieanweisung mit dem Hereinstürzen der Menge (von einer Seite zur anderen) eine konkrete szenische Aktion fordert. Gesetzt den Fall, die „danse" bzw. der „chœur dansé" wäre an dieser Stelle tatsächlich zu Ende, müßte diese Bewegung allein von den Choristen – und nicht von den Tänzern – realisiert werden.

Jenseits dieser Frage, in welcher Weise sich die Bewegung konkretisiert, ist die Klassifizierung der beiden Chöre von Bedeutung. Hier wird nun die Unterscheidung, die Marmontel mit seinem Denkmodell – „chœur appris" und „chœur impromptu" – getroffen hatte, wirksam. In dieser Chorszene von

Glucks *Iphigénie en Aulide* treffen die beiden Chor- bzw. Satztypen in direkter Konfrontation aufeinander. Der Opferchor wäre als „chœur appris" zu interpretieren, d.h. als eine präexistente Musik, was bei einem Opfergesang wahrscheinlich ist. Mit dem einsetzenden Fugato läge dann ein „chœur impromptu" vor, nämlich ein Chorgesang, der spontan auf das dramatische Geschehen reagiert, was auf den Chorsatz „Fuyez, fuyez tous" in jeder Hinsicht zutrifft.

Einen entscheidenden Unterschied gilt es jedoch im Hinblick auf den mit diesem Denkmodell verbundenen musikalischen Satztyp festzuhalten: Den „chœur impromptu" sah Marmontel mit einem homophonen Satz verbunden, den polyphonen Satz hingegen mit dem „chœur appris". Bei Gluck sind diese Kategorien dahingehend modifiziert, daß nunmehr auch der polyphone Satz als „chœur impromptu" zu figurieren vermag. Der polyphone Satz stellte, auch wenn dessen Struktur hier nur durch das kurze Fugato aufscheint, somit nicht länger nur ein musikalisches Surrogat für Bewegung dar, sondern er verlangte auch nach einer konkreten szenischen Form von Bewegung.

Diesem Funktionswandel im Hinblick auf den musikalischen Satztyp standen die Zeitgenossen ambivalent gegenüber. Vor allem in Deutschland wollte man sich augenscheinlich nicht von der (ausschließlichen) Suggestivkraft des polyphonen Satzes verabschieden. Besonders deutlich wird dies in Riedels Abhandlung über Gluck, die Forkel 1778 in seine *Musikalisch-kritische Bibliothek* aufgenommen hatte. In diesem kritischen „Dialog" mit der eingangs zitierten Schrift des Abbé Arnaud kommt die veränderte Funktion musikalischer Satzmodelle hinsichtlich ihres Bewegungsgestus deutlich zum Ausdruck.

> [Es beliebt] dem Herrn Abt, uns eine neue Methode zu lehren, wornach dramatische Chöre nach seiner Meynung behandelt werden müssen. Er sagt: Ein Chor, der in Handlung ist, darf nicht figurirt werden, wenn nicht der Sinn gestört, und die Worte [...] verdunkelt werden sollen. Eben deswegen hat [...] sein Compositor nicht nur die Chöre fast von Wort zu Wort forthandeln lassen, sondern auch die Harmonie so viel als möglich zusammengerückt. [...] Ein Chor aber, der ohne Bewegung und Handlung ist, und vereinigt von allen Gliedern des Chors kann gesungen werden, soll figurirt, und in seinen einzelnen Theilen auf eine hervorstehendere Art verziert werden. Ehedem haben unsere musikalischen Kunstrichter dafür gehalten, [...] daß, wenn Chöre, oder die einzelnen Personen desselben in Handlung und Bewegung sind, auch die Musik dazu in Handlung und angemessener Bewegung seyn müsse. Diese musikalische Handlung und Bewegung, kann durch nichts anders, als durch eine figurirte Bearbeitung der verschiedenen einzelnen zum Chor gehörigen Stimmen unter sich bewirkt werden [...]".[72]

Riedels Erörterung, aus der die Präferenz für den figurierten Chor als Ausdruck von Bewegung unmißverständlich hervorgeht, bleibt indes eine abstrakt-theoretische Diskussion, da sie nicht auf die spezifischen aufführungspraktischen

[72] Friedrich Justus Riedel, „Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck", in: Johann Nicolaus Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. 1, (Gotha) 1778 / Reprint Hildesheim 1964, 79f.

Implikationen des französischen Opernchors rekurriert. Riedel argumentiert auf einer rein musikalischen Ebene, das Ergebnis, d.h. Glucks „chœur en action", wie er sich auf der Bühne der Académie Royale de Musique präsentierte, war von dieser Betrachtung ausgeschlossen. Insofern fehlte in Riedels Betrachtung eine wichtige Komponente, nämlich das Moment der visuell sichtbaren Bewegung, welches den Funktionswandel des musikalischen Satzes entscheidend befördert hatte.

Betrachtet man den Einfluß des Bühnentanzes auf die Entwicklung des Chors, so erhebt sich die Frage nach dem Grad der gegenseitigen Durchdringung der beiden Kollektive. Angesichts des von Bernardin de Saint-Pierre beschriebenen Schaffensprozesses – Glucks Konzeption eines musikalischen Dramas durch die Imagination von Bewegungsabläufen – so betrifft dieses Problem nicht nur die innerdramatische Strukturierung der Musik, sondern vor allem die szenische Realisation. Die Frage, inwieweit der Chor an der sichtbaren Bewegung Anteil hatte oder ob für Gluck nach wie vor das „Doppelgänger-Modell" (Jacobshagen) greift, wonach tänzerische Aktion die fehlende Mobilität des Chors ersetzt, scheint angesichts der zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse zugunsten der ersten Möglichkeit beantwortet werden zu müssen. Waren die eingangs angeführten Quellen hinsichtlich des „mis en action" noch äquivok zu verstehen, so läßt ein Zeugnis von 1791 keinen Zweifel daran aufkommen, daß Gluck die Choristen buchstäblich bewegt und auf diese Weise den Chor zu einer bis dato nicht gekannten Mobilität geführt hat. Dieser Quelle kommt insofern eine besondere „Objektivität" zu, als der Verfasser Ginguiné der Piccinni-Fraktion angehörte und im Grunde kein Interesse daran hatte, Glucks Reform ästhetisch zu überhöhen.

„Il restoit cependant un grand pas à faire, c'étoit de donner aux *chœurs* de l'agitation, de la passion, du mouvement, c'étoit sur-tout d'animer ceux qui les chantoient, & qui, toujours rangés sur deux lignes, formoient, le long des coulisses, quelle que fût l'action à laquelle ils étoient censés prendre part, un double espallier immobile. C'étoit à M. Gluck qu'étoit réservée cette heureuse révolution. Il eut besoin non-seulement du génie nécessaire pour concevoir des *chœurs* plus dramatiques & plus actifs qu'ils ne l'étoient auparavant, mais de tous les moyens que lui avoit données la nature pour les faire éxécuter.

Il faut l'avoir vu, à ses répetitions, courir d'un bout du théâtre à l'autre, pousser, tirer, entrainer par le bras, prier, gronder, cajoler tour-à tour les choristes, hommes & femmes, surpris de se voir mener ainsi, & passant de la surprise à sa docilité, de la docilité à une expression, à des effets, à des effets qui les échauffoient eux mêmes, & leur communiquoient une partie de l'ame du compositeur; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour tenir toutes les obligations que lui a notre théâtre, & quelle réunion de forces physiques & morales lui étoit nécessaire pour y répandre, comme il a fait, le mouvement & la vie.

On se rappelle la sensation qu'éprouvèrent tous les spectateurs, lorsqu'au premier acte d'Iphigénie, ils virent une foule de soldats grecs entourir, poursuivre Calchas, le presser tumultueusement de leur déclarer la volonté des dieux; & lorsqu'après avoir entendu ce qu'annonce prophétiquement ce grand prêtre, l'armée sembla se réunir dans un ensemble harmonieux, les bras levés au ciel, pour implorer le secours de

Diane. C'étoit le premier fruit des peines que l'auteur s'étoit données: il eut lieu d'en être content. L'expression de ces *chœurs* est fort juste; agitée & tumultueuse dans l'un, noble & soutenue dans l'autre: chacun d'eux a le caractère qui lui convient; mais tous deux ont peu d'étendue: l'harmonie en est presque toute syllabique & simultanée: le motif y est peu développé, dans le second sur-tout, où il pouvoit, où peut-être même il devoit l'être davantage. Ils firent pourtant le plus grand effet, parce qu'ils étoient exécutés par des acteurs, au lieu de l'être par des statues".[73]

Jenseits der Evidenz, daß die Choristen von Gluck zu szenischer Aktion „animiert" wurden, offenbart dieses Zeugnis ein weiteres bedeutsames Moment, nämlich den Komponisten Gluck als Regisseur. Wenngleich Glucks Opern heute (glücklicherweise) kaum noch aus der Perspektive des Wagnerschen Musikdramas in den Blick genommen werden, so haben doch Gluck und Wagner eines gemeinsam: In ihrem Bemühen um eine adäquate Realisierung des musikdramatischen Werkes betrachteten beide die intensive Überwachung des Produktionsprozesses als unabdingbar. Gluck war der erste Komponist, der ein gesteigertes Interesse daran haben mußte, *wie* sein Werk auf der Szene umgesetzt wurde. Die Tatsache, daß seine musikdramatische Konzeption zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf Bewegungsformen beruhte, mußte ihn

[73] Framery / Ginguené (Hrsg.), *Encyclopédie Méthodique: Musique*, Paris 1791, Bd. 1, 270f.: „Es blieb jedoch noch ein großer Schritt zu tun, nämlich den Chören Erregung, Leidenschaft und Bewegung zu verleihen, d.h. vor allem diejenigen Choristen zu animieren, die bislang stets in zwei Reihen aufgestellt waren und entlang der Kulissen ein doppelt unbewegliches Spalier bildeten, welcherart auch immer die Handlung war, an der sie hypothetisch teilhatten. Es war Gluck vorbehalten, dies zu revolutionieren. Es bedurfte nicht nur seines Genies, um dramatischere und aktivere Chöre zu konzipieren, sondern auch aller seiner schöpferischen Kräfte, um sie zur szenischen Darstellung zu veranlassen./ Man muß ihn bei den Proben gesehen haben, wie er von einer Seite der Bühne zur anderen rannte, die Choristen — Männer wie Frauen — schubsend, ziehend, mit dem Arm zerrend, flehend, schimpfend und schmeichelnd; überrascht, sich so geführt zu sehen, gelangten die Sänger von der Überraschung zur Folgsamkeit, und von der Folgsamkeit zu einem Ausdruck und zu Wirkungen, die sie selbst erregten und an der Begeisterung des Komponisten teilhaben ließen. Man muß ihn bei diesem heftigen Probieren gesehen haben, um ermessen zu können, was unser Theater ihm schuldet, und welche Verbindung physischer und moralischer Kräfte notwendig war, um Bewegung und Leben zu verbreiten, wie er es getan hat./ Man erinnere sich nur der Sensation, die alle Zuschauer empfanden, als sie im ersten Akt der Iphigénie [en Aulide] eine Horde griechischer Soldaten Calchas verfolgen, umzingeln und stürmisch bedrängen sahen, auf daß er ihnen den Willen der Götter verkünde; und die Menge, nachdem sie gehört hatte, was dieser Oberpriester prophezeite, sich in einem harmonischen Ensemble zusammen zu finden schien, die Arme zum Himmel erhoben, um die Hilfe Dianas anzurufen. Dies waren die ersten Früchte der Mühen, die der Komponist auf sich genommen hatte: Er hatte allen Grund, damit zufrieden zu sein. Der Ausdruck dieser beiden Chöre ist ganz und gar angemessen: bewegt und stürmisch der eine, würdevoll und getragen der andere; jeder der beiden hat den ihm gemäßen Charakter; beide sind jedoch von geringem Umfang: die Deklamation ist fast durchgängig syllabisch und die Harmonie homophon, das Motiv ist wenig entwickelt, besonders im zweiten Chor, wo es stärker entwickelt sein könnte oder vielleicht müßte. Sie erzielten gleichwohl die größte Wirkung, weil sie nunmehr von Darstellern anstatt von Statuen ausgeführt wurden."

unwillkürlich zu erhöhter Wachsamkeit gegenüber der szenischen Realisierung veranlassen. Die verstärkte Einbindung von Chor und Bühnentanz, die eine größere Komplexität szenischer Abläufe mit sich brachte, erforderte darüber hinaus intensivere und längere Bühnenproben. Das Ergebnis dieses Prozesses, d.h. die tatsächliche Gestalt eines Chors bzw. „chœur dansé", läßt sich heute nur noch erahnen. Der Paradigmenwechsel hinsichtlich des Funktionswandels des musikalischen Satzes, der mit dieser Entwicklung einherging, bleibt von diesem historischen Defizit jedoch unberührt. Die Aufzeichnung von „Inszenierung" im Sinne eines Festhaltens szenischer Bewegungsabläufe war dem 18. Jahrhundert noch fremd. Eine solche „Konservierung", die zudem Modellcharakter beanspruchte,[74] blieb der Grand opéra des 19. Jahrhunderts vorbehalten.

[74] Zu den „livrets de mise en scène" vgl. Jacobshagen (2000), 303–306.