

ästhetik des Charles Batteux musikalisch einlöste, scheint der ganze Reichtum seiner Musik auf. Zu dessen Vielfalt gehört nach dem scheinbaren Tod des Hippolyt der Einfall, in das verzweifelte Schuldbekennnis der Phädra *Quelle plainte en ces lieux m'appelle* (Welche Klage ruft mich an diesem Ort?) die chorischen Einschübe *Hippolyte n'est plus* zu montieren: eine Reverenz zurück an Lully, der in seiner *ALCESTE* das Verfahren begründet hatte (*Alceste est morte*), ein Vorausweis ebenso auf Gluck, der in seiner *ALCESTE* die Ankunft des rettenden Herkules mit den traurigen Chorrufen *Pleure, ô patrie* kontrastieren wird.

LES INDES GALANTES (>Ballet héroïque< in einem Prolog und drei Aufzügen; *L* von Louis Fuzelier; Paris 1735; 1736 Erweiterung auf 4 Aufzüge; *WA* Paris 1952; New York 1961).

Für Rameaus bedeutendste Tanzoper ist der Verzicht auf die mythische Spielzeit konstituierend. An die Stelle der zeitlichen Entfernung setzt er, getreu der Forderung im Vorwort von Racines *BAJAZET* (1672), nun die räumliche Entrückung von der Realität in *LES INDES GALANTES*. Der Titel dieser Ballettoper ist kaum übersetzbar. »Les Indes« bedeutet nicht Indien, sondern exotische Ferne allgemein; und galant sind diese Ländereien durchaus nicht, allenfalls die in ihnen spielenden Liebeshandlungen – zum Teil bis in den Tod. Der Prolog exponiert den Problemgehalt des Werks in der Konfrontation zweier mythischer Figuren. Die Göttin der Jugend, Hebe, und die Mars-Schwester Bellona streiten sich mit ihrem Gefolge, ob der Waffenruhm der Liebe vorzuziehen sei. Da steigt Amor, umringt von Amoretten, auf die Bühne herab, und diese verkünden, ihre Waffen und Schwerter aus dem für solche Liebeskämpfe offenbar unempfänglich gewordenen Europa an ferne Gestade zu tragen. Das erste Bild heißt *DER SELBSTLOSE TÜRKE*. Osman Pascha hält die entführte Emilie als Gefangene und wirbt vergeblich um ihre Liebe. Als ein Sturm neben einigen Seeleuten auch ihren Geliebten Valère ans Ufer wirft, schenkt Osman beiden die Freiheit. Damit beginnt eine Tradition, die in Mozarts *ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL* gipfeln wird. Das zweite Bild heißt *DIE INKAS IN PERU*. Auch hier geht es um eine Beziehung zwischen Liebenden aus verschiedenen Kulturkreisen: die Inka-Tochter Phani und der spanische Konquistador Carlos lieben sich. Als der ebenfalls Phani liebende Sonnenpriester Huascar diese Verbindung nicht verhindern kann, stürzt er sich in einen feuerspeienden Vulkan. *DIE BLUMEN ODER DAS PERSISCHE FEST* spielt in den Palastgärten Alis. Sein Freund Tacmas liebt eine der

Sklavinnen Alis, dieser eine des Prinzen Tacmas: ein Anlaß zu komödiantischen Verkleidungseffekten, die von der zeitgenössischen Kritik abgelehnt wurden, was Fuzelier zu einer Textänderung veranlaßte. DIE WILDEN sind das Indianerpaar Zima-Adario. Das Mädchen wird zugleich von einem spanischen und einem französischen Offizier begehrt. Aber den von ihnen angebotenen Reizen der europäischen Kultur-Galanterie zieht sie die freien Wälder von Illinois – und ihren Geliebten vor.

DER REIZ DES EXOTISCHEN

LES INDES GALANTES verdient Interesse nicht nur wegen seiner ideologiegeschichtlichen Bedeutung: der naiv-frohen Botschaft, daß die Wilden die besseren Menschen seien. Kaum minder interessant sind die Exotismen des Werks selber. Der Librettist Fuzelier hat im Vorwort zu seinem sehr ungleichmäßigen Textbuch Rechenschaft über sein Bestreben abgelegt, authentisches Lokalkolorit einzufügen, etwa das zereemonielle Rauchen der Friedenspfeife im letzten Bild. Die Musik hat er dabei aber mit keinem Wort erwähnt. Um so überraschender die Tatsache, daß ein mehrfach wiederkehrendes Quartenmotiv mit seiner pentatonischen Melodieweiterführung im peruanischen Sonnengesang des zweiten Bilds (erst intoniert ihn das Orchester, dann folgt Huascar, dem sich der Chor anschließt) einem zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Ethnologen aufgezeichneten authentischen Sonnengesang der Inkas entspricht. Als Exotismus sind auch die weiten Intervallsprünge in diesem Bild wie im einleitenden Ritornell zur Türkenszene zu finden. In diesem treten die afrikanischen Sklaven in der damals als exotisch geltenden Tonart g-moll auf, die auch im Indianerbild wiederkehrt. Eine ebenfalls als exotisch geltende Tonart, h-moll, prägt in einem Marsch mit Dreiviertel-Metrum (wie ihn Schumann hundert Jahre später in seinem CARNAVAL als gegenrhythmischen Marsch der Davidsbündler gegen die Philister benutzen wird) den Beginn des persischen Blumenbilds. Am eindringlichsten gelingt Rameau das exotische Flair in der Liebesszene der Indianer. Sie ist ebenfalls in g-moll geschrieben, wobei das monotone Umkreisen eines Zentraltons in der Melodieführung, eine wechselnde Harmonisierung mit chromatischen Bewegungen und eine reiche Instrumentation für das Lokalkolorit sorgen. Gekrönt wird das Bild durch eine Chaconne, die – von Rameau zunächst für seine geplante Voltaire-Oper SAMSON geschrieben – den Zeitgenossen aufgrund ihrer Klangfarbenkontrapunktik und ihrer unwiderstehlichen

Motorik sensationell vorkam. Nicht minder sensationell war es, daß (wahrscheinlich) echte Wilde auf der Bühne agierten: zum erstenmal in der Geschichte der Oper. Rameau konnte dabei auf eigene Erfahrungen zurückgreifen. Er hatte 1725 einen Tanz der Wilden (*AIR DES SAUVAGES*) für Cembalo komponiert, zu dem im Théâtre-Italien zwei Indianer tanzten; orchestriert nahm er ihn in das Schlußbild der Ballettoper auf, wo er bei der Friedenspfeifen-Zeremonie erklingt. Kaum minder bemerkenswert als die Exotismen sind weitere musikalische Qualitäten der Partitur, etwa Huascars aus kurzen Phrasen und gewagten Intervallen zusammengesetzte Arie *Obéissez sans balancer* (Gehorcht, ohne zu schwanken), Emilies über heftige Sturmwoogen als Seelenspiegel sich erhebende Meeresarie (*Vaste empire des mers*), die italienische Arie *Fra le pupille* im Blumenbild oder das elegische Melos, mit dem das Indianermädchen Zima bedacht wird: in Rameaus Preis der unschuldigen Natur mischt sich zugleich die Klage über deren Verlust. Abgesehen von den hier fehlenden Erscheinungen des Wunderbaren glänzt Rameau in seinen Naturbildern wie im Genre der ›Tragédie lyrique‹: dem Sturm im Türkenbild oder dem durch Huascar ausgelösten Vulkanausbruch, der mit Sturm und Erdbeben das vielleicht eindrucksvollste Naturbild des Komponisten überhaupt ist.

CASTOR ET POLLUX (Castor und Pollux. ›Tragédie lyrique‹ in einem Prolog und fünf Akten; *L* von Pierre-Joseph Bernard; Paris 1737; ohne Prolog, mit neuem ersten Akt: 1754; Parma 1758; Kassel 1776; *WA* konzertant: Paris 1903, szenisch: Montpellier 1908; Glasgow 1927; Florenz 1935; Schwetzingen 1962, als Gastspiel der Essener Bühnen).

Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen, in denen das Werk überliefert ist, sind nicht nur musikalischer Art, sondern auch dramaturgisch-ideologischer. 1737 hatte Rameau dem von Bernard eher episch als dramatisch gebauten Libretto um die beiden Episkuren einen Prolog vorangestellt: anlässlich des 1736 beendeten Polnischen Erbfolgestreits. Dieser neue Prolog verknüpft die Realgeschichte mit dem Mythos vom ewigen Frieden. In der Zweitfassung kürzte er das Drama um diesen Prolog, wodurch die Handlung psychologisch ungleich überzeugender wirkt.

Jetzt steht die Gefühlsverwirrung der Menschen im Vordergrund und nicht deren gewaltsame Umbiegung in eine politische Moral. Im Gegensatz zu seinem von Zeus gezeugten Halbbruder Pollux hat Castor einen irdischen Vater und ist deshalb sterblich. Sein Schicksal trifft ihn