

Olivia Bloechl, Opera and the Political Imaginary in Old Regime France, Chicago (The University of Chicago Press) 2018, XIV–286 p., ISBN 978-0-226-52275-3, USD 55,00.

rezensiert von | compte rendu rédigé par
Herbert Schneider, Mainz

Das Buch ist der Thematik Oper und Politik in Frankreich während des Ancien Régime gewidmet. In der Einleitung bemerkt Olivia Bloechl, es handele sich um keine umfassende Auswertung der Quellen, um keinen erschöpfenden Überblick, d. h. die Untersuchung beschränkt sich auf eine Auswahl von Fragestellungen und von untersuchten Quellen. Der Focus liegt auf der Spiegelung der sakralen Macht und der Souveränität einerseits und des Realismus des Regierens andererseits in wiederkehrenden Handlungssituationen von Opern der hohen Gattung der Tragédie en musique bzw. Tragédie lyrique. Im Quellenverzeichnis sind 63 Opern der Epoche Lullys und Rameaus einerseits und der Zeit Glucks bis zum Vortag der Revolution verzeichnet, aber nur von einem kleinen Teil davon werden entsprechende Szenen erörtert.

Wenn im Folgenden der Terminus »Oper« verwendet wird, handelt es sich immer um die Gattung der Tragédie en musique bzw. Tragédie lyrique. Die Opéra-comique, sei es die der *théâtres de la foire*, die in einem gesetzesfreien Raum aufgeführt wurde, sei es diejenige mit neu komponierter Musik, die nach dem Buffonistenstreit entstand, ist in Bloechls Buch ausgeklammert.

In der Einleitung »Sovereignty and Government« wird vor dem oftmals erörterten Hintergrund, die Oper sei die Repräsentations- und Propagandagattung der absoluten Herrschaft des Königs gewesen, das Ziel der Untersuchung mit Bezug auf vier einschlägige Publikationen Michel Foucaults definiert. Die Referenzen auf Foucault ziehen sich wie ein roter Faden durch das Buch. Etwas vereinfachend könnte man feststellen, es handle sich bei dem Buch um die Konkretisierung der Thesen Foucaults auf dem Gebiet der Oper. Bloechli knüpft darüber hinaus an Studien zur imaginären Dimension der Politik der jüngsten Zeit an (u. a. Claude Lefort, Paul Kahn, Eric L. Santner, Victoria Kahn, Mitchel Dean).

Opernaufführungen sind Instrumente der ideologischen Einflussnahme und stellen damit politische Vorstellungen im Sinn des Absolutismus für die ausgewählte Besucherschaft dar, wobei die Repertoire-Aufführungen diese perpetuieren. Hochgestellten Personen oder Götter der antiken Stoffe der Opern agieren vielfach wie der reale Herrscher: Könige bestimmen etwa über ihre Nachfolger, verurteilen Personen, die gegen Recht und Ordnung verstoßen haben, oder begnadigen sie. Auf der Bühne dargestellt Zeremonien spiegeln solche des höfischen Lebens wider. Am Beispiel von Thomas Corneilles, Fontenelles und Lullys »Bellérophon« illustriert Bloechl die Verflechtung von Bühnengeschehen und höfischer Lebensrealität. Bemerkenswert ist, dass außenpolitische, ökonomische und sogar ökologische Probleme oder der Umgang mit Katastrophen in Opern thematisiert und in Zusammenhang mit dem Wohl des Landes bzw. einem neuen Goldenen Zeitalter gebracht werden.



Herausgegeben vom Deutschen
Historischen Institut Paris | publiée
par l'Institut historique allemand



Publiziert unter | publiée sous
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Im ersten Kapitel geht es um die Politik der Glorifizierung des herrschenden Königs unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Zusammenhangs in Gestalt von rituellen Akklamationen und Lobeshymnen der Chöre, die Bloechli auf die ideale Bürgerschaft der Engel der katholischen Tradition seit Thomas von Aquin bezieht (etwa im Prolog von »Cadmus et Hermione«, in dem der Chor Ludwig XIV. als leuchtenden Stern besingt). Die kontemplativen Chöre, die der Belobigung, der Bitte oder der Zelebration, d. h. politischen Zwecken dienen, sind in der Regel in den Prologen und Divertissements angesiedelt, denen sehr oft eine rein unterhaltende Funktion oder ein fehlender Zusammenhang mit der Handlung unterstellt wurde und noch wird.

Im zweiten Kapitel geht es um Ausdruck und Funktion des im Sinne von Aristoteles pathetischen Chorlamentos und seine Beziehung zu öffentlichen Trauerzeremonien. Musterbeispiel ist der Chor »Que tout gémisses« aus Rameaus »Castor et Pollux«, in dem der Tod Castors und damit neben dem privaten auch der kollektive Verlust für die Stadt durch die Spartaner beklagt wird. Bloechli zeigt die musikalischen Parallelen zwischen diesem Chor und einem liturgischen Werk, Michel Delalandes »De profundis« auf und geht dann auf die vom Regime festgelegten und kontrollierten Trauerfeierlichkeiten, deren Rituale, Umstände und Etappen im öffentlichen Leben sowie deren Dekorationen ein. Trauerzüge zu Ehren besonderer Persönlichkeiten wie der nach Turennes Tod konnten das gesamte Leben in Paris zum Stillstand bringen. Die vom Ludwig XIV. verordnete »douleur sage« anlässlich des Todes der Königin Marie-Thérèse benötigt, anders als dies von Bloechli (S. 64) dargestellt wird, die Einordnung in die charakteristische Ideologie des französischen Hofes. Die höfischen Erziehungslehren schrieben vor, extreme Emotionen, Erregungs- oder Zustände der Niedergeschlagenheit zu vermeiden, da diese Konflikte verursachen und das Zusammenleben so vieler Aristokraten am Hof erschweren. Emotionen sollten sich nur in der mittleren Stimmungslage bewegen. Als ästhetischer Grundsatz besaß diese auch in der französischen Musik Gültigkeit, mit den Stilkriterien Monteverdis ausgedrückt, *stile concitato* und *stile molle* sind sanktioniert und nur der *stile moderato* ist legitim. Mit »douleur sage« untersagte Ludwig XIV. extreme oder gar atavistische Trauermanifestationen (bemerkenswerterweise sind sie noch im III. Akt der »Alceste« von Quinault und Lully vorhanden), weil sie die Ordnung in Gefahr bringen.

Die offiziellen Trauerzeremonien mit ihren Dekorationen fanden in entsprechenden Szenen der Opern eine naturgemäß weniger aufwendige Realisierung. Im III. Akt der »Alceste« umfasst diese 647 Takte im düsteren c-Moll, eingeleitet von einem Trauermarsch, an dem wie in der ganzen Zeremonie sechs Flöten mitwirken, mit mehreren Chören, solistischen Klagegesängen und laut Bloechli einer vokalen »Passacaille« (S. 78, die anfängliche chromatische Katabasis wird jedoch im Laufe des Stückes aufgegeben). Quinault und Lully wagten es, wie erwähnt, aus öffentlichen Zeremonien verbannte Elemente atavistischer Trauer einzuführen – Menschen zerreißen ihre Kleider und reißen sich Haare aus – Bloechli spricht von »frenzy«. Zwischen dem Motiv des imitatorischen Einsatzes des Chores bei dem Text »Alceste est morte« und der »formelhaften Todesproklamation« bei staatlichen Begräbnissen sieht sie eine Verwandtschaft, ohne aber einen Beleg dafür zu liefern. Undenkbar wäre in öffentlichen Zeremonien die Anklage im Lamento von Charpentiers »Médée«, als der Chor der Korinther gegen die grausamen



Herausgegeben vom Deutschen
Historischen Institut Paris | publiée
par l'Institut historique allemand



Publiziert unter | publiée sous
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Göttern revoltiert (S. 71). Phèdres Trauer nach dem vermeintlichen Tod von Hippolyte in Pellegrins und Rameaus »Hippolyte et Aricie« wird vom Chor zweimal zurückgewiesen. Zwei hypothetische Antworten bietet die Autorin an: die Missetaten Phèdres bzw. die Tatsache, sie gehe vom Tod Hippolytes aus, der aber noch lebt, möge der Grund für das »Ô regrets superflus« des Chores sein.

In seiner Pariser Version von »Orphée et Euridice« schuf Gluck mit der Trauerszene nach dem Tode von Euridice durch neue musikalische Ausdrucksmittel, mit der expressiven Chromatik und der Besetzung mit Posaunen, ein Paradigma für die zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, an das er selbst in den Lamento-Chören der »Alceste« und »Iphigénie en Tauride« anknüpfte. Neu ist hier wie in anderen Chören von Opern der Zeit der Aspekt des Vaterlands und damit des allgemeinen Wohls (S. 83).

Schuld und Gewissensbisse werden in Kapitel 3 thematisiert. Für Pellegrin und Charles Roy besteht die Funktion von Schuldbekennnissen in Opern der Epoche nach Quinault und Lully darin, das Mitleid oder Sympathie bei den Zuschauern zu erwecken. Armides Selbstanklage in Pellegrins und Desmarests »Renaud ou La suite d'Armide« lautet, sie habe die Liebe zu Renaud über das Wohl ihres Volkes gestellt und bekennt sich damit zu ihrer politischen und moralischen Verantwortung für ihr Volk.

Bloechli setzt sich kritisch mit den sich verändernden Darstellungen der historischen Schuldbekennnisse Foucaults auseinander. Ihre Analyse von deren Form in Opern zeigt die Varianten – Bekenntnisse des Verrats am Volk wegen einer Liebe, einer inzestuösen Liebe gegen den eigenen Willen, einer nicht legitimen Liebe wie die Phèdres zu Hippolyte, das Erschrecken oder Entsetzen über die eigenen Verfehlungen oder Verbrechen.

Wie in anderen Zusammenhängen konstatiert Bloechli auch in Bezug auf die Selbstanklage einen Paradigmenwechsel nach der Mitte des 18. Jahrhunderts. Unter dem Einfluss des Rousseauismus rechtfertigen sensible Charaktere hohen Standes ihre Handlungen vor ihrem eigenen Gewissen unabhängig von einer extrapersonellen moralischen Autorität. Im Übrigen haben noble Personen nach 1760 ebenso in der Opéra-comique das gleiche ausgeprägte Bewusstsein. In »Iphigénie en Aulide« steht Agamemnon im Zwiespalt zwischen der Liebe zu seiner Tochter und seiner Pflicht als Herrscher. Seine Anfechtungen bringt Gluck in der Motivik, Harmonik und der überstürzten Bewegung des Orchester zum Ausdruck, und zum Abschluss stellt sich Agamemnon seinem strengen Gewissen, so dass es, wie er äußert, ihm das Herz zerreißt (ähnlich auch in Orianas Monolog in »Amadis de Gaule« von Johann Christian Bach oder in Polynices Bekenntnis vor seinem Vater Ödipus in Sacchinis »Œdipe à Colonne«).

Als eine eigene Kategorie beschreibt Bloechli die misslungenen Bekenntnisse entweder in Gestalt der Verweigerung des Schuldeingeständnisses und der Akzeptierung des Todes oder die Selbstanklage ohne Konsequenz oder als entschuldigendes oder zwanghaftes Bekenntnis.

Unter dem Titel »Das folternde Orchester« subsumiert Bloechli fünf Unterkapitel zur Funktion des Orchesters, zum Abschluss eines zur »sublime criminality«, in dem das Orchester keine Rolle mehr spielt. Zu Beginn des Kapitels steht der Gemeinplatz, Lullys Orchester habe noch nicht über die späteren Ausdrucksmöglichkeiten verfügt, und Rameau habe »etwas Neues und dramatisch Machtvolleres« im Orchester zu bieten – die Bemerkungen zum Orchester in dessen »Boréades«, wo die



Herausgegeben vom Deutschen
Historischen Institut Paris | publiée
par l'Institut historique allemand



Publiziert unter | publiée sous
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Funktion des Orchesters betont wird, die Rolle der Affekte von Vergebung und Strafe zum Ausdruck zu bringen (S. 140), geht etwas mehr in die Tiefe. Die Unterkapitel 5 und 6 handeln von den neuen Möglichkeiten des Orchesters als Ausdrucksmedium der Gewaltsamkeit, des Schreckens und der Abgründe in den Selbstmordarien seit Gluck. Hier fehlt der naheliegende Bezug zu den in der Symphonie der Zeit eingeführten Neuerungen. Nur im Zusammenhang mit Glucks Orphée gibt es in einer Anmerkung den Hinweis auf Richard Wills Aufsatz von 1997 zu »Konfrontationen« in der Symphonie der Zeit.

Im Gegensatz zu der stereotypen Verurteilung schuldiger Personen als perfide oder kriminell in der Oper vor der Jahrhundertmitte, gewinnen die Porträts der Protagonisten, die in ihrem Leben schuldig geworden sind, unter dem Einfluss der von der Öffentlichkeit mit großer Aufmerksamkeit verfolgten Reform der Kriminaljustiz (Stichwort »arrêts criminels«) zwischen 1760 und 1780 an politischer und moralischer Tiefe. Die Veränderungen werden mit Ausnahme von Sacchinis »Œdipe à Colonne« nur an Glucks Opern nachgewiesen.

Die Hinrichtung zur Sanktion oder Bestrafung von Kapitalverbrechen und Kriege gehören zur »dunklen Seite der Politik«. Bloechli beruft sich hier (S. 165–167) auf »L'Histoire de la sexualité« und »Il faut défendre la société«, eine der Vorlesungen am Collège de France, in denen Foucault seine Theorie über den Tod unter der absolutistischen Herrschaft entwickelt, den Wechsel der Untertanen von einem zivilen und öffentlichen Gericht zum göttlichen Gericht, das über ewiges Leben oder ewige Verdammnis entschied. In diesem Zusammenhang führt sie den Tripelchor der Finalszenen von Quinaults und Lullys »Proserpine« an, in dessen Besetzung (hohe Stimmen, Tutti-Chor, niedrige Stimmen) sie die räumliche Anordnung (Himmel, Erde, Unterwelt) und die moralische Autorität der drei Sphären repräsentiert sieht.

Die Interpretation der »gespenstischen Königreiche« mit ihren irrationalen Räumen und Existenzen im letzten Kapitel des Buches erscheint der innovativste Teil des Buches. Zu Beginn holt Bloechli musikhistorisch etwas weiter aus, indem sie unter Verweis auf die griechische »katabasis« und »anabasis« den Weg in und aus dem Hades als Beispiele der Darstellung des Jenseitigen im Ballet de cour, im italienischen Drama per musica und in der Instrumentalmusik erörtert. In Opernstoffen wie »Castor et Pollux«, »Orphée et Euridice« oder »Hippolyte et Aricie« gehört die Unterwelt zum festen Bestand der Handlung. Mit dem Eintritt in die Unterwelt bzw. mit den in der Welt Plutos spielenden Szenen bringen die Librettisten und Komponisten Elemente der Transzendenz in der Oper ein. Pluto ist ein quasi absolutistischer Herrscher, seine Untertanen werden ähnlich regiert wie die Lebenden in der Welt. Pluto und der Hades werden im 17. und frühen 18. Jahrhundert vielfach mit Tyrannei und Despotie assoziiert und musikalisch unter Umständen in düsteren Aires charakterisiert. Dagegen wird der König durch die Librettisten als der gnädige Monarch dargestellt. Die Motivation Plutos, Eurydikes die Rückkehr in die Welt der Lebenden zu erlauben, wird an verschiedenen Opernszenen dokumentiert und der Mythos auf der Basis der »politischen Theologie« interpretiert. Thésée erreicht in »Hippolyte et Aricie« die Freilassung seines Freundes Pirithous durch Pluto, dem Orpheus-Mythos vergleichbar, durch eine schreckliche Auflage; er muss mit »der ewigen Qual« seiner Gewissensbisse leben. Nach 1750 tritt Pluto nicht mehr in Opernszenen in Erscheinung. In der Veränderung der französischen Politik in Gestalt der »Depersonalisierung



Herausgegeben vom Deutschen
Historischen Institut Paris | publiée
par l'Institut historique allemand



Publiziert unter | publiée sous
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

der Autorität des Souveräns« (S. 192) sieht Bloechli den Grund dafür, dass Orpheus in Glucks »Orphée« seine Bitte um Freilassung von Eurydike an die »ministres redoutables« und nicht an Pluto richtet. Für sie hat Gluck die Bedeutung Plutos durch seine Orchestermusik »kompensiert«.

Die Bemerkung des Vorworts, es handle sich in dem Buch um »reliable musical examples« hat für eine Reihe von Beispielen nur beschränkte Gültigkeit: S. 40 fehlen im letzten Takt die Trennungsstriche »Pa(-tria)«; S. 79 fehlt der Trennungsstrich bei »re-grets«; S. 73 fehlt ein Strich bei »que vas-tu devenir«; falsche Worttrennungen: S. 46 »jusqu' au« verteilt auf zwei Viertelnoten; S. 69, T. 4, »arm-es«, S. 72 »im-pi-toy-a-ble«; S. 97 »l-car-e«; S. 98 »j'out-ra-ge« und »prêt-e à vous suivre«; S. 108 »qu'ell-e«; S. 110 »dé-ch-irer«; falsche Balkungen der Noten S. 60, T. 33, 35 (auch unvollständig); Fehler im Notensatz: S. 68, Takt 3 muss die Ziffer unter dem letzten Achtel stehen, in T. 12 sind die ersten Generalbassziffern falsch; S. 79, Takt 3 steht in der Violine »a« statt »as«; S. 104, T. 558 »d'« muss punktiert sein, T. 559 ist der Takt in mehreren Stimmen unvollständig; S. 116, Takt 82, »as« muss punktiert sein, nicht das erste »f«; S. 86 muss die zweite Generalbassziffer »3/7« lauten; S. 45, T. 12 falsche Notenhälse; S. 148, T. 12 ist die Zuordnung von Silben zu den Achteln nicht korrekt; S. 148 sind in Takt 11 die dynamischen Angaben verrutscht; S. 86 fehlen bei den Generalbassziffern die Verlängerungsstriche, die Ziffern in T. 11 und 12 zeigen anstatt einer großen eine kleine Sext an; falsche Bögen: T. 86 fehlt der Bogen in der Singstimme; S. 103, T. 449–450, S. 104, T. 556–557 fehlt die zweite Bogenhälfte, T. 451 geht der Bogen ins Leere; S. 108 Violine, T. 14–15, Bogen muss über drei Takte gehen, T. 16–17 fehlen Bögen in der Violine, Takt 16–17 fehlt zweiter Bogenteil im Bass; S. 135, T. 523–524 falscher Bogen; S. 186 fehlen die Bögen bei den Melismen, und bei »triomphe«, »gloire« und »règne« wäre eine durchgängige Balkung der Achtel korrekt (wie in dem Buch notiert ist die Phrasierung der Singstimme falsch), in T. 12 sollten die beiden Silben von »règne« mit einzelnen Achteln notiert sein, bei Wortwiederholungen fehlen Kommata; S. 109, T. 69ff. fehlt das Staccato in Violinen und Violoncello. Mehrfach verwendet die Autorin die Begriffe »disoriented harmony« (S. 99) oder »harmonically [oder tonal] unstable« (S. 131, 144, 146), ohne dass klar wird, was damit gemeint ist. Bei der Quelle des Beispiels aus »Alceste«, S. 79–80, handelt es sich um eine Fassung der Oper, die nach Lullys entstand; den Terminus »baritone« (S. 58) gibt es bei Lalande nicht.

Auch im Französischen sind eine Reihe von Fehlern anzumerken (hier korrigiert): S. 13: »le calme«; S. 55 »gémir«; S. 63 »très vertueuse princesse«; S. 96 »détés moins barbares«; S. 144, im Vers 2 des Zitats ist das erste »et« zu streichen; S. 179, 182, »La Descente d'Orphée aux enfers«; S. 43 »in the opéras-ballets«; Trennungen meist französischer Worte erscheinen sehr merkwürdig: »trag-édie«, passim, S. 89 »honorable«, S. 91 »Pam-ina«, S. 253 »Eurip-ides«; S. 198 »L'art de reg-ner«. Bei den S. 246, Anm. 42, erwähnten Versen für Rezitative handelt es sich in keinem der drei erwähnten Beispiele um Couplets; bei der Wiedergabe von Versen ist die Orthographie modernisiert (alle ohne Einzüge notiert), aber S. 71, 74, 75 steht »nôtre«, S. 83 »O mort« und »O terrible destin«; die Ligatur »œ« fehlt in französischen Worten.

Die benutzte Literatur ist fast vollständig auf Titel in englischer und französischer Sprache beschränkt, letztere, wenn vorhanden in englischer Übersetzung (gerade einmal fünf Titel sind in deutscher Sprache erwähnt).



Herausgegeben vom Deutschen
Historischen Institut Paris | publiée
par l'Institut historique allemand



Publiziert unter | publiée sous
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Bloechli gelingt es überzeugend, wenn auch auf ausgewählte Thematiken und ein beschränktes Textkorpus fokussiert, dem Leser bzw. der Leserin die politische und ideologische Widerspiegelung von Aspekten der Lebensrealität, der Herrschaftsform und der Vorstellungen der Menschen während des Absolutismus in der Oper konkreter und präziser darzulegen als dies bisher bekannt war. Damit weist sie zugleich nach, welche große politische und gesellschaftliche Bedeutung der Gattung zukam.



Herausgegeben vom Deutschen
Historischen Institut Paris | publiée
par l'Institut historique allemand



Publiziert unter | publiée sous
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)