

Platée – Rameaus Selbstporträt im Zerrspiegel

Platée: Autoportrait de Rameau dans un miroir déformant

Platée – Rameaus Selbstporträt im Zerrspiegel

In «Platée» nimmt Rameau die von ihm selbst miterschaffenen Gepflogenheiten der «tragédie lyrique» aufs Korn; die obligaten Gewitter, die Sonnenanbetung, den Maschinentzauber, den ganzen feierlichen Leerlauf parodiert er durch Übertreibung. Er untergräbt das überlebte Genre auch, indem er plebejische Derbheiten in dieses königliche Auftragswerk einlässt, was dem Werk bis heute den Vorwurf der Geschmacklosigkeit eingetragen hat. Dazu gehört, dass die Titelrolle eine Sumpfnympe ist, die von einem Helden-tenor dargestellt werden soll. Mit der Figur der hässlichen Platäa, die in Jupiter verliebt ist, sollte nicht nur die Eifersuch der Ehefrau Ludwigs XV. als unbegründet blossgestellt werden, sondern darüberhinaus den holländischen Widersachern eins ausgewischt werden; bei der Premiere zur Hochzeit des Kronprinzen bewirkte allerdings die Ähnlichkeit der spanischen Braut mit der Sumpfnympe auf der Bühne einen Bumerangeffekt.

Platée: Autoportrait de Rameau dans un miroir déformant

Dans «Platée», Rameau persifle les us de la «tragédie lyrique» qu'il avait aidé à définir. Il y parodie, en les exagérant, les tempêtes obligées, le culte du soleil, les effets de machines, tout ce mouvement à vide. Il mine aussi ce genre désuet en insérant des grivoiseries plébéiennes dans une commande royale, ce qui a valu à l'œuvre, jusqu'à nos jours, est une nymphe des marais, rôle tenu par un ténor vaillant. Platée la laideronne, amoureuse de Jupiter, ne devait pas seulement dénoncer comme non fondée la jalousie de l'épouse de Louis XV, mais infliger aussi une leçon à ses adversaires hollandais. Lors de la première, donnée en l'honneur du mariage du dauphin, la ressemblance de la mariée, espagnole, avec la nymphe en scène faussa cependant l'effet escompté.

Von Fred van der Kooij

Als im Jahre 1744 Jean-Philippe Rameau das königliche Dekret erreichte, eine Festoper für die Hochzeit des Kronprinzen zu komponieren, steckte der gute Mann just in einer happigen Schaffenskrise. Vor kurzem hatte schon Voltaire angefragt, ob der Meister nicht Lust hätte, ein eigens für ihn geschriebenes Libretto zu vertonen. Aber Rameau hatte dankend abgelehnt; er sei zu beschäftigt. Dabei tat er gar nichts! Ausser wie ein Eisbär den Boden seines Arbeitszimmers abzuwetzen, auf- und abgehend, auf und ab...

Seit seine lyrische Tragödie *Dardanus* Schiffbruch erlitt – es waren jetzt fünf Jahre her –, hatte Frankreichs grösster Komponist keine Zeile Musik mehr geschrieben und – was in seinem Fall auf wirklich ernsthafte Probleme schliessen liess –: keine einzige neue Musiktheorie mehr veröffentlicht. War er schon ausgebrannt, der Alte? Erst mit fünfzig seine erste Oper und jetzt mit sechsundfünfzig seine letzte? Oder war er bloss verschnupft, da die Pariser, kaum hatten sie sich an die kakophonischen Kühnheiten dieses Spätberufenen gewöhnt, ja sich sogar von Oper zu Oper zu immer tolleren Begeisterungstürmen hochtreiben lassen, jetzt auf einmal den sich überstürzenden Unwahrscheinlichkeiten auf der Bühne

nichts mehr abgewinnen konnten und ausgerechnet in der Oper Realismus forderten! Da fiel einem doch glatt die Feder aus der Hand! Und das nicht nur Rameau. Alle Musiktragödien seit *Dardanus* waren einzig dort Trauerspiele gewesen, wo sie es nun gerade nicht sein sollten: bei der Morgenpresse und an der Abendkasse. Die verletzte Ehre der Göttin Diana, die Rache Neptuns, das Waffengeklirr seines Gottvaters Mars und der Triumph des Apolls: kalt liessen sie plötzlich die Melomanen Frankreichs. Man konnte die ergreifendste Todesklage anstimmen, den herzerreissendsten Liebesverzicht auschromatisieren, das Toben des furchterregendsten Bösewichts durch die Kontrabässe jagen; es half alles nicht! *Culotte morte dans la salle*; zu deutsch: Tote Kniehosen, was man auch tat! Ein Skandal war es, eine veritable Theaterkrise, das Ende einer grossen Epoche, ein fürchterliches Debakel! Ja, all das, gewiss, aber vielleicht auch nur... Vielleicht wollten die Leute einfach nur mal wieder lachen in der Oper; nicht immer nur kichern, bloss weil was schief ging; weil der Darsteller des Apolls sich in den Seilen seines Triumphwagens verfang oder die Venus kurz vor dem hohen C über der Garderobe des Helden-tenors ausrutschte. Nein, richtig



«Jean-Philippe inspiré par les grenouilles»

Zeichnung von Fred van der Kooij

absichtsvoll zum Lachen gebracht werden, planmässig sozusagen, mittels einer dramaturgischen Pointe oder eines musikalischen Witzes. So was soll es ja geben. Anderswo. Ja, anderswo vielleicht, aber nicht auf einer Pariser Opernbühne! Von der war das Lachen offiziell verbannt worden. Vor gut sechzig Jahren wurde der letzte Witz von hier aus ins Exil geschickt; und dieses Exil hatte Namen und Anschrift: Jahrmaktheater, Place de la Foire, mitten im Volksviertel. Kaum ein Ort demnach, wohin sich ein gepudertes Blaublüter freiwillig verirrt. Fürwahr, der Adel hatte nichts mehr zum Lachen! Und bald auch die Bourgeoisie nicht mehr. Denn bei jedem Umzug in ein besseres Viertel kam den Neureichen sozusagen um mehrere Strassenlängen der Humor abhanden. Tja, die Mächtigen und Reichen unserer Breitengrade müssen schon was aushalten mitunter! Ungerecht, dass immer nur das Volk, dass immer nur die, die eh den Kürzeren ziehen, was zum Lachen haben sollen. Als dem Königsmörder Damien, nach einem vergeblichen Anschlag auf Ludwig XV. das grauenhafte Prozedere seiner Hinrichtung bekanntgegeben wurde, sagte er beeindruckt: «Das wird demnach ein anstrengender Tag.» Dem Vernehmen nach konnte der Henker darauf einige Minuten lang vor Lachen nicht richtig zuschlagen. Ja, wirklich, Humor braucht der Mensch. Und sei er noch so musikalisch. Die schönen Melodien bringen's auf die Dauer alleine nicht!

Nun, zum Glück war Rameau keiner von den Bierernsten. Er wirkte bloss so, mit seinen cholерischen Wutanfäll-

len, seinem Geiz und seiner durchdringenden Stimme. Aber allein schon die extrem hagere Gestalt mit ihren grossen leuchtenden Augen machte ihn unwillkürlich zu einer Figur aus irgendeinem Possenspiel. Und er, der in *La Poule* ein Cembalo zum Gackern bringt, als sei auf dem Resonanzboden ein ganzer Hühnerhof zu Gast, hatte als Theatermusiker einmal bei eben jenen Harlekinaden auf den Volksjährmärkten angefangen, die als einzige Musikbühne dieser Stadt noch so etwas wie Witz versprühten. Demnach: die Oper in der Krise, das Theater ohne Spass und der König möchte feiern? Zum Lachen, das Ganze! Rameau hörte auf, in seiner Komponierstube herumzutiggern, senkte sein dürres Sitzleder vor einem leeren Notenblatt und schrieb *Platée*, nach einem Stoff, den er einmal so einem Jahrmaktpoeten abgekauft hatte. Schrieb sie fertig und sofort darauf noch drei andere Opern. Denn wenn schon Krisenmanagement, dann gleich richtig! Der Coup gelang und *Platée* wurde ein durchschlagender Erfolg. Dies allerdings erst bei ihrer vier Jahre später stattfindenden Wiederaufführung in Paris vor einem mehrheitlich bürgerlichen Publikum. Sogar Rameaus Todfeind Jean-Jacques Rousseau nannte die Oper göttlich. «Das grossartigste Werk, das bis heute auf unseren Bühnen zu hören war», schwärmte er. Und so laut waren die Jubelrufe und Begeisterungstürme, dass man dabei leicht übersieht, dass weder in der Tagespresse, noch in den Lobgedichten, dass weder in den Briefen noch in den Tagebüchern der Zeitgenossen auch nur der geringste Hinweis darüber sich finden lässt, dass die

begeisterten Zuschauer auch nur einmal – gelacht hätten...

Jupiter und die Sumpfnympe Platäa

Platäa, eine Sumpfnympe, ist in Jupiter verliebt. Blöd ist sie, hässlich wie die Nacht und – was vielleicht das Schlimmste ist –: sie hat ein glattes «Ungenügend» in Benehmen und Französisch. Aber sie ist, wie bei Nymphen wohl naheliegend, Nymphomanin; sie wird glatt von jedem Kerl umgehauen. Sogar wenn einer vor ihr flieht, dünkt es sie, es sei aus Liebesverwirrung. Sie hat, kurzum, ein lädiertes Verhältnis zur Wirklichkeit, wenigstens was ihre Verhältnisse, ihre amourösen, angeht. Sonst mag sie ganz in Ordnung sein, aber wen im liebestrunkenen achtzehnten Jahrhundert interessierte schon das «sonst»? Und Jupiter ist ganz achtzehntes Jahrhundert; nicht von ungefähr ähnelt er dem König aufs Haar. Auch seine göttliche Durchlaucht ist mehr in fremden Betten als auf dem Olymp daheim, sodass seine Gemahlin, die Juno, eine ganz etikettenwidrige Eifersuch packt. Aber vielleicht auch nur, weil sich ihr Jupy nicht ausschliesslich an den offiziell dafür vorgesehenen Maitressen abarbeitet. Seiner Majestät geht das mit der Zeit gehörig auf die Wanduhr. Denn einen Wecker brauchen Monarchen bekanntlich nicht, dafür haben sie extra Herzöge angestellt. Le duc de Richelieu hiess der in unserem Fall und war nicht nur der Onkel der offiziellen Maitresse Ludwigs zur Zeit, sondern darüberhinaus überhaupt dafür verantwortlich, dass Rameau zu seinem hoffestlichen Auftrag kam. In der daraus resultierenden

Oper heisst dieser Schlüsselträger des königlichen Schlafgemachs dann Merkur und schlägt der Eifersucht der Juno ein Schnippchen, indem er Jupiter zum Schein mit der Sumpfnympe Platäa verkoppelt. Die Frau Königin platzt schier vor Wut, als sie von dem Treiben erfährt, bricht brachial in die Verlobungszeremonie ein und reisst der Braut den Schleier vom Gesicht... wodurch sich alles in Minne auflöst. Denn die Hässlichkeit der freigelegten Jungfer ist Juno allemal das sicherste Treuepfand, handfester jedenfalls als alle Ergebenheitsschwüre des Herrn Gemahl. In der darauf ausbrechenden allgemeinen Festfreude bleibt nur die vom Ganzen arg mitgenommene Platäa, Rache schwörend, aussen vor.

Ehezoff als Staatsaffäre, Beziehungstherapie als Hofkunst – das ist wohl das, was man gemeinhin Absolutismus nennt. Der Parnass wurde den Privaträumen des Monarchen direkt vorgelagert: Jupiter mimt Ludwig, Juno gibt die Königin, Merkur ist dem Versailles Zeremoniemeister aus dem Gesicht geschnitten und Platäa... – Ja, richtig, wer in dieser ganzen Maskerade ist Platäa? Die offizielle Maitresse vertritt sie wohl kaum. Die Madame de Châteauroux soll von einer makellosen Schönheit gewesen sein. Blicke die Möglichkeit, dass diese hässliche Mythenfigur, gerade weil sie in der höfischen Wirklichkeit keine Entsprechung fand, umso besser in die königliche Strategie passte, die Frau Gemahlin öffentlich blosszustellen. Aber so stichhaltig eine derartige Deutung auch tönt, sie zielt zu kurz. In Gestalt der Platäa ist durchaus Reales chiffriert, bloss keine Geliebte.

Als im Frühling des Jahres 1744 der Auftrag zu einer Festoper an Jean-Philippe Rameau erging, war Ludwig XV. drauf und dran, nach den Niederlanden aufzubrechen, weniger angelockt durch die Fama der holländischen Mädels, als vielmehr mit Kanonen und Musketen bestückt, um der kleinen Republik im Norden gehörig eins auf den Deckel zu geben. Das «Warum» ist hier (und vermutlich auch grundsätzlich) nebensächlich; wichtig nur, dass der scharfe Louis seine Maitresse, eben die Madame de Châteauroux, mit ins Reisegepäck nehmen wollte und dies die Königin zur Weissglut trieb.

Die Niederlande wurden damals fast sprichwörtlich als Sumpf, und ihre Bewohner als ungesittet und dreckig beschimpft; und weil ihre Handelstreibenden ebenso erfolgreich wie tolerant waren, galten sie als Flittchen unter den Nationen. – Sie merken schon: Platea ante portas. Um die Kodierung der Sumpfnympe als republikanisches Lustweib zu vervollständigen und eindeutig zu machen, wird ihr in der Oper die Herrschaft über die Frösche zuerteilt. Und die titulierte man damals gern als «holländische Nachtigallen». Der Frosch, so Simon Shara in seinem Buch über die Niederlande jener Jahre, *The Embarrassment of Richness*, war seit dem 17. Jahrhundert «das Standard-

symbol der hollandfeindlichen Karikaturen: hässlich, glitschig, mit rauher Stimme und komisch in seinen Ansprüchen auf einen höheren Rang im politischen Tierreich». Und Rameau lässt es sich nicht nehmen, das aussenpolitische Kalkül, das da zusätzlich in sein Libretto hineinrutscht, mit einem fast kruden Naturalismus zu bedienen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war es unter der *jeunesse dorée* des niederländischen Patriziats Mode geworden, sich einen vornehmen Stil zuzulegen, mit anderen Worten: Die Frösche bemühten sich in Französisch und quälten sich ab, den *bon ton à la Versailles* nachzuahmen. Ihr Radebrechen lieferte dem gallischen Spott eine leichte Zielscheibe, und so vergeht sich Platäa, gerade weil sie sich um Gewähltes dauernd so rührend bemüht, in einem fort gegen sämtliche Regeln der französischen Prosodie. Nicht nur hallt der Quackklang der Frösche mittels Häufung der Silbe «quoi» in ihren Repliken nach, entschlüpfen ihr wegen ungenügender Französischkenntnisse ungewollt saftige Anzüglichkeiten und vergreift sie sich immer wieder im Ton, indem sie ihn zu hoch schraubt. Darüber hinaus verwechselt sie, wie eine Art Rudi Carrell *à la française*, dauernd die richtige Akzentsetzung der Aussprache der Wörter, betont «*aimable*» auf der ersten statt auf der zweiten Silbe, dafür aber «*liberté*» auf der zweiten statt auf der dritten. Schon allein das kam im Zeitalter der diktatorial herrschenden *Académie française* einer Todsünde gleich, und Rameau kann es sich denn auch nicht verkneifen, jeden nur möglichen Regelverstoss nach Herzenslust auszubuchstabieren.

Antiholländische Keule als Bumerang

Ludwig konnte zufrieden sein; mit einer derartigen Oper schlug er mehrere Fliegen aufs Mal: Er bekam ein dem Anlass angemessenes Opernspektakel zur Hochzeit des Kronprinzen, inthronisierte zugleich nach langer Verbannung den Humor wieder auf der königlichen Bühne, wischte seinen ausländischen Widersachern tüchtig eins aus und wies darüber hinaus die aufdringlich eifersüchtige Königin öffentlich zurecht. Beeindruckend. Bloss... bloss, dass das ganze Konzept, wie Raymond Chandler sagen würde, eine Spur zu clever ausgeheckt war. «Just too elaborate, Louis. That sort always blows up in your face.» Und so kam es denn auch. Nicht nur dass die Maitresse, welche die Frau Gemahlin ins Bockshorn jagte, kurz vor der Premiere unerwartet das Zeitliche segnete, sodass die ganze Eifersuchtspointe ins Leere schlug oder zumindest für den König einen unbeabsichtigt bitteren Beigeschmack bekam; das Schlimmste ereignete sich vielmehr, als am Vorabend der Hochzeitsfeierlichkeiten die Braut aus Spanien eintraf. Nicht dass ihr Französisch sich als abscheulich herausstellte, war dabei das besonders Schockierende, sondern dass das liebe Kind es puncto Hässlich-

keit mühelos mit Platäa aufnehmen konnte...! Und da sass nun der ganze Hof, wie Eiszapfen erstarrt um das junge Brautpaar geschart, während auf der Bühne, wie in einem für einmal nichts beschönigenden Spiegel, die Verhöhnung des ganzen Hochzeitsheaters durchexerziert wurde. Und als endlich, endlich der Vorhang fiel, stammelte die spanische Prinzessin, nichts begreifend aber Böses ahnend, in ihrem besten Französisch: «Quoi, quoi?»

«Bon, bon, bon» jauchzte Platäa, als hätte sie ihre Rache am Ende doch noch bekommen. «Gut, gut, gut!», riefen auch die Aufklärer und Oppositionellen in Paris, als sie vom Reifall Wind bekamen. Denn sie liebten Holland. Immerhin wurden dort ihre in Frankreich verbotenen Bücher gedruckt. Und das höfische Kunstdiktat hatten sie schon seit langem satt. Ihnen juckte die Feder, endlich mal einen anständigen Familienvater zu loben, statt immer nur der Bettwäsche des Königs die mythologische Bleiche verpassen zu müssen. «Cette apparence terrible de Platée, cet horrible phénomène nous a séduits!», schrie der radikale Philosoph d'Holbach mit gespielter Entsetzen (und leicht deutschem Akzent, denn er war ein gebürtiger Pfälzer). Und der sonst so vorsichtige d'Alembert sinnierte sogar öffentlich darüber, ob «wir denn die Oper nur deshalb, so wie sie ist, erhalten, weil wir das Königreich erhalten wollen?» Anstatt diese Frage, suggestiv wie sie eh ist, selbst zu beantworten, fing er an, sich leidenschaftlich für Rameau zu interessieren. «Grossartiger Komponist», fand er bald, «beeindruckender Theoretiker!»

Aber falls irgend jemand damals oder heute meinen würde, Rameau hätte sich mit *Platée* als eine Art politischer Maulwurf zu erkennen gegeben, der auf der Bühne von Versailles eine nette, kleine Bombe deponiert hatte und sich jetzt vor Vergnügen die konspirativen Hände rieb, dann müssten wir ihn enttäuschen. Rameau war vielmehr erleichtert, als der König, nach einer kurzen Verschnupfungspause, gute Miene zum bösen Spiel machte und unseren Tonsetzer zum Hofkomponisten kürte.

Dennoch ist der Oppositionsgeist in *Platée* allzu unüberhörbar, als dass er Rameau nicht doch aus der Seele gesprochen hätte; und wenn auch kein unmittelbar politischer Impetus dahinter steckt, so macht sich immerhin lautstark ein gestärktes bürgerliches Selbstbewusstsein bemerkbar. Das allein schon brachte tüchtig den Wurm ins feudale System. Und sei es auch zunächst nur in dessen Ästhetik.

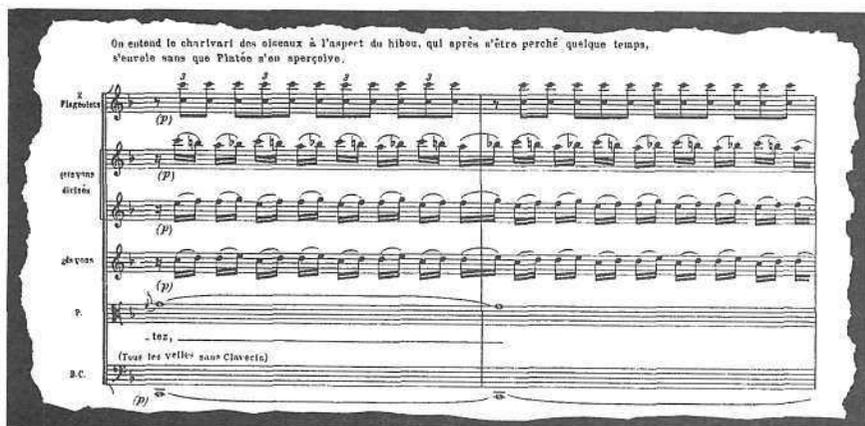
Entzauberung der Herrschenden

Denn einen neuen Wind brauchte das Theater des Absolutismus, das in seinen eigenen Regelzwängen zu ersticken drohte: die Tragödie diene streng – in mythologischer Verkleidung – der Selbstdarstellung der Aristokratie und des Königshauses, und die Komödie

galt nicht nur als niedere Gattung, sondern hatte sich auch grundsätzlich nur der Verspottung der niederen Stände zu widmen. Schon in dieser Hinsicht also kam Rameaus *Platée*, in der Jupiter nun nicht gerade die beste Figur macht, und die einzige nicht verspottete Bühnenfigur ein Sterblicher, sprich: ein Bürger ist, einer kleinen Palastrevolution gleich. In den Jahren bevor *Platée* in Produktion ging, hatte nur der alte Fontenelle, ein Aufklärer der ersten Stunde, sich in einigen «heroischen Komödien», wie er sie nannte, der Entzauberung der Herrschenden gewidmet, diese aber nicht zu publizieren gewagt. Erst

gen untersagte, entrollten diese Transparente, damit das Publikum die Textpersiflagen auf die bekannten Opernmelodien selber singen konnte. Rameau – wir sagten es schon – war sich nicht zu gut, bei diesen Possenspielen gelegentlich mitzumischen. Noch zur Zeit, als er an *Platée* schrieb, ging ein Vaudeville mit Originalmusik aus seiner Feder hier über die Bühne. Er blieb mit einigen der Komödianten sein Leben lang befreundet und immer noch schlenderte er gern zwischen den Marktständen, den improvisierten Theaterchen und den Kuriositätenkabinetten umher.

keiten, die in *Platée* feilgeboten werden, ist allerdings in letzter Zeit geradezu *en vogue* gekommen und zu einem der beliebtesten Kulturvergügen zumal des Kleinbürgertums avanciert: die Travestie. Legt ein Mann sich für seinen Bühnenauftritt ein Röckchen um, können sich Herr und Frau Meier an ihm kaum noch satt sehen. In *Platée* steht sie nachgerade zentral, die Travestie, denn Mademoiselle *Platée* wird von einem Mann gesungen. Wenn auch Rameaus musikalische Komödie sonst nicht gerade auf eine Tradition zurückblicken konnte, derartiges war nicht ungewöhnlich auf Frankreichs Bühnen. Allerdings weniger aus Pikanterie, denn als indirekte Hommage an das schöne Geschlecht. Die galanten Libertins des 18. Jahrhunderts vertrugen derart schlecht den Anblick hässlicher Frauen, dass sie ihn, wo und wie immer es nur ging, zu vermeiden trachteten. Deshalb wurden die Xanthippen der Bühne, inbegriffen Hexen und Matronen, mit Vorliebe von verkleideten Herren gegeben und das gemeinhin ohne komische Absichten. So übertrug Rameau etwa die drei weiblichen Schicksalsdämonen in seiner lyrischen Tragödie *Hippolyte et Aricie*, die dem Helden eine fürchterliche Zukunft voraussagen, drei Sängern in Travestie. Und dieses berühmte *Trio des Parques* geriet ihm in einer für die damalige Zeit nicht mehr bewältigbaren enharmonischen Kühnheit alles andere als komisch. Was nicht heissen soll, dass es nicht auch im komischen Rollenfach die Travestie gab. In den ganz wenigen musiktheatralischen Werken, die vor *Platée* versucht hatten, in Frankreich die Gattung der komischen Oper aus der Taufe zu heben, war bei der erfolgreichsten ebenfalls für die Hauptrolle ein Travestiepart vorgesehen. In *Les amours de Ragonde*, von einem gewissen Monsieur Mouret im Jahre 1714 komponiert und in einer Neufassung drei Jahre vor *Platée* wieder aufgeführt – eine Inszenierung übrigens, die Rameau nachweislich gesehen hat –, kommt ebenfalls eine männertolle alte Matrone vor. Nach dem Vorbild der *opera buffa*, wo es die Tradition der komischen Travestie schon des längeren gab, war die *Ragonde* mit einem Bass-Bariton besetzt. *Platée* dagegen ist, völlig unüblicherweise, für einen hohen Tenor geschrieben, und zwar für den bedeutendsten Heldentenor seiner Zeit, den damals zweiundreissigjährigen Pierre Jelyotte. Obwohl den Berichten nach keine grosse Begabung als Schauspieler, soll Jelyotte in der Gattung des Pastoralen durch eine erstaunlich geschmeidige, fast instrumental geführte Stimme sowie durch eine fabelhafte Virtuosität brilliert haben. Und was immer dieses *Ballet bouffon* «*Platée*» sonst noch sein möge, es ist nicht zuletzt eine grossangelegte Parodie auf eben jene Schäferspiele, in denen dieser Tenor sonst seine grössten Triumphe feierte. Enttäuscht aber müssen all jene werden, die jetzt erwarten, Rameau hätte – wie Ludwig mit der



Beispiel 1

1752 im biblischen Alter von 95 Jahren, als er das weltliche Richtschwert nicht mehr gross zu fürchten brauchte, und zudem der Streit um ein anderes Theater in Frankreich im sogenannten «Bouffonenkrieg» zu regelrechten Saal- und Presseschlachten führte, liess er seine Fürstenpossen veröffentlichten. Gespielt wurden sie dennoch nicht, aber das vermutlich nur, weil nicht genügend Schauspieler aufzutreiben waren, die, wie Fontenelle, das methusalemische Schutzalter vorweisen konnten. So blieb die Komödie Jahrzehnte lang eine Gattung, über die man sich eher in den Salons die Köpfe heiss reden konnte, als dass sie auf den Brettern, die die Welt bedeuten, konkret Gestalt annahm. Zudem war dem König über *Platée* derart gründlich das Lachen vergangen, dass er kurz nach der Premiere die einzige regelmässig spielende Komödientruppe im Lande, die der Italiener, des Landes verwies. Und man versteht den Kunsttheoretiker Charles Batteux, der ein Jahr später, 1746, fast resignierend folgendes Fazit zog: «Dass das Trauerspiel kein Gelächter hervorruft, rührt daher, dass die Torheiten der Grossen das Unglück der Kleinen sind.» So blieben die Pariser Theater zunächst fest in aristokratischer Hand. Nur die lediglich zweimal im Jahr spielenden Stegreifbuden des Volksjahrmarkts unterstanden nicht unmittelbar der Krone. Hier wurde der hohe Ton der offiziellen Oper in derben Possen parodiert, hier wurden die Arien von Rameau und Kollegen mit neuen, zotigen Texten versehen, und wenn der König auch hier mit Verboten einfuhr und etwa den Stegreifartisten das Sin-

Plebejisches in der Hofoper

Sogar in seiner königlichen Auftragsoper öffnet Rameau den Derbheiten des Volkstheaters Tür und Tor. So quaken dort neben der Heldin und dem Fröschechor auch die Oboen um die Wette. Oder die Vögel veranstalten ein wildes, von Rameau aber fast mathematisch genau berechnetes Zwitschercharivari, das beinahe klingt, als sei es erst in unserem Jahrhundert komponiert. (Beispiel 1) Das Liebesseufzen, das *Platée* sowohl in der eigenen Brust wie in der Jupiters zu entdecken vermeint, wird mittels sprunghafter Doppelgriffe in den Streichern zum Geräusch einer mechanischen Lungenpumpe degradiert, die zugleich das Schreien eines Esels imitiert. Und einmal entlockt Rameau seinem Instrumentalensemble gar das asthmatische Saitengejaule einer Drehleier und zaubert so, dank der Macht seiner fabulösen Instrumentationskunst, etwas vom notgedrungen schäbigen Vergnügen einer St-Germain-Kneipe auf die Versailler Hofbühne.

Derart plebejisch geriet ihm mitunter das Possenreissen, dass das gehobene Publikum seiner Zeit die eine oder andere Zote dann doch als etwas zu geschmacklos empfand, etwa, wenn sich die *Platée* beim Seufzen lauthals verschluckt. Noch heute mokiert sich jeder zweite Musikwissenschaftler, der sich mit *Platée* abgibt, über die angebliehen Geschmacksverirrungen in diesem Werk. Woran man nur erkennen kann, dass Humor auch heute noch, lange nach 1789, so etwas wie eine Klassenfrage geblieben ist.

Eine der sogenannten Geschmacklosig-



Charles Antoine Coypel: *Porträt Pierre Jelyottes im Frauenkostüm*

Königin – seinerseits mit seinem Heldenentor ein Hühnchen zu rupfen gehabt. Nein, *ein* privates Süppchen ist des Kochens genug für eine Oper! Immerhin schrieb unser Komponist für Jelyotte seine schönsten Bühnenrollen. Aber just da liegt der Hase im Pfeffer! Wie gesagt, steckte Maître Jean-Philippe in einer schon Jahre anhaltenden Schaffenskrise, als ihm der königliche Auftrag ins Haus flatterte. Mit der Arbeit an *Platée* wurde diese nicht einfach untätigst ad acta gelegt, sondern ganz im Gegenteil: Rameau hat die Krise – die nicht nur seine private war – in dieser Novität einer komischen Oper bewusst thematisiert, sie kompositorisch produktiv gemacht. *Platée* ist die vor nichts halt machende Verhöhnepiepelung all dessen, was Rameau musikedramaturgisch zur Opergeschichte beigetragen hat. Und das ist nicht wenig! Für Hörer des zwanzigsten Jahrhunderts treten allerdings just dadurch gewisse Verständnisprobleme auf. Denn es kann nicht gerade behauptet werden, dass die typische Opernform des goldenen Zeitalters der französischen Musik, die *tragédie lyrique*, heute dem Publikum – und sei es ein für Barockoper aufgeschlossenes –, in ihren Konventionen und idiomatischen Eigenarten derart geläufig wäre, dass eine satirische Durchleuchtung ihrer Mittel jene Lacher noch quittieren könnte, die sie verdiente.

Ironisierung der «tragédie lyrique»

Einen Teil der Anspielungen können wir uns allerdings von vornherein schenken; es sind dies die versteckten Corneille- und Lully-Zitate, die – obwohl sie den mit diesem Bildungsschatz vertrauten Zeitgenossen Vergnügen bereiten haben mögen – eine zu untergeordnete Rolle im Ganzen spielen, als dass, wer sie überhört, Wesentliches verpassen würde. Auch eine zweite Form der Ironisierung verträgt es, dass man ihre zusätzliche Pointe überhört, da ihre Mittel, auch ohne dass der Hörer sie stilkritisch einordnen kann, dramaturgisch funktionieren. Es sind dies die Verstöße gegen die strenge Etikettenhierarchie, die unter dem Personal einer absolutistischen Kunst-

form nunmal zu herrschen haben. Überlassen wir darum getrost Spezialisten das Schmunzeln, wenn ein niedrig gestellter Gott wie Merkur eine weit gewichtigere Aufttrittsmusik erhält als die höchste Göttin, Juno! Letztere bekommt nämlich gar keine! Und so platzt sie wütend in das Geschehen herein – und erreicht dadurch, dass die Szene auch so ihre Wirkung erhält.

Was schon empfindlicher dem intendierten Spass im Wege steht, ist das aktuelle Nichtwissen um die in *Platée* fortwährend parodierte Gepflogenheiten der *tragédie lyrique* als musikedramatische Gattung. Da gab es, wie in jeder Kunstform, bestimmte obligate Versatzstücke, ohne die der Schönheitskleister nicht richtig hält. Kein lyrisches Trauerspiel etwa ohne ein tüchtiges Gewitter. Also liefert Rameau, wie auf Vorrat, gleich deren drei. Kein Libretto der Zeit auch, das nicht eine Hymne auf die Sonne vorsah. Aber was tun, wenn die Bühne, wie in diesem Fall, ein Sumpf ist und deren Bewohner, die Frösche, unter einem strahlenden Himmel auszutrocknen drohen? Dann muss eben ein Bittgesang an die Sonne her, nach Möglichkeit *nicht* zu scheinen!

An sich ist schon die Verlegung der Haupthandlung in einen Sumpf eine einzige Veräppelung des damals so beliebten Genres der Pastorale, wie

im Opernhaus jetzt noch minutenlang die gelehrte Instrumentalacrobatik des Herrn Compositeur mitanhören mussten. Mit sarkastischem Vergnügen hat Rameau seiner *Platée* darum eine Chaconne aufgebürdet, die an schierem Klangfett, an Endlosigkeit und Langlewille kaum noch zu übertreffen ist. Aber da, einem uralten Gesetz der Kunst zufolge, die Darstellung der Langlewille selber nie langweilig werden darf, hat unser Schalk für den guten Hörer auch über dieser Parodie feierlichen Leerlaufs einen Korb voller Pointen ausgestreut. Passagen werden von einer gross angekündigten Soloflöte nackt ins Nichts gehängt (*Beispiel 2*); ein vor lauter Wichtigkeit ins Leere stampfender Bass treibt Auftaktbewegungen aus dem Orchester hervor, die nirgendwohin führen; ein endloser *pastiche* von dramatischen Klischees pocht nur auf eines: auf die Hohlräume der instrumentalen Resonanzkörper. Kurz, da montiert einer einen Katalog aus «Was-hätten-wir-denn-da-so-alles» zusammen, der – einzig und allein, weil die formale Stringenz, das «Warum» fehlt – sich selber um den Verstand bringt.

In der schonungslosen Parodie auf ein an sich beeindruckendes, aber dennoch überlebtes Genre ähnelt *Platée* in mehr als einer Hinsicht dem *Don Quijote* des Cervantes. Auch mit diesem Werk gab



Beispiel 2 (aus dem Erstdruck von 1749; mit freundlicher Genehmigung der Zentralbibliothek Zürich)

auch das unsinnige Liebeswerben Jupiters um die hässliche Najade Platäa das erotische Monopolthema der Zeit gehörig auf die Schippe nimmt.

Keine Barockoper ohne Maschinenwerke. Die Wunder der Himmelsmechanik liessen auch den abgebrühtesten Höfling vor Staunen schier aus der Privatloge kippen. Also her mit dem Zauber! Bloss dass in «*Platée*» die Metamorphosekünste der Bühnentechnik dazu erhalten müssen, den Gott aller Götter zuerst in einen Esel, dann in eine Eule und zuletzt bloss in ein Wölkchen zu verwandeln. Platäa ist da wohl die Einzige im Saal, die es vor Bewunderung schier überschlägt.

Gewiss weit weniger spektakulär, dafür aber umso mutiger und selbstironischer ist Rameau, wenn er eine seiner grössten Instrumentalleistungen der Lächerlichkeit preisgibt. Es handelt sich dabei um die grosse *Chaconne*, die jeder seiner Opern als Finale die orchestrale Krönung verlieh. Man kann sich die Damen und Herren der *haute volée* gut vorstellen, wie sie nach mehreren Stunden gesellschaftlicher Pflichtausübung

sein Autor einer überaus beliebten Kunstgattung seiner Zeit den Todesstoss: den sogenannten Amadis- oder Ritterromanen. Auch *Don Quijote* ist eine Reflexion über eingeschliffene Kunstregeln, ein Roman über das Romanschreiben, sowie bei *Platée* die Oper auf dem Prüfstand steht. Beide Werke sind zugleich auch Röntgenbilder ihres Zeitalters, Produkte einer Krise, deren Humor sich gerade am Wissen um diese Pattsituation entzündet. So entstanden zwei in ihren Mitteln enzyklopädische Abgesänge auf eine ganze ästhetische Epoche; Sterbeinventare, die spottgeladen dem Neuen Platz schafften.

Darüber hinaus frappieren die unmittelbaren Parallelen. Auch in *Don Quijote* schreitet der Humor das ganze Terrain zwischen hochgelehrter Anspielung und plumpem Kalauer aus. Da wird der hehre Ton des pastoralen Schäferspiels unsanft auf den Boden des realen Landlebens heruntergeholt; hat der Held beziehungsweise die Heldin jeden Bezug zu ebendieser Wirklichkeit verloren; wird *Don Quijote* für seine

Beispiel 3

Gesangskunst (wie *Platée* mit Fröschengequacke) mit Katzengejaule gedankt; es gibt sogar bei Cervantes eine ähnliche Pseudohochzeit mit einer Verschleierte, die in Wahrheit ein Mann ist. Zudem wechseln in *Platée* wie in *Don Quijote* fortwährend die Erzählperspektiven. Dadurch erscheint bald die ganze Oper konstruiert wie eine russische Matrjoschka-Puppe: Der Prolog stellt eine Figur vor, die eine andere Figur vorstellt, die ihrerseits wieder eine weitere introduziert, bis wir endlich bei *Platée* leidvoller Geschichte anlangen. Aber auch Jupiters Scheinwerbung um sie ist – so stellt sich in der Mitte des zweiten Aktes heraus – nur eine Schale innerhalb dieser satirischen Zwiebel. Im Inneren, wie im leeren Auge des ganzen Strudels, sitzt der Wahnsinn und hält alle Fäden in der Hand. Mit einem Mal bricht alle Handlung ab und *La Folie* betritt die Bühne. Und mit ihr der Meister selbst. Rameau leistet sich hier seinerseits eine kleine Travestie und präsentiert seine Muse in ihrer ganzen allmächtigen Verrücktheit. Sie hat absolut keine dramaturgische Funktion im Ganzen; sie ist einzig und allein da, um in einem fast heiligen Delirium zu zeigen, was sie alles kann. Zuerst gibt *La Folie* ein eindruckliches, wenn auch völlig deplaziertes Münsterchen ihrer stupenden Kompositionstechnik – eine kleine Rameausche Harmonielehre in Taschenformat –, dann aber legt sie sich richtig ins Zeug und singt hintereinander zwei Arien, die die Aussagen ihrer Textvorlagen musikalisch ins genaue Gegenteil verkehren. Ein leichtfüßiges Gedicht wird nur durch die Macht der Klänge in einen

herzerreissenden Trauergesang verkehrt (Beispiel 3), und andererseits gerät eine Liebesklage in dieser amoklaufenden Gurgel zu einer kichernd hüpfenden Jubelarie (Beispiel 4). Mit *La Folie* zeigt Rameau kritisch und triumphierend zugleich die Achillesferse aller künstlichen Vollkommenheit. Auf dem

Beispiel 4

Wellenkamm ästhetischer Virtuosität fallen Schönheit und Wahrheit auseinander. Eine perfekte Metierbeherrschung erlaubt es, alles und jedem Glanz und Überzeugungskraft zu verleihen, auch der Lüge. Der Witz des Ganzen camouffiert nur wenig die Falltüre ins Leere, das Vakuum im Inneren seines artistischen Wirbels, die Kühle im Herz dieses und jedes Meisterwerkes.

Schon die Antike kannte das orphische Singen als eine Form göttlichen Rasens, als *furor divus*, wo der Sänger in einer Art delirierender Wahrheitsverkündigung verfiel. «Dieser Rameau ist ein grosser Musiker», fand schon Voltaire, «man muss ihm darum erlauben, verrückt zu sein». Nun war der grosse Jean-Philippe natürlich alles andere als hirnverbrannt; nicht zuletzt dank seiner Harmonielehre ist er als einer der brilliantesten Köpfe, die die Musik je kannte, in die Geschichte eingegangen. Und dennoch holte ihn eines Tages – wenn auch Jahre nach *Platée* – das Teufelchen der künstlerischen Allmachtsfantasie ein. In einem wahrlich grössenwahnsinnigen Akt hat er in seinen letzten theoretischen Schriften versucht, die Gesetzmässigkeiten des ganzen Universums einzig und allein aus seiner eigenen Harmonielehre abzuleiten. Ein wirkliches Delirium der Vernunft ergriff da am Ende unseren Komponisten, der soviel konnte, dass er stolz von sich behauptete, er würde, wenn es sein muss, *La Gazette de Hollande* vertonen (ausgerechnet die von allen Zeitungen!), und der in *Platée* sogar den Wahnsinn wie einen klugen Gesellen singen zu lassen vermochte

Fred van der Kooij