

Synästhesie-geleitete Analyse der Szenenebene zu *Bellérophon* (1679)

Ergänzendes Dokument zur Werkanalyse, publiziert in:

Silvia Bier, *Konzert der Musen. Die Synthese der Künste in der Tragédie en musique Lullys.* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater Bd. 45), München 2022.

http://www.utzverlag.de/assets/downloads/9783831649587_Zusatzmaterial.pdf

Der tabellarische Analysetext untersucht das Werk auf Ebene der Szenen. Der Prolog wurde in einzelne Abschnitte unterteilt und zur besseren Übersichtlichkeit mit Textincipits versehen. Das Dokument ist mit einem digitalen Inhaltsverzeichnis versehen, so dass jede Szene einzeln angesteuert werden kann.

An die Analyse schließt sich eine farbige Übersichtstabelle an. Sie dient als Visualisierung der Synästhesie im aufgeführten Werk und kennzeichnet farblich den Einsatz von Musik, Poesie, Dekor und Tanz und enthält Angaben zur jeweiligen Synästhesie-Strategie.

Eine genaue Einführung in die Systematik beider Tabellen findet sich in der gedruckten Monographie auf den Seiten 466–469.

PROLOG

Abschnitt P/1 – P/3bis

- Overture
- Muses, préparons nos concerts
- Après avoir chanté
- Après avoir chanté [Chor]
- Par cet auguste Roi

Typologie

Die Overtüre entspricht dem Typus der französischen Overtüre, wie sie allen *Tragédies en musique* Lullys vorangestellt ist: zweiteilig, der erste Teil im Grave-Stil und geradem Metrum, der zweite Teil fugiert und im ungeraden Metrum. Markant ist die Motivik des B-Teils, deren auffälligstes Merkmal die häufigen Tonwiederholungen in den Achtelketten sind (nach dem Schema 3 Achtel + 1 aufsteigendes Achtel oder 2 Achtel + 2 absteigende Achtel), die jedoch bei inegaler Ausführung keinen Effekt monotoner Tonwiederholung erzeugen.

Vor dem ersten Auftritt im Prolog erscheint der Bühnenprospekt als Blick in ein beidseitig von Hügeln begrenztes Tal, das den Blick freigibt auf den Parnass am Ende der Perspektive.¹ Das Dekor entspricht dem Typus einer satyrischen Szenerie, wie sie von Serlio für pastorale und

¹ Livret, Ballard 1679: „Le théâtre représente une agréable vallée; en forme de côteaux délicieux, au fond desquels parait le Mont Parnasse à double sommet, et entre les deux, la source de la Fontaine d'Helicon. Apollon est assis au haut de cette Montagne, accompagné des neuf Muses, qui sont aussi assises des deux deux côtés.“

bukolische Stoffe vorgeschlagen wurde. Der überlieferte alternative Dekorentwurf von Vigarani,² welcher seitlich Pfeiler aus grobem Haustein zeigt, zwischen denen 12 Podeste mit weiblichen Figuren hervorrage, postuliert eine andere Disposition: Die neun Musen treten im Prolog als Chor auf, weshalb die Choristen entweder selbst auf den Podesten standen oder zusätzlich zu den Figuren auftraten. Wie Apollon die Bühne betrat, ist bei diesem Entwurf nicht feststellbar.

Das erste Recit Apollons „Muses, preparons“ wird von einem zwei Takte kurzen Prélude eingeleitet. Apollon ruft die Musen auf, die „concerts“ vorzubereiten, denn der Herrscher hat den Frieden zurückgebracht. Der Text des Recits besteht aus vier Versen (6/6/10/12 Silben), lediglich der letzte Vers fällt aus dem Reimschema und verbindet den Vierzeiler mit den beiden folgenden Versen (12/8 Silben), die musikalisch als Petit air im ungeraden Metrum umgesetzt wurden. Diese letzten beiden Verse dienen als eine Art Motto, das sich im anschließenden Chor wiederholt. Die Binnenreimwörter „fureurs“/ „douceurs“ werden einander gegenübergestellt, ebenso wie die Wörter „paix“ und „guerre“ an den Versenden. Grundsätzlich ist die Prosodie des Textes in der Vertonung möglichst exakt abgebildet; daher ergeben sich vor allem in rezitativischen Passagen häufig Anapäst-Rhythmen beziehungsweise auftaktige Wortvertonungen, so dass die letzte Wortsilbe betont ist. Der Wechsel zum Dreiermetrum und in die geschlossene Form des Petit Air grenzt die beiden letzten Verse als Motto ab.

Der kurze Chor „Après avoir chanté“ ist dreistimmig (Apollon, die Musen zweistimmig) in C-Dur und überwiegend homophon gesetzt, lediglich „fureurs“ wird in den beiden Oberstimmen mit einer Achtelkette aufsteigend melismatisch vertont.

Die Tonart führt auch in das anschließende Rezitativ P/3bis „Par cette auguste roy“. Auf einem Rezitationston g spricht Apollon von dem erhabenen Herrscher. Das Récitatif simple besteht aus Alexandrinerversen und zehnsilbigen Versen, die durch das Reimschema zu 4 (Klammerreim)+2 Versen zusammengefasst werden.

Asthetik

Das Dekor bleibt im gesamten Prolog unverändert. Als visuell-statisches Medium bestimmt es die Atmosphäre des Ereignisraumes, auf den der Zuschauer alles Folgende bezieht. Die Konstellation der seitlichen Hügel, die den Blick auf den Bühnenprospekt mit dem Parnass und der zentralen Figurengruppe lenken, schafft eine vertikale Dreiteiligkeit und eine horizontale Teilung durch den sichtbaren Horizont. Zu Beginn dürfte die Ausleuchtung vergleichsweise hell gewesen sein. Farblich dominieren wahrscheinlich grün für die ländliche Szenerie und blau für den Himmel. Die dargestellten Dekorelemente orientieren sich an naturalistischen Formen und Motiven wie Vegetation, begrünte Hügel und Felsformationen. Da zu Beginn des Prologs nur Apollon und die Musen auftreten, ist der Blick für den Zuschauer frei auf das Dekor.

Im Livret der Uraufführung in Paris 1679 werden für den Prolog neun Musen als Chor genannt, das Livret der Erstaufführung am Hof 1680 präzisiert dies in der Liste der Akteure als sechs weibliche Akteure und drei männliche in der Rolle der Musen. La Gorce identifiziert den genannten Namen Marais als den Violisten Marais, so dass man davon ausgehen kann, dass

² Möglicherweise handelt es sich um einen alternativen Entwurf für die kleinere Bühne in St. Germain.

es sich bei den drei männlichen Musen um Continuospieler handelt und der Chor in den Oberstimmen mit jeweils drei Sängerinnen besetzt war. Der Klangeindruck blieb also durchsichtig. Der Beginn des Recits Apollons auf dem Wort „Muses“ ist mit zwei gleichlangen, hohen Tönen vertont, um den Ausruf-Charakter nachzubilden. Die Reimwörter sind durch ihre Vertonung jeweils herausgehoben, entweder durch eine anschließende Pause oder durch Tonhöhe und -länge. Die Figur Apollon ist mit einer Bassstimme besetzt, die in der Aufführung am Hof vom gleichen Sänger ausgeführt wurde, der auch die Partie des Jobate sang. Das Recit und das Petit Air Apollons werden nur mit Basse continue begleitet, die erste klangliche Steigerung kommt mit dem Wechsel in das regelmäßige und beschwingtere Dreiermetrum zum Petit Air. Das Metrum wird in den Chor übernommen, der auch den Text wiederholt und somit auch eine Steigerung im Klangvolumen bringt. Das anschließende Récitatif simple Apollons bringt wieder eine klangliche Reduzierung und fokussiert wieder auf den Textvortrag. Über die Positionierung der zehn Figuren im Bühnenraum sind keine Angaben erhalten, anzunehmen ist jedoch, dass Apollon zentral in der Bühnenmitte positioniert ist, die (singenden) Musen zu beiden Seiten und die Continuo-Spieler möglicherweise seitlich an den Kulissen, so dass sie sowohl gut hörbar waren als auch Blickkontakt zu den Sängern hatten.

Semiotik

Die Gestalt des Dekors impliziert die auftretenden Figuren und Handlungen durch die zahlreichen symbolischen Zeichen, die den Raum konstituieren. Die Naturszenerie, das Motiv des Parnass und die durch ihre Attribute gekennzeichneten Figuren identifizieren das Genre als pastoral-mythisch, die vom (damaligen) Zuschauer erwarteten Figuren sind demnach entweder der Natur verhaftet (Schäfer, Naturgeister etc) oder mythische Gottheiten. Die Motive lebendiger Natur evozieren zudem den Eindruck von Vitalität einerseits und von Heiterkeit und Unbeschwertheit andererseits.

Die Semantik des Textes von Apollons Recit wird von der Musik aufgegriffen, wenn der erste Vers im C- Metrum mit kurzen Notenwerten ‚eilend‘ vertont wird, um Apollons Aufforderung Nachdruck zu verleihen. Die zweite Phrase „Le plus grand Roy de l’Univers“ hingegen, wird in langsameren Metren (3, dann 2) klanglich mehr ausgebreitet und zweimal zum Spitzenton d aufsteigt und in der folgenden Phrase zum Wort „terre“ wieder abfällt – was nicht nur als musikalisches Zeichen gesehen eine Wirkung entfaltet, sondern auch (stimm)klanglich, da hier fast eine Oktave durchschritten wird und die Bassstimme der Figur Apollon auf „terre“ wesentlich voller und substantieller klingt als in der Oktave, wo sie hingegen mehr Strahlkraft und Glanz hat. Die Besetzung Apollons mit einer Bassstimme ist vergleichsweise konventionell, da tiefe Stimmen entweder besonders ehrwürdige, mächtige oder aber zweifelhafte Charaktere auszeichnen. Zum Kostüm der Figur ist nichts überliefert, es wird sich jedoch an den Apollon-Darstellungen der Zeit orientiert haben. Antike Abbildungen aufgreifend, wird Apollon in der Bildkunst häufig mit einer toga-ähnlichen Bekleidung und einem Lorbeerkranz im Haar dargestellt. Die Musen haben mutmaßlich Attribute getragen, die sie identifizieren. Die ‚pastorale‘ Tonart F-Dur wird erst am Ende des Abschnitts erreicht, davor bleibt der Vortrag in der strahlenden Tonalität von C-Dur, um die würdevolle Erscheinung der Gottheit auf diese Weise klanglich von der pastoralen Szenerie im Folgenden abzugrenzen. An das Petit

Air schließt sich unmittelbar der Chor der Musen an, der die letzten beiden Verse Apollons aufgreift und bekräftigend wiederholt, somit deren Aussage ins Zentrum dieses ersten Abschnitts des Prologes setzt. Apollons *Récitatif simple* positioniert Schlüsselwörter „auguste Roy“, „discorde“, „harmonie“, „gloire“ gegenüberstellend. Das Reimpaar „discorde est bannie“/Augmenter l'harmonie“ ergibt eine Wort- und Sinnkreuzung. Die Feststellung „la discorde est bannie“ wird als Binnenkadenz mit starker Schlusswirkung vertont und einem Tritonus-Klang auf „discorde“, der dann in die Tonika aufgelöst wird.

Die Eingangsszenenerie hat eine doppelte Aussagekraft: Zum Einen die politische Aussage über den König, der den Frieden wieder gebracht hat, zum Anderen, durch die Wahl der Figuren eine kulturelle, künstlerische Aussage, dass unter der Ägide Apollons die Künste zusammen treten und sogar das Dionysische in Gestalt von Pan und Bacchus in die vollkommene Harmonie einstimmen.

Synästhesie

Der symbolische Gehalt der Figur Apollons (und seines Äquivalents, dem König) spiegelt sich in der poetischen und musikalischen Form und Faktur wider: Gemessenheit und Beherrschung. Poetisch-semantiche Inhalte (Frieden, Glück, Harmonie) finden sich symbolisch im Dekor wieder, während die Anmutung des Bühnenbildes wiederum in der Poesie verbal beschrieben wird („cet heureux vallon“).

Visuelle und auditive Darstellungen ergänzen sich (polylog) und zitieren sich (analog), die zeitbezogene Musik und Poesie knüpfen an den Raum der Darstellung an und bestätigten die visuelle Gestimmtheit des Raumes, die primär durch das Dekor und die Gestaltung der Figuren evoziert wurde. Der Topos der Harmonie wird formal, ästhetisch und semantisch umgesetzt. Die Synästhesie ist transmedial und polylog/analog angelegt.

Innerhalb eines kurzen Zeitrahmens kommt es im Chor schon zu einer synästhetischen Verdichtung durch auditive Mehrstimmigkeit, geschlossene Formen und die Komposition des visuellen Bildes aus einer Vielzahl von Motiven und Figuren. Die Textwiederholung lässt zu, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die visuelle und auditive Darstellung gelenkt wird.

Abschnitt P/4-P/6

- Marche pour l'Entrée de Bacchus et de Pan
- Du fameux bord de l'inde
- J'ai quitté les forêts
- Chantons, chantons le plus grand des mortels

Typologie

Auf das *Récitatif* Apollons folgt ein „petit prelude“, das nicht notiert ist. In der Quelle F-Po ist handschriftlich eingetragen „il faut preluder En f ut fa b“. Es leitet über zur 29 Takte langen Marche in F-Dur und geradem Metrum, die den Auftritt von Bacchus und Pan und ihrem Gefolge begleitet. Die erste Taktzeit ist immer betont (in keiner Stimme eine Überbindung),

dadurch ergibt sich ein pavenen-artiger Rhythmus. Die Marche ist zweiteilig, im A-Teil unterstreicht ein hervorstechendes Motiv aus punktiertem Viertel/Achtel/2 Viertel den schreitenden Charakter, der B-Teil wird motivisch variiert zu Halbe/Viertel/2 Achtel, also zu einer noch stärkeren Betonung der ersten Taktzeit.

Das Rezitativ von Bacchus (Taille) „Du fameux bord de l'Inde“ mündet nach einem Verspaar in ein Petit air (mit „guay“ überschrieben, Dreiermetrum), beides ist nur mit Bc begleitet. An das kurze Air schließt sich unmittelbar Pans zweiteiliges petit Air „J'ay quitté les Forests“ in d-moll an. Es umfasst vier Verse (12/12/12/8), deren zweites Verspaar wiederholt wird.

Ein Chor (mehrteilige, doppelchörige Anlage, in der Form ABB'A, gerades Metrum, d-moll) schließt den Abschnitt des Prologes ab, in welchem die beiden Figurengruppen präsentiert werden. Der A-Teil in geradem Metrum vertont die beiden ersten Verse, die am Ende wiederholt werden. Der A-Teil wird vom großen Chor der Gefolge von Bacchus und Pan gesungen³, und mit vollem Orchester begleitet. Er gliedert sich durch zwei Orchesterritornelle. Die häufige Wiederholung des 2. Verses (insgesamt sechsmal) macht ihn zum Kulminationspunkt des Herrscherlobes; zudem ist „Roy“ als einziger Begriff mit einer halben Note vertont, welche die homogene rhythmische Struktur aufbricht und eine Zäsur – und damit Betonung des Wortes – hervorruft.

Der B-Teil grenzt sich durch das ungerade Metrum ab und wird durch den Wechselgesang des großen Chores mit dem dreistimmigen Chor (nur mit Continuo-Begleitung) gegliedert. Die Aufteilung geschieht versweise, nach zwei Verspaaren folgt eine längere Ritournelle (zwei Oboen + Bc). Der B-Teil wird in abgewandelter Form noch einmal wiederholt, auch hieran schließt sich die Oboenritournelle an. Die Aufteilung der Verse im Wechselgesang auf die beiden Chöre zeigt sich auch inhaltlich, wenn dem Tutti beider Chöre jeweils die Verse zufallen, die eher pastorales Vokabular haben („plaisirs“, „amour“, „Musettes“) und der dreistimmige Chor der Musen inhaltlich auf die Künste und ihr Florieren Bezug nehmen. Auch die Gleichsetzung des Herrschers mit einer Gottheit, die demnach „digne de nos autels“ ist, ist durch die Position vor dem Orchesterritornell und die Zäsur nach „roy“ hervorgehoben.

Asthetik

Aus den Quellen geht nicht hervor, wozu das „petit prelude“ vor dem Einzug von Bacchus und Pan diente, der Einzug selbst wurde durch die Marche begleitet. In Anbetracht der großen Zahl der auftretenden Figuren liegt es jedoch nahe, dass das Prélude eine Überleitung – vielleicht sogar in der Länge spontan angepasst – zur Marche bilden sollte, während der die Figurenkonstellation von Apollon und den Musen die Position wechselte und beispielsweise nach hinten auswich. Von beiden Seiten der Bühne treten Figuren mit Gefolge in den Bühnenraum, begleitet von der instrumentalen Marche. Aus deren Faktur lässt sich vermuten, dass der Auftritt in gemäßigttem Tempo und schreitend vonstatten ging. Aus der Besetzungsliste des Liv-

³ Laut der Besetzungsangabe im Livret, Ballard 1680 ausschließlich männliche Singstimmen, obwohl in der Partitur ein Dessus notiert ist.

rets der Erstaufführung am Hof lässt sich die Anzahl der auftretenden Figuren ablesen: Bacchus folgen zehn Faune⁴ (Choristen), zwei Mänaden beziehungsweise Bacchantinnen (Tänzer),⁵ vier weitere Figuren (Tänzer, nicht näher bestimmt) und zwei Oboisten, Pan folgen zehn Schäfer (Choristen), weitere vier Schäfer (Tänzer), zwei Schäferinnen (Tänzer) und zwei Flötisten. In der Aufführung 1680 in Saint-Germain-en-Laye treten zu diesem Zeitpunkt also insgesamt 48 Figuren in den Bühnenraum: 32 Sänger, 14 Tänzer und zwei Instrumentalisten. Hinzu kommen die zehn Musen und Apollon.

In einer möglichen räumlichen Disposition wäre der Chor seitlich und/oder rückwärtig im Halbrund aufgestellt,⁶ was auch im Hinblick auf die folgenden Tänze sinnvoll erscheint, so dass die Bühnenmitte frei bleibt. Apollon und die Musen bleiben zentral im Mittelgrund des Bühnenraumes, Pan und Bacchus im Vordergrund, die Tänzer und Instrumentalisten seitlich beziehungsweise im Vordergrund. Dadurch ergibt sich eine symmetrische Ordnung des Bühnenraumes, die sich optisch durch die verschiedenen Typologien der Figurengruppen (Schäfer auf der einen Seite, satyrische Wesen auf der anderen) unterschieden hat, mit Apollon (auf dem Parnass) im Zentrum. Auditiv ist der Klang nach vorne ausgerichtet und füllt entweder den gesamten Bühnenraum im Tutti oder ist zentriert auf den Trio-Chor. In Anbetracht der relativ kleinen Bühnenfläche in Saint-Germain wäre der Bühnenraum dort mit fast sechzig Figuren dicht gefüllt, die durch ihre vermutlich sehr unterschiedlichen Kostüme ein abwechslungsreiches, kleinteiliges Bild schaffen, das noch dazu sowohl statisch als auch bewegt ist. Der Bühnenraum wird also heterogener und dynamischer, durch eine Vielzahl verschieden gestalteter Figuren, die sich in ihm bewegen. Der visuelle Rhythmus wird von Symmetrie bestimmt: Die beiden Figurengruppen betreten von beiden Seiten den Bühnenraum und positionieren sich um die zentrale Gruppe von Apollon und den Musen. Da jeweils kurze Soli von Bacchus und Pan folgen, werden beide am Ende der Marche im vorderen Bühnenbereich positioniert gewesen sein. Auf die Marche folgt wieder eine klangliche Reduktion, wenn Bacchus und Pan nur mit der Basse continue begleitet werden.

Der anschließende Chor bringt klanglich einen Kulminationspunkt durch eine volle vokale und instrumentale Besetzung, durchbrochen von den Wechsellern der beiden unterschiedlich besetzten Chöre und die Ritournelles in Oboenbesetzung. Durch die homophone Satzweise und gleichförmige rhythmische Struktur wird der Klang sehr massig und dicht. Der gleichförmige Rhythmus verstärkt den monumental-blockhaften Klang, der durch den Wechsel in ein ungerades Metrum im B-Teil noch mehr Schwung aufnimmt. Große Lautstärke, dunkle Klangfarbe durch ein Übergewicht an männlichen Stimmen und tiefen Streichern prägen den Klang, kontrastierend dazu der Trio-Chor mit mehrheitlich weiblichen Stimmen und einer schlanken Continuo-Begleitung.

⁴ Im Livret, Ballard 1679 bezeichnet als „Aegipans“ (abgeleitet vom griechischen Terminus), im Livret, Ballard 1680 als „Faunes“ (abgeleitet vom römischen Terminus). Beide Begriffe bezeichnen die gleiche mythologische Kreatur.

⁵ Zur Terminologie wie in vorangehender Anmerkung: „Menades“ ist der im Livret von 1679 verwendete, griechische Terminus.

⁶ Kappeler 2016, S. 157.

Semiotik

Mit der Marche in F-Dur wird das Verlassen der ‚apollinischen‘ Atmosphäre auditiv bestätigt und der Klangraum in eine bukolisch-pastorale Atmosphäre umgestimmt, was auch durch die Besetzung mit charakteristisch-pastoralen Instrumenten (Oboe und Flöte) bestärkt wird, die hier als musikalisches Zeichen die Deutung der Szene determiniert und die ikonischen Zeichen – das Erscheinungsbild der Figuren – spiegelt. Die Gestaltung von Dekor und Kostümen entsprechen sich in ihrer Symbolik des Pastoralen und Mythischen und zeichnen die Figuren durch die Verwendung entsprechender Motive aus. Kostüme sind nicht überliefert, vergleichbare Darstellungen zeigen stilisierte, einfache Gewänder und charakteristische Attribute für Bacchus als Gott des Weines, die Schäfer sowie für die Mänaden. Pan und die Faune wurden oft fantasievoll mit Hörnern und Bocksfüßen dargestellt. Im Petit-air von Bacchus fällt eine bewegte, wellenförmige Basslinie auf, die den Eindruck des Schwankens evoziert, was eine klangliche Abbildung der Figurenbewegung sein kann (‚Trunkenheit‘). Durch die geschlossene Faktur als Petit Air wird das zweite Verspaar herausgehoben. Das Reimpaar Victoire/gloire (häufig!) nutzt die Phonetik zur Bildung eines semantischen Begriffspaares. Die Tonart d-moll, die sich mit Pans Petit Air anschließt, und die tiefere Tessitur der Bassstimme Pans grenzt die Figur von Bacchus ab. Pan ist als Dämon und Mischwesen des Waldes („j’ay quitté les Forests où je tiens mon Empire“) eine naturhaft-wildere Figur als der Gott Bacchus, der heitere Ausgelassenheit verkörpert. Daher begründet sich auch die Besetzung Pans mit der dunkleren Tessitur einer Bassstimme. Im Vergleich zu Bacchus ist das Petit Air wesentlich regelmäßiger und ausgewogener, was die Annahme einer musikalisch dargestellten Trunkenheit bei Bacchus stützt. Auffällig sind die relativ zahlreichen Alterationen im melodischen Verlauf in der Vokal- aber auch der begleitenden Bassstimme. Da auch im Chor und in den Passagen Pans im anschließenden Duett chromatische Wendungen auffallen, wurde dies wohl als musikalisches Charakteristikum Pans eingesetzt, der als Waldgott die Regeln des musikalischen Satzes immer wieder bricht. Die Wahl des Alexandrinerverses für die eher ungestüme Figur Pan wirkt daher ungewöhnlich, aber die rhythmische Regelmäßigkeit der Vertonung, durch welche sogar der phonetische Rhythmus langer und kurzer Vokale geglättet wird, diente vielleicht zur deutlicheren Abgrenzung zu Bacchus, während der naturhafte Charakter der Figur eher durch die Tonalität, harmonische Wendungen und letztlich die visuelle Darstellung ausgedrückt wurde.

Die musikalische Gestaltung des Chores symbolisiert Geschlossenheit und Einheit der Verschiedenen, andererseits die klangliche Abgrenzung von Apollon und den Musen als Stellvertretern der Künste und der künstlerischen Blüte (mit einem schlanken, kontrapunktisch in Gegenbewegung geführten und durchsichtigen Satz) gegenüber den Schäfern und Pan und dem Vergnügen zugewandten Figuren wie Bacchus als Symbol für die ‚sujets‘ des Herrschers (mit einem dichten, blockhaften Satz).

Synästhesie

Auditive und visuelle Vorgänge greifen ineinander und bilden Analogien: Der auditive Eindruck spiegelt das visuelle Bild einer veränderten Atmosphäre, mit der tonalen Veränderung

geht eine motivisch-visuelle einher, mit der größeren und klanglich vielschichtigeren Besetzung wird auch das visuelle Bild vielfältiger und gefüllter. Die Masse der Figuren nimmt den Raum visuell und auditiv ein, durch die Marche möglicherweise schon bevor die Figuren sichtbar den Bühnenraum betreten.

Die beiden Figuren/Figurengruppen um Pan und Bacchus und ihre hör- und sichtbare Darstellung unterteilen die pastoral-bukolische Szenerie in zwei auditiv und visuell unterschiedliche Sphären: das Rauschhafte und das Naturhafte, die beide – jedoch auf unterschiedliche Weise – dem Apollinischen gegenüberstehen. Die Sprache konkretisiert die nonverbale Darstellung. Die Figuren klanglich, begrifflich und visuell generiert, nicht durch ihre Handlungen. Die Darstellung fokussiert auf die Verdeutlichung der Figuren und ihrer Eigenschaften mittels auditiver und visueller Ausdrucksmittel. Zum Ende des Abschnitts formt sich eine visuell und auditiv sehr dichte und massige Szenerie. Der visuelle und akustische Raum füllt sich durch zwei unterschiedliche hinzutretende Figurengruppen, die sich auch visuell und auditiv verschieden präsentieren. Die dreiteilige Struktur des Chores fand sich möglicherweise visuell in der dreiteiligen Disposition der Figuren im Bühnenraum wieder, mit Apollon und den Musen im Zentrum – sowohl hörbar musikalisch im B-Teil, als auch sichtbar auf der Bühne. Die ästhetische Intensität ist also hoch, visuelle und auditive Aspekte greifen ineinander und bilden Analogien, die hier eindeutig einer ästhetischen Intensivierung und Überwältigung dienen. Der dramatische Rhythmus ist hier statisch, die synästhetische Dichte jedoch hoch.

Die Synästhesie ist hier sowohl polylog als auch analog angelegt und transmedial.

Abschnitt P/7 bis P/10 (und Wiederholung von P/7)

- Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre
- Entrée des Aegipans et des Menades
- Menuet pour les Bergers
- Tout est paisible sur la terre
- Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre [Wiederholung]

Typologie

Während der erste Abschnitt die hinzutretenden Figuren präsentiert und sie als ‚Sujets‘ in einem Chor als Herrscherlob vereint hat, eröffnet sich nun eine pastorale Festszene mit einem textierten Menuett in d-moll. Die Partitur gibt an „Un Berger chante ce Menüet alternativement après les Instruments“⁷ Es wird also im Wechsel gesungen und rein instrumental gespielt (und dann auch getanzt).⁸

Das strophische Chanson in der Faktur eines Menuetts besteht aus zwei Teilen (6+8 Takte) in der Anordnung AAB in d-moll, mit zwei Strophen zu vier Versen (8/8/8/10). Semantisch sind der erste und dritte Vers als Frage formuliert, wobei der zweite Vers kommentiert, der vierte

⁷ Partitur, Ballard 1679, S. 16v.

⁸ Im Livret erläutert die Didaskalie, dass die Bergers und Bergères das Menuett tanzen und sich dann die erste gesungene Strophe anschließt.

Vers hingegen eine Konklusion der Strophe ist. Auffallend und durch musikalische und poetische Struktur herausgestellt, ist die dreimalige Wiederholung „non“. Die Phrasierung ist menuett-typisch im A-Teil mit periodischer Struktur, im B-Teil ist die symmetrische Unterteilung in 4+4 Takte überformt durch die Textverteilung (die Versgrenze ist nach drei Takten). Die drei ersten Verse sind melodisch abfallend vertont, dadurch zusammengehörend und stehen der aufsteigenden Melodielinie der Konklusion entgegen. Die Besetzung ist ein fünfstimmiger Streichersatz, allein oder mit Haute-Contre, überwiegend homophon gesetzt. Das Menuett hat als gebundener Tanz ein festes Schrittvokabular, aber eine freie Choreographie, die als Paar- oder Gruppenformation und im Wechsel von beidem getanzt werden konnte.⁹ Laut der Besetzungsliste im Livret (1680) tanzen zwei Bergères und vier Bergers.

Es schließt sich unmittelbar eine zweite Entrée an, die „Entrée des Aegipans et des Menades“. Formal handelt es sich hierbei um eine Canarie in einem sehr flotten 6/8-Metrum (F-Dur, zweiteilig (AAB)), aus einer 4taktigen Vordersatz-Nachsatz-Konstruktion und einem 11taktigen B-Teil, der als Fortspinnungstypus konstruiert ist. Die charakteristische rhythmische Struktur – ein rhythmisches Muster aus punktiertem Viertel-Achtel-Viertel – wechselt an den Phrasenenden zu Halbe-Viertel, also einer Verlangsamung, was das wichtigste rhythmische Gliederungsmerkmal ist, welches sich wahrscheinlich auch choreographisch abbildete. Es tanzen vier Aegipans und zwei Menades, also wie zuvor vier männliche und zwei weibliche Figuren. Die Canarie gehört zu den schnellsten Tänzen der Zeit und ist aufgrund des ausgelassenen, bisweilen wüsten Charakters vor allem im Theatertanz von Bedeutung und wurde in der gesellschaftlichen Belle danse praktisch nicht verwendet. Es gibt kein festgeschriebenes Schrittmaterial, aber die musikalische Gestalt ordnet dem Tanz schnelle und kraftvolle, gesprungene Schritte zu.

Tänzer tragen grundsätzlich Masken mit charakteristischer Mimik. Zeitgenössische bildliche Darstellungen von Mänaden zeigen meist eine ausgeprägte, auch oft verzerrte Mimik als Zeichen ihrer Unbeherrschtheit. Kostümentwürfe sind nicht überliefert.

Es schließt sich ein zweites Menuett an („Menuet pour les Bergers“ Menuet II). Musikalisch hat der Satz eine zweiteilige Struktur (8+8 Takte) mit einer ‚petite Reprise‘. Die melodische und harmonische Konstruktion (in C-Dur) geht von Viertakt-Einheiten aus: a-a(Wdh)-a‘(Sequenz)-b (Schluss). Im Vergleich zum ersten Menuett ist der metrische Grundpuls hier stets eintaktig, also schneller. Der Satz ist fünfstimmig, die Instrumentierung ist nicht eindeutig angegeben, möglicherweise ein voller Streichersatz mit Oboen und Flöten (als charakteristisches pastorales Instrumentarium).

Das folgende Duett von Bacchus und Pan „Tout est paisible sur la terre“ schließt musikalisch an das vorangehende Menuett an: ungerades Metrum, C-Dur, Phrasierung 4+3 und 3+4 Takte (A), 4+4 Takte (B) 4+4Takte (C), der C-Teil wird nochmal zweistimmig wiederholt. Besetzung mit Basse (Pan) und Taille (Bacchus), die bis auf den Schluss solistisch aufeinander folgend

⁹ Der Grundschrift des Menuetts umfasst jeweils zwei Takte und es gab zwei Varianten: ‚à deux mouvements‘ und ‚à trois mouvements‘, was sich jeweils auf die Pliés (das Beugen der Knie, metrisch unbetont) bezieht und die rhythmische Struktur des Schrittes bestimmt: entweder unbetont auf 2 und 6 oder unbetont auf 2, 5 und den nächsten Auftakt. Die zweite Variante bildet metrisch eine Hemiole, weshalb sie auch häufig zu Hemiolien in der Musik getanzt wird.

singen und Continue-Begleitung. Der Text umfasst zwei Strophen zu vier Versen mit unregelmäßigem Bau: (8/8/8/12) und (8/8/12/8). Beide Strophen sind auf Pan und Bacchus mit jeweils einem Verspaar aufgeteilt. Das letzte Verspaar wird gemeinsam wiederholt.

Es schließt sich noch einmal das Menuet I an, was tonal nochmal einen Rückzug in die Tonart d-moll mit sich bringt.

Asthetik

Das Menuet I ist klanglich durchsichtig durch einen homogenen Streichersatz einerseits, hell und leicht durch die Besetzung mit der hellen Tessitur des Haute-Contre andererseits, ohne dass die Klangfülle zu stark zurück genommen wird. Nach dem geraden Metrum des Chores bringt das Dreiermetrum wieder mehr pulsierenden Fluss, die Szene bekommt musikalisch-klanglich mehr Vortrieb. Der liedhafte Charakter wird durch die metrischen Analogien der Verse betont, der flüssig pulsierende Rhythmus jedoch durch die Faktur des sich wiederholenden „non“ durchbrochen. Das Schrittvokabular eines Menuetts ist vergleichsweise gut überliefert.¹⁰ Es handelt sich um kleine, federnde Schritte, die nur eine eingeschränkte Fortbewegungsgeschwindigkeit zulassen, da die Schritte nicht raumgreifend sind.

Im Anschluss an das Menuett erscheint die Canarie als eine erhebliche Steigerung in Tempo und Rhythmus. Der halbtaktige Puls ist deutlich schneller, ausgeprägt und perkussiv. Die Klanglichkeit ist in der Fülle gleich (fünfstimmig), offen ist, ob die Instrumentierung hier verändert wurde und beispielsweise Oboen durch ihren schneidenden Klang das Klangbild veränderten. Die schnellen und springenden Bewegungen einer Canarie vermitteln den Eindruck von physischer Kraft, der visuelle Rhythmus ist kleinteilig, vielleicht auch asynchron bei den verschiedenen Tänzern. Möglicherweise kam hier auch eine auditive Komponente des Tanzes hinzu, wenn der Aufprall nach den Sprüngen auf dem Bühnenboden hörbar war (vor allem bei vielen gleichzeitigen Sprüngen) und den perkussiven Eindruck der Musik verstärkte. Das Kostüm bekommt hier als bewegtes Medium Bedeutung. Der energetische Tanz bewegt auch die Elemente des Kostüms, was insbesondere dann sehr effektiv war, wenn das Kostüm viele freibewegliche Elemente hatte, die den visuellen Rhythmus noch weiter zergliedern. Gleichzeitig ist die (mutmaßliche) Mimik durch die Maske zwar starr, aber sehr ausgeprägt und tritt visuell in Bezug zum Kostüm. Der ausgeprägte, affektiv-aufgeladene Ausdruck der Maske, der bei einer unbewegten Figur seltsam unpassend erscheint, entfaltet hier seine volle Wirkung.

Gegenüber der Canarie ist der Rhythmus im folgenden Menuet II wieder verlangsamt, der Wechsel zu C-Dur macht die Klanglichkeit strahlender. Im Livret wird konkretisiert, dass sich beide Figurengruppen vereinen: „Après cette chanson, les Aegipans et des Ménades font une entrée, laquelle étant finie, les bergers et les bergères se mettent avec eux, et ils dansent tous ensemble. Cette dernière danse est suivie de ce dialogue de Bacchus et de Pan.“¹¹ Es tanzen nun zwölf Figuren (vier weibliche und acht männliche). Von besonderem Interesse ist hier die Frage, ob die unterschiedlichen Figurentypen mit dem Schrittvokabular des Menuetts

¹⁰ Feuillet 1700.

¹¹ Livret, Ballard 1679.

unterschiedlich umgingen und sich durch die Qualität ihrer Bewegungen einerseits charakterisierten, andererseits den visuellen Rhythmus des Tanzes heterogen machten.

Das anschließende Duett von Bacchus und Pan verringert das Klangvolumen durch die schlankere Besetzung. Die zweiteilige poetische Form steht quer zur dreiteiligen musikalischen. Die Phrasierung bildet vier Verspaare, die ersten drei schließen musikalisch auf G-Dur ab, lediglich das letzte Verspaar moduliert nach C-Dur: Gesungen ergibt sich eine Gliederung aus einer Strophe mit drei Verspaaren im Kreuzreim, deren letzter Vers aus dem Reimschema fällt und phonetisch an das Folgende knüpft. Das verbliebene vierte Verspaar steht musikalisch separat wie ein Refrain, der wiederholt wird. In aufgeführter Form oszilliert die Textgliederung also hier zwischen einer zweiteiligen Form aus einer Strophe mit Refrain und einer Form aus zwei Strophen mit Wiederholung des letzten Verspaares.

Semiose

Durch den gebundenen Tanz wird eine Festszenerie – noch relativ gemäßigt – eröffnet. Der Text weicht inhaltlich nun vom Herrscherlob ab und verlegt sich auf die Galanterie, erkennbar an entsprechenden Schlüsselbegriffen wie „cœur tendre“, „aimer“, „charmer“ „les Belles“. Tänzerisch handelt es sich bei einem Menuett um einen jugendlichen, galanten Tanz in flottem Tempo. Die metrische Irregularität des wiederholten „non“ drückt die verneinende Antwort auf die vorherige Frage auch klanglich aus.

Die tänzerische Bewegung lässt sich als paralinguistisches und kinesisches Zeichen lesen. Das Menuett war 1679 ein neuartiger Gesellschaftstanz, der sich von anderen Tänzen durch eine relative Einfachheit unterschied. Er galt als leicht zu erlernen und vergleichsweise ungezwungen und war bei jungen Tänzern und Tänzerinnen beliebt. Damit passt er in die heitere Atmosphäre der Szenerie. Der Status als Gesellschaftstanz an sich, aber auch die Qualität der Bewegungen (klein, federnd) versinnbildlichen das galante Spiel. Die Besetzung ist hier asymmetrisch mit zwei weiblichen und vier männlichen Figuren. In Anbetracht der galanten Textthematik wurde diese Asymmetrie wahrscheinlich choreographisch ausgearbeitet mit wechselnden Paarbildungen.

Eine semantische Steigerung hin zu ‚rauschafter‘ Ausgelassenheit kommt durch die Canarie der Aegipans und Menades. Der Topos des Ungezügelterten entspricht dem Figurencharakter der Tänzer: zügellos, affektgeladen und mit großer physischer Kraft agierend. Als Gefolge von Bacchus stehen sie auch für Trunkenheit und Rausch. Das folgende zweite Menuett ist musikalisch eine Vereinigung der tanzenden Figuren und ihrer musikalischen Darstellung, sowohl in der musikalischen Faktur als auch in der Besetzung. Der Schritt nach C-Dur lässt sich als tonale Steigerung des Festcharakters verstehen.¹² Im Duett von Bacchus und Pan werden die Themen Frieden und Galanterie miteinander verbunden und ineinander verschränkt, formal und kausal: Sowohl Pan als auch Bacchus besingen nacheinander den Frieden als Voraussetzung für eine ungezwungene Entfaltung der Liebe. Der Refrain befasst sich schließlich nur noch mit der Liebethematik. Auch hier fällt in den Solopassagen Pans die Tendenz zur Chromatik auf.

¹² Charpentier beschreibt die Tonart als „Joyeux et magnifique“. Cessac 2004, S. 491.

Die Wiederholung des Menuetts I schließt eine dramaturgische Klammer statt einer weiteren Steigerung und deutet damit bereits latent an, dass das Fest zu einem Ende kommt. Nachdem man sich schließlich ganz der Lust und dem Vergnügen hingegeben hatte, was sowohl im Text wie auch in der auditiven und visuellen Gestalt der Szenerie zum Ausdruck kam, löst Apollon die Ausgelassenheit auf und ruft zur Ordnung.

Synästhesie

Die Synästhesie ist hier überwiegend transmedial organisiert, so dass visuelle Eindrücke auditiv evoziert oder nachgebildet werden – nicht nur in den getanzten Passagen. Auch die formale Gliederung der Darstellung findet sich sowohl in den auditiven wie den visuellen Formen wieder. Semantisch bilden sich hier gleichermaßen Analogien wie Polylogien: verbal und musikalisch kommt die vereinte Freude und Ausgelassenheit zu Ausdruck, visuell wird die Heterogenität der Figuren offenbar. In der Darstellung in der Farbtabelle fallen die beiden einzigen semantisch analogen Passagen auf (die Marche und das Menuet I): Hier ist die Synästhesie vor allem eine Verstärkung durch semantisch analoge akustische und visuelle Darstellung. Die synästhetische Intensität ist durch die Dichte und kleinteilige Rhythmisierung hoch im Vergleich zum vorhergehenden und folgenden Abschnitt.

Abschnitt P/11 bis P/12

- Quittez, quittez de si vaines chansons
- Pour ce grand Roy redoublons

Typologie

Apollon tritt wieder in den Vordergrund und unterbricht mit einem *Récitatif simple* „Quittez, quittez de si vaines chansons“ (3+4 Verse (8/8/12+8/8/12/12), im Paarreim) das Fest, es mündet in ein *Petit Air* mit Continuo-Begleitung in ungeradem Metrum. Das *Petit Air* ist zweiteilig (AA'). Schlüsselbegriffe werden hervorgehoben durch Wiederholung: „Allons“, „redoublez“, „preparez“. Der abschließende Chor „Pour ce grand Roy redoublons“ ist in vier Teile gegliedert, die jeweils von Oboeneritournelles getrennt werden. Die Teile sind aufgespalten in Tutti und Trio-Besetzung (Letztere singt dann den zweiten Vers).

Asthetik

Der auditiv und visuell dynamisierte Raum erfährt wieder eine Beruhigung durch die Fokussierung auf die einzelne Figur Apollons. Die Quellen geben keine Auskunft über die Figurendisposition, denkbar wäre jedoch, dass Apollon auch die visuelle Disposition im Bühnenraum ordnet (z.B. symmetrisch) und die Choristen ihre Positionen für den abschließenden Chor einnehmen. Visuell könnte sich hier ein harmonisches Tableau ergeben mit Apollon im Zentrum, das ähnlich gebaut ist, wie nach dem Einmarsch von Bacchus und Pan.

Das vorangehende Menuett führt zurück in die Tonart d-moll, mit dem Einsetzen des *Rezitativs* von Apollon kehrt man nun auch tonal mit C-Dur in die apollinische Sphäre zurück. Die klangliche Fülle und Ausgelassenheit weicht der nüchternen Faktur des *Rezitativs* und der Vortrag von fällt kurz in einen deklamatorischen Duktus zurück, bevor er im *Petit Air* die kanthabile Linie des Chores vorwegnimmt. Im Chor wechseln Vollklang und Trioklang (Vokaltrio od.

Oboen+Bc). In einer Quelle¹³ ist konkretisiert, dass die Bassstimme in den Oboenritornellen von einem Fagott gespielt wurde, der Klang also nur von Holzbläsern kam und gänzlich anders war als in den übrigen Teilen des Chores. Auffällig ist hier der klangliche Kontrast zwischen verschiedenen Besetzungstärken und Besetzungsarten. Phonetisch entsteht ein dunkler Klang durch viele dunkle Vokale. Der homophone Satz generiert einen sehr homogenen, blockhaften Klang. Die Disposition erinnert an den zweiten Chor des Prologes nach dem Aufmarsch von Pan und Bacchus und auch hier bleibt die Frage offen, ob die Oboenritournelles nicht für eine choreographische Umsetzung genutzt wurden, zumal die zweite Ritournelle mit 14 Takten vergleichsweise lang ist.

Semiotik

Nach der dynamischen Passage des Festes mit verschiedenen Tänzen, soll nun die Ordnung als Bedingung für die folgende Darstellung der Tragédie wiederhergestellt werden. Apollon fordert auf, die Anstrengungen zu Ehren des Herrschers zu verdoppeln. Der Wechsel vom Rezitativ zum Gesang in ein flüssigeres Metrum verdeutlichen die emotionale Disposition der beiden Verse: mit Nachdruck. Auch der Umgang mit „efforts“ bildet zunehmende Nachdrücklichkeit ab, wenn das Wort im A-Teil noch am Ende einer absteigenden Phrase steht, bei der Wiederholung aber betont auf dem Spitzenton. Duktus, Metrum und Phrasierung sind hier gleichermaßen semantisch aufgeladen.

Das Reimpaar der ersten Verse „vaines Chansons“ – „nobles sons“ symbolisiert durch semantische Bezüge den Übergang von dem bukolischen Fest zurück zu Ordnung und bienséance, von der Freude über Frieden und Galanterien zurück zum Herrscherlob. Die musikalische Faktur verleiht dem Text die analoge ästhetische Anmutung. Die elaborierte Form des Rezitativs manifestiert hier die gemessenen „nobles sons“.

Zeichenhaft wird im Chor die Besetzung und die Satztechnik verwendet. Die „plus doux accords“ werden zum Ausdruck gebracht durch die kleine Besetzung und die kontrapunktische Stimmführung. Die Vereinigung aller Stimmen verklanglicht die gemeinsamen Anstrengungen. Das visuelle Bild ist analog zum Klang voluminös und vielfältig. Auffällig ist die unterschiedliche Gestaltung der Verse: der erste Vers wird meist als Tutti mit Orchester vorgetragen, der zweite Vers in Trio-Besetzung mit Continuo. Lediglich am Ende des A-Teils ,verdoppelt sich der Klang tatsächlich, wenn sie den zweiten Vers tutti vortragen.

Selbst der visuelle, akustische, verbale Zusammenschluss von Apollon, den Musen sowie dem Figurenrepertoire der Pastoralen reicht allein nicht aus, vielmehr verdoppeln sie ihre Anstrengungen noch für das folgende Werk. Das Reimpaar „accords“ und „efforts“ transportiert die Botschaft in kondensierter Form.

Synästhesie

Das Eingreifen Apollons bringt zunächst eine ästhetische Reduzierung der Szene und ein Rückzug auf die polyloge Synthese aus Poesie und Musik sowie der szenischen Disposition von Dekor und Figuren als statischem Bezugsrahmen.

¹³ F-Pn/ VM² 35, Manuskript, Partition réduite, ohne Datierung (wahrscheinlich Ende 17. Jh.).

Der Schlusschor des Prologs versucht schließlich eine Synthese aller theatralen Mittel. Vorrangig ist die Synästhesie semantisch analog und intendiert eine Maximierung der ästhetischen Mittel und damit eine Überwältigung: im wörtlichen Sinne eine Verdopplung der Anstrengungen, die sicht- und hörbar ist, somit pluriästhetisch erfahrbar. Die visuelle Heterogenität findet sich in der klanglichen wieder, die musikalische Faktur hingegen bringt die Vereinigung aller zum Ausdruck. Es liegen also auch polyloge Synästhesestrategien vor. Die Verschränkung beider Synästheseformen führt zu einer maximalen ästhetischen Performativität. Diese Konzeption bestärkt die Annahme, dass die Ritournelles choreographisch gestaltet wurden.

Der synästhetische Rhythmus wird durch Apollons Eingreifen zunächst regelrecht ‚ausgebremst‘ und die Dichte aufgelöst durch eine radikale klangliche und szenische Reduktion. Damit wird ein Fokus geschaffen, von dem aus der synästhetische Kulmination des Schlusschors aufgebaut wird.

I. AKT

Szene 1

Typologie

Für das Dekor des ersten Aktes ist kein Entwurf erhalten. Vigarani orientierte sich bei der Gestaltung der Dekore generell sowohl an den gängigen italienischen Typen wie auch konkret an Giacomo Torelli. Torelli hatte 1642 in Italien die Oper *Il Bellerofonte* (zu Musik von Francesco Saccati) gestaltet, deren Dekorentwürfe gedruckt verbreitet und rezipiert wurden. Die Disposition der Bühnenbilder im Werk ist auffällig ähnlich der in *Bellérophon*, weshalb die Entwürfe von Torelli vergleichend betrachtet werden.¹⁴ Aus der Didaskalie¹⁵ lässt sich Vigaranis Entwurf bereits einordnen. Es ist eine Darstellung unter freiem Himmel, sie enthält Architekturelemente mit Perspektive auf eine Stadt (Bühnenprospekt) und ist angelehnt an den Dekortypus der *scena tragica* nach Serlio, die einen städtischen Platz vorsieht. Das Dekor ist hier jedoch der städtischen (und bürgerlichen) Sphäre enthoben und wird als Palast und somit als Sitz des Herrschers erkennbar. Im Vergleich scheint Torellis Entwurf die Gegenperspektive mit Blick *auf* den Palast abgebildet zu haben; darüber hinaus war die Disposition des Bühnenbildes offenbar ähnlich und zeigt einen befestigten freien Platz, der von Architektur zu allen Seiten begrenzt wird, in der Mitte ein Triumphbogen, durch dessen Öffnung der Blick auf die Stadt frei wird. Die Beleuchtungssituation ist nicht erwähnt. Das Dekor zeigt Tageslicht.¹⁶

Als erste Figuren betreten Sténobée (Dessus) und Argie (Dessus) die Szene. Das Kostüm hat mutmaßlich die beiden Figuren der Szene hinsichtlich Stand und Charakter ausgezeichnet. Es sind keine Entwürfe überliefert, vergleichbare Kostüme aus *Tragédies en musique*¹⁷ sind stark an die zivile Mode der Aufführungszeit angelehnt und nur durch Motive und Zierelemente

¹⁴ F-Po/ Rés 2252, Giacomo Torelli, Entwurf Cortile de la Reggia (*Il Bellerofonte*, 1642, I. Akt): Links und rechts eine einstöckige, achtsichtige Fassade, mit Fries und Balustrade, auf deren Podesten Kriegerfiguren angebracht sind. Die Perspektive zielt auf einen Platz vor einem zweistöckigen Palast mit nach innen gewölbter, halbrunder Fassade.

¹⁵ Für den I. Akt ist kein Entwurf überliefert. Die Livrets beschreiben das Dekor wie folgt: Livret, Ballard 1679, Paris: „Le Théâtre représente une avant-cour du palais du roi, au fond de laquelle paraît un grand arc de triomphe, et au-delà, on découvre la ville de Patara, Capitale du Royaume de Lycie.“ Es handelt sich also um ein Freiluftdekor, das einen Palast mit dem Motiv des Triumphbogens verknüpft, der ein klassisches Bühnenbild für die Tragödie darstellt (nach Serlio). Patara war bis ins Mittelalter eine wichtige Hafenstadt an der heutigen türkischen Küste. In der antiken Mythologie ist sie die wichtigste Stadt Lykiens und Sitz eines Orakels, das ähnlich bedeutend wie jenes von Delphi war. Das Bühnenbild erinnert an den Entwurf für den letzten Akt. Es könnte sich um eine bewusste Parallele handeln.

¹⁶ Die Beleuchtungssituation während einer Aufführung schwankte erheblich, bedingt durch die Brenndauer der Leuchtmittel an der Bühnenrampe und in den Kulissenflügeln, die nach circa 30 Minuten deutlich nachließ und durch den Lichtputzer ausgetauscht werden musste. Der Bühnenraum verdunkelte sich demnach kontinuierlich im Verlauf eines Aktes. Ob die Länge eines Aktes, die tatsächlich in vielen *Tragédies en musique* Lullys ungefähr 30 Minuten betrug, darauf eingestellt wurde oder dieser Umstand sogar dramaturgisch integriert wurde (was im vorliegenden Beispiel durchaus denkbar wäre), lässt sich auf der Quellengrundlage nicht klären. Ausgehend von diesem Zeitintervall könnte man den Übergang zum I. Akt auch zur Erneuerung des Rampenlichtes genutzt haben, so dass der Beginn des ersten Aktes vergleichsweise hell ausgeleuchtet war.

¹⁷ Vgl. die Entwürfe in La Gorce 1986.

als Theaterkostüme erkennbar. Eventuell standen die Kostüme beider Figuren in einem sichtbaren Zusammenhang, wobei sich Argies Kostüm wahrscheinlich durch mehr Schlichtheit auszeichnete. Die Szene wird durchgehend nur mit Continuo begleitet und ist ein Dialog zwischen Sténobée und ihrer Vertrauten Argie. Dramaturgisch ist die Szene der erste Teil einer Exposition, der einige Aspekte der Vorgeschichte enthält, aber auch die Hierarchie und Beziehungen der Figuren des Dramas zueinander sowie den moralisch zweifelhaften Stand Sténobées erkennen lässt. Die dialogische Szene ist mit der Folge *Récitatif simple – Récitatif mesuré- Réc. simple – Air – Réc. simple – Réc. mesurée* komplex aufgebaut und enthält, teilweise in rascher Folge, bereits die zentralen vokalen Formen einer *Tragédie en musique*. Sténobée dominiert die Szene, während sich Argie nur in recht kurzen, rezitativischen Einwüfen äußert und auf Sténobée reagiert. Der Wechsel zwischen den verschiedenen Formen der Vertonung, der sich auch in der Versstruktur äußert, fällt demnach Sténobée zu, was die Präsentation der Figur von Beginn an abwechslungsreich gestaltet.

Asthetik

Nach der pastoralen Szenerie im Prolog ist das Dekor ein Kontrast hinsichtlich Formensprache und Farbgebung: Gerade Linien und die einheitlichere Farbgebung der Architektur, geometrische Formen. Der visuelle Rhythmus ist klar strukturiert, das Dekor wirkt statischer und geschlossener als die Landschaft des Prologes. Die Räumlichkeit ist untergliedert in einen nahen Bereich und einen fernen (vor und hinter dem Triumphbogen), möglicherweise mit einer perspektivisch nicht einschätzbaren Distanz zwischen dem Palast und der Stadt.

Der Raum wirkt groß und mit nur zwei Figuren noch unausgefüllt. Die Position der Figuren im Bühnenraum war vermutlich nicht auf gleicher Höhe, Sténobée stand rechts von Argie als die ranghöhere Figur. Gestik fand üblicherweise mit den Händen und Armen statt, vor allem mit dem vom Zuschauer aus gesehen rechten Arm, im Bereich zwischen Hüfte und Schulter – dieser Bereich wurde nur zum Ausdruck extremer Affekte verlassen.¹⁸

Der stete Wandel des Ausdrucksmodus von fast deklamierter zu klangvollerer, ausgesungener Sprache und wieder zurück lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers abwechselnd auf den Inhalt der Verse, wenn sie deklamatorisch und in schnellem Tempo vorgetragen werden, und auf die Art des Vortrages, wenn sie langsamer, dafür von normalem Sprachduktus abweichend vorgetragen werden. Hinzu kommt der mehrfache Wechsel des Tongeschlechts nach Moll, der einen Wechsel der klanglichen Grundstimmung markiert.

Semiotik

Das Dekor wirkt strenger und flächiger im Vergleich zum Prolog. Die strikte visuelle Ordnung der Szene charakterisiert den Ort als zivilisiert und beherrscht, die Motivik hat die Architektur als Palast sicherlich erkennbar ausgezeichnet (beispielsweise durch Säulen, Balustraden, Skulpturen, Reliefs etc.). Die Anordnung des Palastes im Vordergrund und der Stadt im Hintergrund determiniert nicht nur die Handlungsorte, sondern visualisiert auch die Hierarchie der Orte und Personen symbolisch. Die Stadt liegt vor beziehungsweise unterhalb des Palastes, beide sind architektonisch klar voneinander getrennt. Der Bühnenraum umfasst die Sphäre des Herrschers und trifft damit eine Aussage über die Zugänglichkeit des dargestellten

¹⁸ Fischer-Lichte 1983, S. 49.

Ortes: Es ist kein öffentlicher Ort, alle auftretenden Personen sind entweder berechtigt oder haben sich unrechtmäßig Zutritt verschafft.

Die Besetzung mit hohen Frauenstimmen weist sie als seriöse (nicht groteske) Figuren aus. Visueller und auditiver Eindruck passen hier zusammen.¹⁹ Sténobées Kostüm hat sie vermutlich als Königin ausgezeichnet, möglicherweise hat die Gestaltung des Kostüms auch einige Hinweise preisgegeben, die auf ihren zweifelhaften Charakter und ihre unbeherrschten Emotionen schließen lassen. Entsprechend wird Argies Kostüm schlichter gewesen sein, motivisch möglicherweise angeknüpft an das ihrer Herrin.

Der Bezug zwischen Raum und Figuren ist doppelt: Der Gegensatz der beiden Figuren zu Größe und Volumen des Raumes einerseits, die Entsprechung der Motive des Dekors und des Aussehens der Figuren, die beide dem aristokratischen Milieu zuordnen.

Grundsätzlich richtete sich die Größe und Intensität einer Gestik nach der Heftigkeit des Affektes, wobei hier bereits ein großes Spektrum an Affekten von Wut, Sehnsucht und Bedauern in relativ kurzem Zeitraum durchschritten wird.

In einer solchen Dialogszene ist das Oszillieren des Sprech-/Singmodus als musikalisches Zeichen ganz entscheidend für die Textwirkung und dessen Semantik. Einerseits ist der auditive Rhythmus in geschlossenen/gesungenen Passagen durchweg klarer und regelmäßiger, andererseits könnte auch der Stimmklang hier hörbar zwischen Singen und Sprechen unterschieden haben. Die Vertonung wird damit zum Musikalisieren des affektiven Subtextes, vor der Idee einer musikalisierten Form der Tragödiendeklamation. Einerseits wird durch die Vertonung der Text semantisch gegliedert, andererseits affektbeladen durch Tonhöhe, Vortragstempo, aber auch Modus und Form: Je nach Intensität affektiver Erregung neigt sich der Vortrag mehr zum Singen und zu geschlossener Form oder mehr zum Deklamieren und offenen Formen. So ist Sténobées Schilderung des emotionalen Zwiespalts von Ablehnung und Zuneigung („Malgré tous mes malheurs“) und als *Récitatif mesuré*²⁰ in einer deutlich arioseren Faktur vertont und enthält eine formgebende Textwiederholung, so dass sich eine hörbare dreiteilige Form bildet. Ihre Klage über den vergeblichen Versuch, sich gegen die Liebe zu wehren („En vain quand l'Amour est extrême“) hingegen ist sogar als mehrteiliges Air verfasst (AABC), das sich im letzten Abschnitt im Dreiermetrum zu einem hochemotionalen Ausbruch mit zahlreichen Textwiederholungen entwickelt. Ebenso ist Argies Betrachtung über die Gefühle Sténobées („L'Amour vous le fait voir“) als *Récitatif mesuré* in einer zweiteiligen Form konzipiert, ihr Sinnieren über deren möglichen Triumph, Bellérophon für sich zu gewinnen („Quel triomphe pour vous“) entwickelt aus dem Dreiermetrum ein weiteres zweiteiliges *Récitatif mesuré*. Den Abschluss der Szene bildet ein komplexes *Récitatif mesuré*, in dem Sténobée noch einmal ihre Zerrissenheit zwischen Hoffnung und wütender Verzweiflung zum Ausdruck bringt. Auf eine geschmeidige Phrase in ungeradem Metrum („Espoir qui seduisez les Amans malheureux“) folgt ein kurzer Einwurf in großen Intervallsprüngen („Pourquoi,

¹⁹ Ein Gegenbeispiel wären beispielsweise Ammenfiguren, die visuell weiblich dargestellt werden, aber mit männlichen Stimmen besetzt sind. In frühen Tragédies en musique war dieser Rollentypus noch geläufig.

²⁰ Als *Récitatif mesuré* wird in der Analyse eingeordnet, was eine geschlossene musikalische Form bildet, aber direkt aus rezitativischen Passagen hervorgeht. Die Textform sowie die Art der Notation sind ebenso ausschlaggebend: sind Wiederholungszeichen notiert, wird die Form als Air kategorisiert.

pourquoi suspendre ma vengeance?“). Daran schließt sich eine deklamatorische Passage mit häufigen Metrumwechseln, die den sprunghaften Wechsel des Affekts klanglich verdeutlichen. Sie mündet in eine Wiederholung der lyrischen Phrase vom Beginn, die zum Schluss wiederum in den aufgewühlten Duktus verfällt, so dass sich auch hier eine dreiteilige Struktur (ABA') abzeichnet. Bemerkenswert ist hier die unterschiedliche musikalische Darstellung der beiden Figuren hinsichtlich der Form. Während Argies ariose Passagen konsequent eine einfache zweiteilige Form haben, entwickeln sie bei Sténobée komplexere dreiteilige Formen. Die musikalische Hierarchie spiegelt hier den Unterschied im Status der beiden Figuren, dramaturgisch einerseits, sozial andererseits und letztlich hinsichtlich der Frage, wem von beiden die komplexere Emotionalität zugestanden wird.

Synästhesie

In der ersten Szene entfaltet sich eine plurimediale polyloge Synästhesie: Die visuellen Eindrücke von Dekor und Kostüm sowie die Position der Figuren allein im Bühnenraum determinieren die Situation und den Status der Personen sowie ihre Beziehung zueinander. Die auditive Gestalt durch Stimme und Instrumentalbegleitung hingegen bestimmen die emotionale Disposition der Figuren in Anbetracht der verbal beschriebenen Umstände. Die Zeichensysteme wirken unabhängig voneinander, aber aufeinander bezogen. Semantisch ergeben sich damit mehrere Ebenen (polylog): Unabhängig von den verbalen Inhalten erhält der Zuschauer über die Semantik des Visuellen Informationen, um den Handlungsort und die Personen einzuschätzen und mittels der klanglichen Semantik die affektive Disposition in Bezug auf die im Text beschriebene Situation zu erfassen. Die Wahrnehmung der Szene auf der Bühne führt also eine Reihe voneinander unabhängiger Inhalte zusammen und die Veränderung eines Elementes wirkt sich auf den Gesamteindruck aus.

Szene 2

Typologie

Das Dekor ist unverändert. Den Beginn der Szene markiert Philonoës Auftritt (Dessus), womit eine dritte Figur den Bühnenraum betritt. Philonoë eröffnet Sténobée, dass sie (Philonoë) an diesem Tag verlobt werden soll und sie hoffe, dass die Wahl ihres Vaters ihrer eigenen entsprechen wird. Im Verlauf der Szene gibt sie Preis, dass ihre eigene Wahl auf Bellérophon gefallen ist, zum Erstaunen und Entsetzen Sténobées. Die Verse um die zentrale Frage Sténobées „Et qui donc aimez-vous?“ und ihr Ausruf „Ah! C'est Bellérophon.“ haben keinen Reim und treten damit aus dem Fluss der Reimschemata hervor.

Der Dialog ist rezitativisch vertont, mit Bc-Begleitung, zentral liegt ein Petit Air²¹ (ABA, F-Dur; symmetrische Form durch 15+8+15 Takte) der Königstochter Philonoë.

²¹ In der Quelle F-Po/ A 11 (a) handschriftlich mit „mésuré“ überschrieben. Aufgrund der symmetrischen Form mit textlicher und musikalischer Wiederholung wird es hier jedoch als Air kategorisiert.

Asthetik

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers verlegt sich auf die Interaktion Sténobées mit der neu hinzu getretenen Figur. Die Konstellation der Personen im Raum verändert sich und die Position Argies, die mutmaßlich auch räumlich bereits hinter Sténobée stand, wird hier zu einer stummen Beobachterin der Szene reduziert. Ein Kostümentwurf für Philonoë ist nicht überliefert, vermutlich wurde sie als Tochter des Königs erkennbar dargestellt, abgegrenzt von Sténobée durch Alter und deren Stand als Königswitwe.

Philonoë schildert ihre Situation, was in eine längere Betrachtung mündet. Erst danach entwickelt sich ein echter Dialog mit Sténobée, der jedoch immer wieder in längere Passagen Philonoës mündet, in die Sténobée lediglich mit Zwischenfragen oder Kommentaren einfällt. Diese fallen jedoch durch den fehlenden Reim auf, unterbrechen also Metrik und poetischen Rhythmus von Philonoës Vortrag, so dass sie auch sprachklanglich als Bruch wahrgenommen werden.

Ein kurzes Prélude leitet die Szene ein. Sie wird dominiert vom dialogischen Sprechgesang, aus dem die ariose Passage des Petit Air deutlich hervorsticht. Der musikalische Duktus ändert sich hier hörbar durch die geschlossene Phrasierung, das einheitliche Dreiermetrum und die dreiteilige Form mit einer rahmenden Wiederholung. Die Tessitur ist etwas höher als in den Rezitativen, dadurch stimmlich klangvoller. Im Gegensatz zu den eher heterogenen Faktoren von Sténobées Äußerungen verbleiben Philonoës Passagen durchgehend im gleichen Duktus.

Semiotik

Die poetische Form und die Faktur der Vertonung bestimmen in der Szene recht kleinteilig die Deutung des Textes und Subtextes. Sprachliche und musikalische Zeichen ergänzen und entsprechen sich. Die ersten vier Verse sind durch Länge und Reimschema (8-12-8-12 als Klammerreim) verbunden; sie enthalten den Bericht zu Philonoës Situation. Sie nimmt zwar verbal keine Position dazu ein, jedoch drückt die Vertonung insbesondere durch die harmonische Struktur ihre Verunsicherung und ihre Zweifel über den Ausgang der väterlichen Entscheidung aus. Die übrigen beiden Verse sind zwar durch den Reim in die Strophe eingebunden, durch ihre Struktur (8-8) jedoch abgesetzt; inhaltlich beziehen sie sich auf Philonoës Hoffnungen, also ein emotionaler Aspekt. Musikalisch zeigt sich dies durch einen Wechsel des Tongeschlechts nach Dur als einer klanglichen Aufhellung. Ihre zweite Strophe („Qu’il est doux de trouver dans un Amant“) wirkt geradezu wie ein Motto, in dem sie den Zwiespalt zwischen romantischer Liebe und der Pflicht zur Gattenliebe thematisiert.²² Durch die lyrische Faktur markiert dies einen Moment affektiver Kontemplation. Die Textvertonung fasst die beiden ersten Verse zusammen, was den Mottocharakter verstärkt und durch eine Art Vorder-/Nachsatz-Konstruktion die Gegenüberstellung der Begriffe „amant“/„époux“ hervorhebt (auch die Wiederholung des Verses folgt dieser Struktur).

²² Insbesondere das erste Verspaar „Qu’il est doux de trouver dans un amant qu’on aime, Un époux que l’on doit aimer.“ Wurde tatsächlich zu einem vielzitierten Ausspruch mit Mottocharakter, vgl. das Kapitel III.2. im zweiten Teil der vorliegenden Studie. In der Quelle F-Po/ A 11 (a), einer handschriftlich bearbeiteten Ausgabe des Erstdrucks, ist das Air stark gekürzt, der Kernsatz jedoch unangetastet, was dessen Popularität ebenfalls unterstreicht.

Auf die Frage nach dem bevorzugten Verlobten antwortet Philonoës mit einer umfänglichen Beschreibung des Helden und seiner Tugenden, die unweigerlich auf Bellérophon hindeutet. Corneille konstruierte hier zwei Strophen in nahezu gespiegelter Form (6-12-12-12 und 12-12-12-6, jedoch differierende Metren).²³ Bemerkenswert ist hier die inhaltliche Fortschreitung, die sich in der Versform und in der Vertonung wiederfindet: In der ersten Strophe („Un Heros que les Dieux“) erwähnt sie den göttlichen Beistand des Helden und seinen Status, die Verse stehen in blockhaften Paarreimen. Die zweite Strophe („Si pour chercher à vaincre“) rekurriert im ersten Verspaar auf seine Taten, im zweiten Verspaar schließlich auf sein Herz („Et s’il aime“); die Strophe wirkt geschlossen durch Klammerreime. Musikalisch verdeutlicht sich diese Fortschreitung von Äußerlichkeiten zur inneren Disposition des Helden durch eine Tendenz zur arioseren Vertonung, so dass mit jedem Verspaar die Faktur geschlossener wirkt. Während Philonoë scheinbar arglos Sténobée ihren Wunsch nach einer Verlobung mit Bellérophon gesteht, weiß der Zuschauer durch die Kenntnis der vorherigen Szene die Reaktion von Sténobée einschätzen. Ihr Ausruf „Ah! C’est Bellérophon.“ bleibt für Philonoë unbedenklich, während der Zuschauer ihre innere Entrüstung erahnen kann. Hier könnte die Gestik ein entscheidendes Darstellungsmittel für ihre innere Opposition in dieser Situation gewesen sein, die durch den Text und die musikalische Faktur mit dem großen Intervallsprung nicht determiniert ist. Philonoës Ahnungslosigkeit gegenüber Sténobées Ablehnung drückt sich in ihrem unveränderten Tonfall aus; stattdessen bittet sie um die Zustimmung zu ihrer Wahl.

Synästhesie

Wie in der vorangehenden Szene bilden sich vor allem plurimediale Synästhesen, bei denen die gleichzeitige Wahrnehmung medial unterschiedlicher Ausdrucksformen einen Gesamteindruck formt: Die räumliche Umgebung, die das Dekor evoziert, wird in Bezug auf Philonoë anders wahrgenommen. Als Tochter des Königs gehört sie originär dem Hof an. Vor diesem visuellen Bezugsrahmen erläutert sie zuerst ihre Situation, dann ihre Wünsche und beschreibt schließlich Bellérophon in schwärmerischen Worten. Semantisch agieren die verschiedenen Künste hier wieder polylog: Die Vertonung illustriert Philonoës emotionale Haltung zum Gesagten – was für Sténobée hier nicht gilt. Ihre kurzen Einwürfe bleiben vergleichsweise neutral und zurückhaltend, affektiv aufgeladene Zeichen werden bei hier allenfalls über die Gestik transportiert oder aber werden nur durch das Vorwissen der Zuschauer erschlossen. Aus Sicht des Zuschauers entstehen zwei unterschiedliche Perspektiven auf die Situation, jene glückliche aus Sicht Philonoës und eine verzweifelte aus der Sicht Sténobées.

Szene 3

Typologie

Philonoë geht ab, zurück bleiben Argie und Sténobée, die in einem Zweizeiler (8-8, Paarreim) ihren Irrtum feststellt, dass Bellérophon der Liebe vollkommen abgewandt sei. Nach einem Petit Air von Argie („Un cœur qui paroist invincible“) steht ein großer Monolog Sténobées im

²³ Es ist anzunehmen, dass unterschiedliche Versmaße nur in Ausnahmefällen semantisch aufgeladen sind und in der Regel dazu dienen, den Sprachduktus natürlicher nachzubilden – und so auch wahrgenommen wurden.

Zentrum der Szene. Das Petit Air (8-10-10-8, Klammerreim) ist dreiteilig (AABB') in D-Dur vertont und wie eine musikalische Miniatur gestaltet: Die Abschnitte sind zweiteilig und periodisch aufgebaut (3+4 und 4+4 Takte). Der Durklang wird durch die chromatische Bassführung schon zu Beginn eingetrübt. Auffällig ist der Verstoß gegen die Prosodie in dem Wort „sensible“, dessen erste Silbe auf die betonte erste Taktzeit fällt. Ohne Übergang steigt Sténobée in einen rezitativischen Monolog ein (14 Verse), der sich inhaltlich und durch die Reimstruktur in fünf ungleiche Abschnitte gliedert (4-2-4-4-3 Verse), die musikalisch zwischen Récitatif simple und mesuré oszillieren. Nach dem letzten Vers wird sie unterbrochen von Argie, die den formal fehlenden vierten Vers ergänzt. Sie unterbricht den Monolog, da der König die Szene betritt.

Asthetik

Der Monolog führt zu einer starken Fokussierung auf die Figur Sténobée, dem Textinhalt und der Vortragsart gleichermaßen, so dass visuelle Eindrücke etwas in den Hintergrund geraten, mit Ausnahme der begleitenden Gestik. Auffällig ist die phonetische Härte der Reimwörter in Sténobées Monolog mit vielen Plosiven, Zitter-, Reibe-, und Zischlauten, die klangliche Zäsuren verursachen. Auch semantisch bilden sie Analogien: „funeste“/ „deteste“; „outrage“/„rage“ und „effroyable“/„accable“.

Semiose

Die musikalische und poetische Form ordnet und deutet hier den Inhalt, sprachliche Zeichen werden durch musikalische determiniert. Eingeschoben zwischen Sténobées Feststellung am Szenenanfang und ihrem großen Monolog wirkt das Air Argies wie ein Beschwichtigungsversuch, der jedoch durch die klanglichen Trübungen und die harmonische Führung (schließlich nach d-moll) wenig überzeugend erscheint. Musikalisch bildet sich eine Gliederung in Sténobées Monolog aus, einerseits formal durch Binnenkadenzen am Schluss eines Abschnitts, andererseits semantisch durch eine Veränderung des Tonfalls. Die ersten 10 Verse sind – mit Ausnahme des eingeschobenen Verspaares – eine kontinuierliche Steigerung des Affekts bis hin zu wilden melismatischen Tiraden („Versez dans mon cœur“). Das eingeschobene Verspaar „Mais il aime (...)“ hebt sich durch den zugrunde liegenden Affekt von den übrigen ab, die von Wut, Hass und Rache sprechen. Im vierten Abschnitt wird der Tonfall zunächst etwas gemessener, wenn sie den Entschluss fasst, sich mit ihren Racheplänen an den Magier Amisodar zu wenden – also eine rationale Entscheidung und kein emotionaler Ausbruch. Erst im letzten Abschnitt schaukelt sich die Emotionalität wieder hörbar auf, bis sie am Ende der Szene von Argie unterbrochen wird.

Synästhesie

Die Besetzung mit Continuobegleitung füllt den Raum klanglich mit wenig Volumen, gleichzeitig ist der visuelle Bühnenraum leer und vor der imposanten Architektur stehen nur die beiden Frauenfiguren, deren Gestik mutmaßlich die einzige visuelle Äußerung ist. Dennoch wird durch eine Konzentration auf eine ausgesprochen dichte Verwebung von verbalsprachlichen und musikalischen Mitteln ein hochemotionaler Moment evoziert, dessen synästhetischer Rhythmus kleinteilig ist. Die mediale Wirkung der Szene beruht auf dem Gegensatz des

leeren physischen Raumes gegenüber einem ‚ausgefüllten‘ performativen Raum (Ereignisraum). Die performative Wirkung des auditiven Mediums ‚füllt‘ einen visuell eher leeren Raum, nimmt also räumliches Volumen ein, womit man von Transmedialität sprechen kann. Die Dichte und Kleinteiligkeit der Darstellung bedingt semantisch analoge Synästhesen aus Poesie, Musik und Bewegung (Gestik), zu denen die Strenge des Bühnendekors in Beziehung gesetzt wird. Ein solcher Monolog, der formal rezitativisch gestaltet ist, aber transmediale analoge Synästhesen bildet, ist ein Ausnahmefall.

Szene 4

Typologie

Die Szene beginnt mit einem instrumentalen Prélude, das den Einzug des Königs begleitet: fünfstimmiger Streichersatz in g-moll, polyphon gesetzt mit markanten punktierten Rhythmen. Zum szenischen Ablauf des Einzugs ist keine Didaskalie im Livret überliefert, laut der Besetzungsliste der Aufführung in Saint-Germain trat er mit einem nicht näher bestimmten Gefolge auf. Mutmaßlich positionierte sich die Figurengruppe zentral auf der Bühne. Zum ersten Mal tritt der König Jobate in Erscheinung und im Zentrum der Szene stehen seine Ausführungen zu Bellérophon, den er begnadigen wird. Corneille hat den Text in drei Vierzeiler und ein Verspaar gegliedert; vor allem der letzte Vierzeiler setzt sich auch inhaltlich von den beiden übrigen ab. An das letzte Verspaar knüpft die folgende Rede von Sténobée formal an, da diese den König hier unterbricht. Es entwickelt sich ein rezitatives Wortgefecht zwischen Sténobée und Jobate, das schließlich von den Fanfaren unterbrochen wird, die Bellérophons Rückkehr ankündigen. Der Übergang zur nächsten Szene ist fließend gestaltet. Sténobée geht ab und es schließt sich unmittelbar die Marche des Amazones et des Solymes mit dem Auftritt Bellérophons an.²⁴ Dabei betritt eine Gruppe in Ketten gelegter Amazones und Solymes gefolgt von „pages“²⁵ die Szene, geführt von nicht näher bezeichneten männlichen Figuren, die deren Waffen tragen. Laut Livret der höfischen Aufführung 1680 umfasst der Triumphzug jeweils sechs weibliche und männliche (!) Amazones sowie vierzehn Solymes (männlich) als Chor, außerdem jeweils vier Amazones und Solymes als Tänzer, vier bewaffnete Männer als Tänzer und eine Amazone, die als solistischer Tänzer²⁶ aufgeführt ist – insgesamt mindestens 39 Figuren, die zu der Figur des Königs und gefolgt von Bellérophon den Bühnenraum füllen. Der Triumphzug passiert den König, durchquert dabei den Bühnenraum und platziert sich an einer nicht näher bestimmbar Stelle. Die Marche am Ende der Szene ist das erste Element des Divertissements, das in der folgenden Szene jedoch noch von dialogischen Passagen durchsetzt ist. Eine klare Grenze zwischen dramatischen Szenen und Divertissement lässt sich daher nicht bestimmen.

²⁴ Livret, Ballard 1679: „Après que Sténobée est sortie, on voit entrer une Troupe d'Amazones, & des Solymes enchaînez, dont ceux qui les conduisent portent les armes. La Marche que cette Troupe fait sur le Theatre est une espèce de triomphe pour Bellerophon qui entre après que les Amazones & les Solymes ont passé devant le Roy, & pris leur place.“

²⁵ Anzahl offen, Livret, Ballard 1680.

²⁶ „Monsieur Pecourt“, Livret, Ballard 1680.

Asthetik

Im Gegensatz zu den bisherigen Auftritten, die meist mit einem kurzen Prélude begleitet wurden, wird das Erscheinen des Königs²⁷ durch ein längeres Streicherprélude begleitet. Der Auftritt des Königs setzt sich visuell und auditiv deutlich von den anderen Figuren der Tragédie ab und füllt den physischen Raum visuell und akustisch aus, noch bevor die Figur sich selbst äußert. Mit dem König positioniert sich auch visuell eine neue Figur im Gesamtgefüge des Dramas, als Gegenpol zu Sténobée. Es bildet sich ein starker Kontrast zur dramatischen Intensität und ästhetischen Reduktion der vorangehenden Monologszene. Nun betritt wieder eine große Anzahl unterschiedlicher Figuren den Bühnenraum, der sich im Vergleich zu drei Figuren zuvor nun deutlich füllt. Aus der Fokussierung auf die Dialoge einzelner Figuren vor einer weiträumigen Kulisse verlagert sich die Wahrnehmung auf die visuelle Heterogenität einer Figurenmasse, die nicht durch die Äußerung Einzelner agiert, sondern primär durch den heterogenen visuellen Gesamteindruck semantisch in die Szene eingeordnet wird.

Semiotik

Trotz der musikalisch deutlich verschiedenen Darstellung der beiden Figuren Sténobée und Jobate, zeigt die poetische Faktur, dass Sténobée dem König nahezu gleichgestellt ist. Dies suggeriert die Wortwahl im Disput gegen Ende der Szene, wenn beide sich mit den fast gleichen Worten widersprechen (angefangen bei „Quoy? Vous soutenez un coupable“). Der Verlauf des Wortgefechts verdichtet sich aber auch musikalisch, wenn beide Stimmen sich in der Melodieführung annähern, um schließlich in ein kurzes Récitatif mesuré zu münden („Ah! Cessez de vous obstiner“). Hier singen beide die gleiche Textzeile, jedoch gegeneinander versetzt, was den Charakter eines Disputs hervorhebt. Die gegensätzlichen Positionen werden noch deutlicher im letzten Vers („Il mérite le prix/la mort“), der sich lediglich in seinem Schlüsselbegriff „prix“/„mort“ bei beiden unterscheidet, musikalisch verdeutlicht in einer zunächst konsekutiven Vortragsweise (harmonisch von einem doppelten Quintfall untermauert) und schließlich synchron. Die konträre emotionale Haltung der beiden Figuren vermittelt sich nur teilweise über die Klanglichkeit der Vertonung (und dann vorwiegend über harmonische Wendungen), mehr jedoch über die Semantik der Sprache und die Vorgeschichte Sténobées, die der Zuschauer bereits miterlebt hat: Für sie ist der Entschluss des Königs eine weitere Kränkung und Verschlechterung ihrer Situation.

Unmittelbar danach sind Pauken und Trompeten zu hören, die eine Fanfare spielen, von Sténobée als „bruit éclatant“ bezeichnet. Bevor sie die Szene verlässt, droht Sténobée dem König, eigenmächtig Rache zu üben, sofern er Bellérophon tatsächlich begnadigt („Je suis reyne & puis me vanger“). Musikalisch setzte Lully hier mit einer breiten Kadenz eine kraftvolle Schlusswirkung und illustrierte ihre Entschlossenheit beim Verlassen der Szene.

Die angekündigte Ankunft von Bellérophon und den Kriegsgefangenen wird anstelle von wortsprachlicher Äußerung musikalisch durch Pauken und Trompeten begleitet, wobei durch die Instrumentierung der militärische Kontext der Figuren zum Ausdruck kommt. Obwohl das instrumentale Stück als Marche überschrieben ist, erhält es durch das ungerade Metrum und die achttaktige Vorder-/Nachsatz-Konstruktion eher den Eindruck einer Fanfare, somit eine

²⁷ Ein Kostümentwurf ist nicht erhalten.

Ankündigungsfunktion, statt dem funktionalen Charakter eines Marsches. Im Vergleich zu vorherigen Figurenauftritten ist Bellérophons Auftritt musikalisch und hinsichtlich der beteiligten Figuren der bisher umfangreichste und aufwendigste der Tragédie. Er unterscheidet sich von dem des Königs musikalisch durch den eindeutig militärischen Charakter, während der König zuvor eine Auftrittsmusik im Entrada-Stil hatte. Auch das ‚Gefolge‘ Bellérophons aus Soldaten und Kriegsgefangenen zeichnet ihn als militärische Figur aus, der zwar Ruhm zuteil wurde, jedoch nicht Herrschergewalt.

Die große Anzahl verschiedener Figuren, die kontinuierlich den Bühnenraum füllt, formt ein heterogenes Tableau: Die in Ketten gelegten und entwaffneten Amazones und Solymes haben sich vermutlich durch die Kostüme (nicht überliefert, jedoch entsprechend zeitgenössischer Darstellungen sicher motivisch exotisch und von der zivilen Mode abweichend gestaltet) von den militärischen Figuren abgegrenzt, die den Zug führen. Es bilden sich visuell zwei Gruppen: die ‚Besiegten‘, die überdies als wilde und unzivilisierte Gestalten auch eine ethnisch und moralisch unterlegene Gruppe repräsentieren sollten, und die Sieger, die als Angehörige des Herrschaftssystems Ordnung und kulturelle Überlegenheit demonstrieren. Hier fallen die konzeptionellen Parallelen zum Prolog auf: Hier wie dort wird der Bühnenraum zu einem Figurentableau zusammengesetzt, das verschiedene Gruppen um eine zentrale Figur/Figurengruppe positioniert. In beiden Fällen werden die Figuren sowohl auditiv als auch visuell konkretisiert.

Synästhesie

In dieser dichten Dialogszene von Sténobée und Jobate werden die auditiven und visuellen Ausdrucksformen plurimedial eingesetzt: Die einzelnen visuellen und auditiven Eindrücke ergänzen sich zu einem Gesamtbild. Semantisch werden polyloge Strategien verfolgt: Musik, Bild und Poesie drücken unterschiedliche Aspekte aus, die additiv den Ausdrucksgehalt der Szene formen.

Das Ende der Szene wird durch den Auftritt Bellérophons synästhetisch komplex. Hatte das Wortgefecht der beiden royalen Figuren den Fokus auf die verbale Darstellung gelegt, wird das Publikum nun radikal mit den Sinnen eingenommen. Statt sprachlicher Inhalte werden ihm musikalische und visuelle Eindrücke in plurimedialer Weise geboten: Alle Informationen zum Status und zur Einordnung der auftretenden Figuren, auch deren Beziehung zueinander, werden auditiv durch die Musik und visuell durch die Figurengestalt und die Anordnung und Bewegung der Figuren im Bühnenraum vermittelt. Semantisch verhalten sich die visuellen und auditiven Ausdrucksformen dabei polylog, insofern die Musik Bellérophon als Feldherren und die Amazones und Solymes als Eroberung eines Feldzuges einordnet, die visuellen Eindrücke des Kostüms die einzelnen Figurengruppen in ihrer Herkunft und ihrem Status auszeichnet, die Position und Proxemik der Figuren zueinander hingegen Aufschluss über ihre Hierarchie gibt.

Szene 5

Typologie

Bellérophon, der als letzter nach dem Triumphzug die Szene betritt, begrüßt den König und wird von ihm lobend empfangen („Venez goûter les doux fruits de la gloire“) und es entwickelt sich ein kurzer rezitativischer Dialog zwischen beiden, in dem der König als Lohn für die Unterwerfung zweier Völker ihm die Hand seiner Tochter anbietet, wohlwissend, dass beide einander zugeneigt sind. Diesen emotionalen Schlüsselmoment, den Bellérophon nur mit einem schlichten Ausdruck der Freude annimmt, dehnt ein folgendes, kurzes Petit Air („Un héros que la Gloire“) des Königs weiter aus. Erst danach äußert sich Bellérophon zu seiner Situation, die ihm angesichts seines ursprünglichen Status als Verbannter allzu unwirklich erscheint. Mit dem Einstieg in ein ungerades Metrum formt sich ein Récitatif mesuré („Qu’aucun ne garde icy“), in dem die Begnadigung der Gefangenen zur Feier des Anlasses verkündet wird. Damit verlassen Bellérophon und der König die Szene und die Amazones und Solymes werden von ihren Ketten befreit, dazu aufgerufen, ihrer Freude durch Gesang und Tanz Ausdruck zu verleihen (Chor „Quand un vainqueur est tout brillant“ und Premier Air). Formal ist die Szene geprägt von einer langsamen Hinwendung zu geschlosseneren und größer besetzten musikalischen Formen. Die Poesie ist häufig in Kreuzreimen verfasst, die die Verse der beiden Figuren durch Reimwörter formal eng zusammenhalten. Lediglich die kurzen Verse des Petit Airs bilden eine geschlossene Strophe. Die Verse des Récitatif mesuré, die den Beginn des Divertissements markieren, wurden auf die beiden Figuren aufgeteilt und ihre Reimwörter bilden plakative Gegensatzpaare („tristesse“/„allegresse“; „liberté“/„captivité“), die wie ein Motto vor der Darstellung im Divertissement stehen. Ihre musikalische Faktur nimmt das folgende instrumentale Air voraus, der Übergang zum Divertissement ist damit bruchlos fließend gestaltet, lediglich der Abgang der beiden Figuren als *dramatis personae* der Haupthandlung markiert eine Veränderung in der dramatischen Disposition der Szene und damit eine Art Zäsur.

Zurück bleiben auf der Bühne drei Figurengruppen: Amazones, Solymes und die bewaffneten Männer, die ihnen die Ketten abnehmen und ihre Waffen (Schwerter und Lanzen) zurückgeben. Für diesen Vorgang erhielt der erste Chor der Amazones und Solymes ein vergleichsweise langes Vorspiel der Streicher von zwölf Takten, das musikalisch in Tonart und Motivik aus dem vorherigen Récitatif mesuré hervorgeht. Der Chor ist mit einem Trio (Amazones) und einem vierstimmigen Chor (Solymes) besetzt und wird mit Continuo (Trio-Passagen) und einem vollen Streichersatz (Vollchor) begleitet. Text und Musik sind prinzipiell dreiteilig aufgebaut, die Konstruktion des Chores jedoch komplexer. Die drei Verspaare (10/8; 12/8; 10/8) sind auf die Amazones, die Solymes und beide Gruppen gemeinsam aufgeteilt, wobei der Reim die ersten beiden Verspaare in Kreuzreim zusammenhält, das letzte Verspaar einen Paarreim bildet. Musikalisch erhält sich die Dreiteilung, so dass jedes Verspaar eine eigene musikalische Faktur bekommt (A (Trio), B (Vollchor) und C (Trio/Vollchor)). Durch Wiederholungen bildet sich die Form AB A'B'B'' CC'C''C''', wobei lediglich der Teil B'' durch seine Trio-besetzung vom oben genannten Schema abweicht und einen konsequenten Wechsel von Trio und Vollchor erreicht.

Dem Chor folgen zwei instrumentale Airs in fünfstimmigem Streichersatz. Das Premier Air in C-Dur steht in geradem Metrum und hat eine zweiteilige Struktur AB. Es handelt sich nicht um eine bestimmte Tanzform, sondern um einen ungebundenen Tanz in asymmetrischer Form (6 beziehungsweise 11 Takte) und zügigem Tempo. Auch motivisch unterscheiden sich beide Teile: Der A-Teil ist geprägt von großen Intervallsprüngen und gelegentlichen Punktierungen, während der B-Teil konsequent punktierte und mehr schrittweise aufsteigende Phrasen enthält. Beide Teile haben wiederum asymmetrische Phrasenlängen, mit einer wesentlich kürzeren Schlussphrase.

Das Second Air ist ebenso ein ungebundener Tanz in asymmetrischer Anlage, steht jedoch im ungeraden Metrum und ist musikalisch deutlich an den folgenden zweiten Chor der Amazones und Solymes („Faisons cesser nos allarmes“) angelehnt und teilt mit ihm Tonart (A-Dur), Metrum und Motivik.

Asthetik

Die Szene enthält wenig dramatische Handlung, lediglich die Verlobung des Paares und die Drohung Sténobées sind handlungsrelevante Momente. Im Zentrum steht die Präsentation von Figuren und Figurengruppen, deren Charakterisierung und affektive Gestaltung durch visuelle und auditive Mittel gleichermaßen. Die Tendenz, den Raum weiter auszufüllen, setzt sich in dieser Szene fort; einerseits durch die steigende Anzahl der Personen im Bühnenraum, andererseits durch die visuelle Heterogenität der Figuren und Figurengruppen. Nach dem Abgehen des Königs und Bellérophons steigt auch die auditive Komplexität der Szene mit größerer instrumentaler und vokaler Besetzung sowie geschlossenen Strukturen. Der erste Chor der Amazones und Solymes weist auf wenig Raum eine komplexe Konstruktion auf, die beide Figurengruppen musikalisch miteinander verschränkt. Lully greift hier auf eine ähnliche Strategie zurück wie im Prolog (Schlusschor) wenn er zwei Verspaare auf zwei Figurengruppen aufteilt, die sich inhaltlich wie zwei Aussagen auf den gleichen Sachverhalt entsprechen, und sie dann im dritten Verspaar zusammenführt und diese inhaltliche Konstruktion auf die musikalische überträgt, getrennte Gruppen also letztlich musikalisch und semantisch zusammenführt. Es entsteht der klangliche Eindruck einer fortschreitenden Durchdringung der beiden Figurengruppen, die sich schließlich zu einer Stimme beziehungsweise zur Homophonie zusammenfinden. Die beiden Figurengruppen im Bühnenraum haben sich nochmals in tanzende und singende Figuren aufgeteilt und die Aufmerksamkeit der Zuschauer ist abwechselnd auf den Gesang oder die Bewegung gerichtet. Das Bühnengeschehen ist also von auditiver und visueller Bewegung geprägt, der ästhetische Rhythmus sehr kleinteilig. Der Raum ist sowohl physikalisch wie auch ästhetisch ausgefüllt.

Semieose

Die erste Einordnung der neu auftretenden Figuren geschieht über das Visuelle der Kostüme sowie über die Proxemik der Figuren im Bühnenraum, wenn die Gruppe der Gefangenen geschlossen und geführt den Bühnenraum durchquert und dann erst der Bezwinger Bellérophon folgt. Die ikonischen und proxemischen Zeichen dienen also zur Darstellung des Status und der Hierarchie der Figuren. Die affektiven Dispositionen der Figuren werden hingegen über verbale oder nonverbale Zeichen vermittelt. Die Großzügigkeit des Herrschers löst

Freude (Bellérophons und der befreiten Gefangenen) aus, die Bellérophon verbalsprachlich und vergleichsweise beherrscht in einem *Récitatif simple* zum Ausdruck bringt, wohingegen die Amazones und Solymes dies mit Gesang im eigentlichen Sinne musikalischer Zeichen und mit kinesischen Zeichen (Tanz) vermitteln.

Die Szene spielt sich vor der mit mehreren Figurengruppen gefüllten Kulisse des Palasthofes ab und konzentriert sich – trotz der zahlreichen Anwesenden – zunächst auf die beiden Protagonisten. Diese Disposition der Figuren, mit einer Menschenmenge im Hintergrund, verleiht der Szene jedoch eine Atmosphäre der Öffentlichkeit im Gegensatz zu den eher privaten oder gar konspirativen Dialogen der vorangehenden Szenen. Aufschlussreich wäre sicherlich die gestische Gestaltung des Schlüsselmomentes, in welchem Bellérophon die Hand der Prinzessin erhält. Da er selbst kaum zu Wort kommt und lediglich seine Überwältigung ausdrückt („Ah Seigneur! Puis-je encore me connoistre moy-mesme?“) wird der wesentliche affektive Gehalt der Szene nonverbal zum Ausdruck gekommen sein. Dafür spricht auch die musikalische Faktur mit einem abrupten Wechsel nach E-Dur, dem eine Quintfallsequenz bis nach G-Dur folgt, also innerhalb weniger Takte einen großen tonalen Raum durchschreitet. Auch dass der König mit einem *Petit Air* diesen Moment ausgestaltet und nicht etwa Bellérophon selbst, betont dessen Überwältigung.

Die formale Struktur des ersten Chores in drei Teilen wird auch inhaltlich abgebildet. Die ersten beiden Verspaare preisen das Glück, von einem solch strahlenden Helden besiegt worden zu sein, das letzte Verspaar ist ein *Résumé* zum Abschluss und ein Motto („Heureux qui vit sous son empire!“). Die Besetzungspraxis aus Trio, Chor und deren Zusammenschluss rekurriert auch auf die visuelle Disposition aus zwei Figurengruppen (Amazones und Solymes), die gemeinsam die Gruppe der befreiten Gefangenen bildet.

Das erste instrumentale *Air* bewegt sich mit den Tonarten G-Dur und C-Dur in einem tonalen Raum, dessen Atmosphäre als gleichermaßen freudig und kriegerisch galt.²⁸ Choreographisches Material für die instrumentalen *Airs* ist nicht überliefert, jedoch lässt die unkonventionelle Form der Musik eine ebenso unkonventionelle choreographische Umsetzung vermuten, die den exotischen Figurencharakter unterstreicht. Die unterschiedliche Gestaltung der beiden *Airs* hat sich wahrscheinlich in der Choreographie niedergeschlagen. Das *Premier Air* könnte also zur Illustration der Figurengruppe gedient haben, während das *Second Air* in A-Dur und ungeradem Metrum einen wesentlich tänzerischeren Charakter hat und im Wechsel mit den vokalen *Couplets* des zweiten Chors („Faisons cesser nos allarmes“) getanzt wurde. Text und Tanz verstehen sich hier – ähnlich wie im Prolog – als Äquivalent. Die beiden Strophen bestehen aus sechs Versen, die in Kreuzreimen verknüpft sind, wobei sich beide *Couplets* nur im ersten Verspaar unterscheiden, der übrige Text wiederholt wird. Im Text fordern sie sich auf, ihr glückliches Schicksal anzunehmen und zu feiern. Die Reimwörter bilden teilweise semantische Dichotomien: „alarmes“/„charmés“, „liberté“/„captivité“ und auch musikalisch changiert das *Air* zwischen a-moll und A-Dur. Die *Didaskalie* und die Anordnung in der

²⁸ „Énergies des modes“. Cessac 2004, S. 491.

gedruckten Partitur geben wieder, dass das Air und die Chor-Couplets einander anwechseln. Der Text kommentiert also den (Freuden-) Tanz und der Akt schließt mit einem Chor-Couplet.

Synästhesie

Zu Beginn der Szenen bildet sich die Synästhesie plurimedial und semantisch polylog: Visuelle und auditive Medien agieren unabhängig voneinander und bilden eigene Bedeutungsebenen aus, die aufeinander bezogen den Gesamteindruck formen. Die zweite Hälfte der Szene ist ästhetisch wesentlich aufwendiger, die Synästhesen sind transmedial und analog aufgebaut, wenn sich der (mutmaßliche) visuelle Eindruck des Exotischen (Kostüm, Bewegung) in der Gestalt der Musik wiederfindet, ebenso der Affekt der Freude verbal und nonverbal zum Ausdruck kommt. Mediale und semantische Ebenen verschränken sich.

AKT II

Szene 1

Typologie

Zum II. Akt wechselt das Dekor. Die Kulisse zeigt einen „Jardin délicieux“ mit drei Alleen, die auf einen Fluchtpunkt gerichtet sind, zu sehen durch eine kuppelförmige Laube. Ein originaler Entwurf für dieses Bühnenbild ist nicht erhalten, jedoch lässt sich anhand der Beschreibungen im Livret²⁹ vermuten, dass der Bühnenbildner Carlo Vigarani sich bei der Gestaltung des Dekors immer wieder an jene anlehnte, die Giacomo Torelli einige Jahrzehnte zuvor in Venedig für das *Dramma per musica Il Bellerofonte* (1642) angefertigt hat. Darunter befindet sich auch ein Bühnenbild, das mit der Beschreibung im Libretto auffällig übereinstimmt und daher hier stellvertretend betrachtet wird.³⁰ Die Gestaltung des Gartens greift die Formensprache italienischer Palastgärten des 16. und 17. Jahrhunderts auf, zeigt wirklichkeitsnahe architektonische und natürliche Elemente wie der Kuppelbau im Zentrum oder die geschnittenen Buchshecken an den Seiten.

Das instrumentale Prélude ist einteilig und enthält bereits das musikalische Material des *Airs* von Philonoë, die zusammen mit zwei Amazonen die Szene betritt. Die Vertonung von Philonoës *Air* „Amour, mes vœux sont satisfaits“ ist musikalisch zweiteilig (AABB) und entspricht damit der Textform. Der Einsatz der Amazonen (beide *Dessus*) leitet mit einem kurzen *Récitatif mesuré* über in ein mehrteiliges *Air* („Chantez la valeur“) in der Form Refrain – Couplet – Refrain, das ausgestaltet ist als *Petit Air* (AAB) – *Réc. Mesuré* – *Petit Air* (AAB) in der Besetzung Solo – Duo (konsekutiv) – Duo (gleichzeitig).

Die gesamte Szene ist musikalisch als Einheit gestaltet, deren äußere Struktur dreiteilig ist: *Air* (AABB) – *Récitatif mesuré* – Terzett (*Petit Air* – *Réc. mesuré* – *Petit Air*). Dabei bildet sich die Form der Szene nocheinmal verkleinert in der Struktur des Terzetts ab, so dass sich die Dreiteiligkeit in mehreren Dimensionen staffelt, ähnlich der perspektivischen Verkleinerung beim Bühnenbild.

Auch poetisch ergibt sich also eine Dreiteiligkeit: Im ersten *Air* wird die Liebe gepriesen, worauf im *Récitatif* lehrsatzhafte ein Motto gefasst wird und im Terzett das Lob dem Helden gilt.

Asthetik

Perspektivisch ist der Raum auf einen zentralen Punkt in der Ferne ausgerichtet. Über die Beleuchtung gibt es keine direkten Überlieferungen, farblich dominierten sicherlich das Grün der Hecken und der blaue Himmel. Das Dekor ist zu Beginn des Aktes ein rein statisches visuelles Medium zur Darstellung des Raumes. Möglicherweise wurde die Beleuchtung zum Dekorwechsel erneuert, so dass die Ausleuchtung des Bühnenraumes zu Beginn des Aktes gut war. Nach den strengen und geometrischen Formen der Palastarchitektur ist die Formenspra-

²⁹ „Le théâtre représente un jardin délicieux, au milieu duquel paraît un berceau en forme de dôme, soutenu à l'entour de plusieurs termes. Au travers de ce berceau on découvre trois allées, dont celle du milieu est terminée par un superbe palais en éloignement. Les deux autres finissent à perte de vue.“ Livret, Ballard 1679.

³⁰ F-Po/ Rés 2252, Giacomo Torelli, Entwürfe der Bühnenbilder zu *Il Bellerofonte*, Dekor für den 2. Akt: „un diletto giardino“.

che nun weniger streng gegliedert und kleinteiliger. Mit den natürlichen Motiven wie Blattwerk und floralen Motiven verbinden sich die architektonischen Elemente des gestalteten Gartens (im Gegensatz zur natürlich gewachsenen Landschaft im Dekor des Prologs). Auch die Farbigkeit wird möglicherweise reicher gewesen sein als in der Naturlandschaft des Prologs. Ungeachtet der exakten Position der drei Figuren im Bühnenraum, spiegeln diese die Dreiteiligkeit des Dekors wider, mit drei Alleen als Fluchtpunkten im Hintergrund. Visuell bietet der Eingang der Szene damit eine ausgesprochen symmetrisch-harmonische Komposition mit einer visuellen Dreiteiligkeit, die sich in die Perspektive des Bühnenbildes staffelt.

Auffällig ist die kleinteilige Ausgestaltung affektiven Subtexts in Philonoës Air durch die Musik. Einerseits findet eine syntaktische Gliederung durch die Phrasierung statt, andererseits wird durch Klanglichkeit – harmonisch und melodisch – der affektive Gehalt der Verse illustriert. Im zweiten Vierzeiler fällt das erste Verspaar durch seine Kürze auf („Cruelles inquiétudes,/ Soûpirs languissans“). Sie unterbrechen dadurch die lyrische Phrase, werden hervorgehoben, stehen aber auch semantisch dem übrigen Text gegenüber. Metrisch ähnlich, sind sie phonetisch kontrastierend: Während im ersten Vers harte Konsonanten (c, qu, r, t) dominieren, ist der zweite Vers klanglich weicher (s, l, g und Nasale), so dass sich hier auch die Phonetik semiotisch eingesetzt wird. Das Wort „douceurs“ hingegen wird wiederholt und in Terzen mit dem Bass geführt. Die affektive Aufladung wird hier auf mehreren Ebenen sinnlich erfahrbar.

Semiose

Die semantische Deutung geht vom Dekor als raumbezogenem Zeichen aus. Es präsentiert den Schauplatz der Szene als Palastgarten, als geschützten Raum, der überdies als Inbegriff der beherrschten und geordneten Natur ein ästhetisches Ideal abbildet, das erstrebenswert und einladend auf den Betrachter wirkt. Die liebliche Atmosphäre des hellen Gartens nimmt auch das Prélude der ersten Szene auf, Triobesetzung, perlende Phrasen, die ohne große Sprünge auf und ab wogen, durch die polyphone Satzweise und viele kleine Verzierungen wird der visuelle Eindruck des Dekors musikalisch nachgezeichnet. Bildliche und musikalische Zeichen durchdringen sich und stimmen den Raum. Das Dekor des zweiten Aktes steht zwischen Natur und Kultur und ist eine Synthese beider Sphären. Der Garten ist im Vergleich zum vorherigen Dekor eine wesentlich intimere, zurückgezogenere Umgebung und als mutmaßlicher Palastgarten ein geschützter Ort, dessen Atmosphäre Lebendigkeit und Frieden ausstrahlt. Dieses Symbol der wohlwollenden Natur (als Topos die sogenannte ‚nature bienveillante‘) steht dem der bedrohlichen Naturgewalt (‚nature malveillante‘) grundsätzlich gegenüber. Wie ambivalent die Natur als Symbol stets wahrgenommen wird, zeigt sich auch im changement am Ende des Aktes, wenn aus dem friedlichen Garten eine bedrohliche Wüste wird.

Philonoës Petit Air ist eine in sich gekehrte Kontemplation ihres vollkommenen Glücks, das sie durch die Zustimmung der Verlobung gefunden hat. Der Text aus 4+4 Versen enthält jedoch auch die Ambivalenz der Liebe, die gleichermaßen größtes Glück und größten Schmerz in sich trägt. Hier spiegelt sich die Zweideutigkeit des Gartens, die umso deutlicher wird, wenn die friedliche Natur später abrupt in eine bedrohliche Natur umschlägt. Der plötzlich zum

Guten gewendeten Liebe tritt also der ebenso plötzliche Wandel der Umgebung in umgekehrter Weise gegenüber.³¹ Der Topos der unerwarteten guten Fügung wird auch von den beiden Amazonen repräsentiert, die Philonoë begleiten und ebenso eine glückliche Wendung ihres Schicksals erfahren haben. Die Tonalität in C-Dur/a-moll vermittelt in dieser Szene Stabilität und klangliche Ruhe.

Der Topos der Harmonie durchdringt die Szene über das Motiv der Dreiteiligkeit, die sich um ein Zentrum gruppiert: Das Bühnenbild ist dreiteilig mit drei Fluchtperspektiven, die auf einen Punkt steuern, im Vordergrund der Szene sind drei Figuren positioniert, in deren Zentrum mutmaßlich Philonoë steht. Alle drei Figuren äußern sich singend, zuerst nacheinander, dann auch gemeinsam. Formal findet sich sowohl die Dreiteiligkeit als auch die verkleinernde Staffelung in der musikalischen Anlage der Szene.

Synästhesie

Dreiteiligkeit – visuell, auditiv und formal – bestimmt die gesamte Szene und steht als Motiv der vollkommenen Harmonie im Fokus. Besonders bemerkenswert ist die Verklanglichung der dreiteiligen Perspektive des Bühnenbildes durch die musikalische Form. Durch die Stimmenaufteilung auf drei Figuren wird diese noch besser auditiv fassbar. Auch dramaturgisch bildet diese Szene den Moment der größtmöglichen emotionalen Harmonie und Ruhe ab.

Die Synästhesie verfolgt hier sowohl pluri- als auch transmediale Strategien. Die madrigaleske Ausgestaltung der Schlüsselbegriffe sowie die visuellen Eindrücke durch die zu vermutende begleitende Gestik und die Motivik des Gartens addieren sich durch mehrere Medien zu einem Gesamtbild aus Sprache und affektivem Gehalt, die sich semantisch polylog ergänzen. Dem übergeordnet wird der Topos der vollkommenen Harmonie transmedial dargestellt: über die formale Dreiteiligkeit visuell und auditiv sowie klangliche Harmonie durch den stabilen tonalen Raum von C-Dur und a-moll.

Szene 2

Typologie

Die beiden Amazonen verlassen die Szene, Bellérophons Auftritt wird von einem instrumentalen Prélude begleitet, das sich von dem der vorangehenden Szene zwar nicht in der Besetzung, aber im Charakter unterscheidet. Überwiegend homophon gesetzt wirkt es klanglich massiger, hat durch das rhythmische Motiv mit Punktierung einen sarabandenartigen Duktus und steht in seriösem g-moll.³² Die Szene umfasst einen Dialog der beiden Figuren, der sich in drei Teile gliedert (Récitatif simple – Récitatif mesuré – Duett) und dessen Faktur im Verlauf immer lyrischer wird. Gleichzeitig werden die Textpassagen der Figuren im Wechsel immer kürzer, bis sie schließlich das letzte Verspaar gemeinsam und in lyrischer Vertonung vortragen. Musikalisch ist das Duett („Que tout parle à l’envy de nôtre amour extrême“) der Höhepunkt der Szene und formt einen emotional aufgeladenen Moment, der sich vollkommen auf die beiden Figuren konzentriert. Die Stimmführung ist überwiegend homophon angelegt.

³¹ Die Natur und die Liebe sind im 17. Jahrhundert die beiden häufigsten Themen der französischen Lyrik und werden aufgrund ihrer Ambivalenz auch bevorzugt in Verbindung gebracht.

³² Cessac 2004, S. 491.

Nach dem ersten Durchgang des Textes leitet ein viertaktiges Ritornell des Orchesters (Trio-Besetzung) über zu Wiederholungen des letzten Verspaares, die mehrfach von Orchesterritornellen unterbrochen werden. Auffällig ist die häufige Wiederholung von „je vous aime“, die durch Einwürfe des Orchesters zusätzlich wie ein Echo zitiert werden, um den Effekt der vielfachen Wiederholung noch zu verstärken. Die gesamte Szene ist dramaturgisch eine steigende Fortführung der vorangehenden Szene. Beide Szenen sind handlungsarm und dienen der ausführlichen Entfaltung des Topos der Harmonie, hier nun konzentriert auf den Affekt der gegenseitigen Liebe. Die sinnliche Erfahrbarkeit der verschiedenen Aspekte der Atmosphäre und der affektiven Disposition der Beteiligten gelingt auf mehreren Ebenen: Der Text selbst ist dabei nur ein Stichwortgeber, da die Situation der beiden Figuren bereits in den vorangehenden Szenen expliziert wurde. Es geht nun um die Erforschung und Darstellung der emotionalen Situation. Das Duett endet mit dem Auftritt Sténobées, der Philonoë zum Rückzug bewegt und sie geht ab. Bellérophon sieht sich Sténobée gegenüber, die einst seine Verbannung veranlasst hat und kommentiert ihren Anblick nur mit „Quelle cruel supplice pour moi“ (noch immer als d-moll Dreiklang, diesmal in Quartsextlage, was den Ausrufcharakter betont).

Asthetik

Der letzte Vers des Duetts „Disons-nous cent fois: je vous aime“ wird mit zahlreichen ineinander verschlungenen Wiederholungen vertont und die Wahl von fast ausschließlich stimmhaften Konsonanten erhöht die Klangfülle der Passage. Harmonie und Annäherung beziehungsweise Attraktion werden auch auditiv musikalisch verdeutlicht durch das sukzessive Aufeinanderzugehen der beiden Singstimmen und reicht bis in die Ebene der Phonetik und die Wahl weicher, klangvoller Vokale für die zentrale Phrase „Disons-nous cent fois; je vous aime“. Der Ausdruck von Harmonie und Stimmigkeit wird auf den ersten Blick konsequent verfolgt, unter der kantablen Gesangslinie liegt jedoch ein absteigender Passus duriusculus, der den Klang eintrübt. Mit dem Auftritt Sténobées zerfällt die Harmonie schließlich hörbar und sichtbar: Die letzte Wiederholung von „je vous aime“ wird durch ein Schlussritornell wiederholt und endet in g-moll. Der folgende d-moll Akkord bricht abrupt in die klangliche Atmosphäre ein, indem er aus dem tonalen Raum von g-moll rausführt. Dieser neue Tonfall wird durch Philonoës Abschiedsworte „Prince, adieu“ mit einem abfallenden Dreiklang bestätigt. Die Zweisamkeit des Paares wird klanglich gestört, was sich visuell durch Sténobées Erscheinen fortsetzt.

Semiose

Das Prélude bezieht sich als musikalisches Zeichen nicht – wie zu Beginn der Szene – auf den dargestellten Raum, sondern auf die veränderte Atmosphäre durch die Ankunft der Figur Bellérophons. Es ist das erste Zusammentreffen der beiden Figuren allein. Der Dialog der beiden – Bekundung der gegenseitigen Zuneigung – ist inhaltlich und formal wie eine Annäherung der beiden Figuren gestaltet. Beide beginnen nacheinander mit einem vier Verse langen Rezitativ, das formal geschlossen ist. Philonoës Récitatif mesuré endet in einem mottohaften Zweizeiler „Et si j’ay partagé vos peines,/ Je dois partager vos plaisirs“. Das folgende Couplet aus vier Versen ist auf beide aufgeteilt, während das letzte Couplet, musikalisch ein Récitatif

mésuré, als Duett vorgetragen wird. Hier lässt sich vermuten, dass die Disposition der Figuren auf der Bühne diese Annäherung und letztlich das Aufeinandertreffen der Stimmen und Figuren auch räumlich abbildete, der Topos der Zusammenführung des Paares wäre damit visuell und auditiv ausgedrückt. Auch hier lässt sich ein Bezug zum Dekor herstellen: In der Mitte des Bühnenbildes ist eine kuppelbedeckte Laube zu sehen. Obgleich die Figuren wahrscheinlich nicht ‚unter‘ der Laube standen, so symbolisiert die im Hintergrund sichtbare Kuppel die Einheit des Paares. Je nach Position auf der Bühne und Perspektive aus dem Zuschauerraum ergab sich dieses Bild mehr oder minder deutlich. Die reduzierte Besetzung des Orchesters mit zwei Oberstimmen, entsprechend der beiden Vokalstimmen, unterstreicht die intime Atmosphäre des Duetts. Die Umgebung des Gartens ist dabei gleichzeitig die Voraussetzung und als ikonisches Zeichen der Bezugsrahmen für die emotionalen Beteuerungen der Protagonisten: Nur abseits der Öffentlichkeit sind solch offene Geständnisse möglich, gleichzeitig symbolisiert die blühende Natur die Lebensfreude und die Legitimität der Situation. Die formale Symbolik der harmonischen Dreiteiligkeit von Kulisse und Figurenkonstellation in der vorherigen Szene wird hier von dem Symbol der Einheit und des Schutzes unter der Kuppel der Laube abgelöst.

Die affektive Entwicklung der Szene wird musikalisch gestaltet. Bellérophon äußert sich nach seiner Ankunft noch im Tonfall eines *Récitatif simple*, während Philonoës Entgegnung bereits den ariosen Duktus eines *Récitatif métré* hat. Ausgenommen der kurzen Überleitung zum Duett, das als geschlossene Form zum Ende der Szene führt, kommt es also zu einer kontinuierlichen ‚Musikalisierung‘ der Ausdrucksweise bis hin zu den homophonen Stimmführungen des Duetts im Verbund mit den Orchesterritornellen. Der *Passus duriusculus* um Bass unter dem letzten Vers wirkt hier wie ein subtiler Fingerzeig auf die schmerzhaften Ereignisse, die auf das Paar im Verlauf der Handlung noch zukommen. Bei dem abrupten Ende der Szene fällt auf, dass beide Figuren wieder in nüchternen Dreiklangmotiven deklamieren. Philonoës Verabschiedung über d-moll in Grundstellung wirkt sehr statisch, als würde sie beim Anblick Sténobées erstarren. Demgegenüber ist der Ausruf Bellérophons bei ihrem Anblick in Quartsextlage emotional aufgewühlt. Der emotionale Bruch wird musikalisch ausgedrückt.

Synästhesie

Obwohl nicht Teil einer Divertissementszene, schöpfen die beiden ersten Szenen des zweiten Aktes die Möglichkeiten der synästhetischen Darstellung weit aus. Die Synästhesie ist ähnlich wie in den Divertissementszenen semantisch polylog und analog organisiert: Die Poesie enthält lediglich das Geständnis der gegenseitigen Zuneigung; die Legitimität und Intensität dieser Zuneigung wird analog durch die ‚zustimmend‘ harmonische Umgebung ausgedrückt, der Topos der Annäherung hingegen verweist darauf, dass die Hochzeit erst bevorsteht. Die Synästhesie ist transmedial: Die Stimmführung musikalisiert die Bewegung der Annäherung, der zunehmend ariose Tonfall die zunehmende Emotionalisierung. Allein der auditiv und visuell erfahrbare Bruch am Ende der Szene drückt die Beziehung des Paares zu Sténobée aus, die dem Zuschauer zwar bekannt ist, im Text hier jedoch nicht ausgesprochen wird. Auch hier ergänzt die Musik semantisch die Poesie, Unausgesprochenes wird nonverbal transportiert.

Die Synästhetestrategie verändert sich mit dem szenischen Auftreten von Sténobée: die Interaktion von visuellem Eindruck und den auditiven Medien Text und Musik ist hier plurimedial und polylog organisiert: Sie entsprechen sich weder medial noch semantisch, sondern ergänzen sich zu einem Gesamtausdruck.

Szene 3

Typologie

Die Szene umfasst einen kurzen, aber wortreichen Dialog zwischen Bellérophon und Sténobée, der ausschließlich rezitativisch, dabei deklamatorisch komplex vertont wurde. Dramatisch ist das Aufeinandertreffen der Figuren von vornherein eine Zuspitzung, da der Zuschauer durch das Vorgehende sowohl die heimliche Zuneigung Sténobées kennt als auch die Ablehnung durch Bellérophon erahnen kann, was der Szene schon zu Beginn eine kritische Spannung unterstellt.

Asthetik

Die personelle Konstellation und die damit einhergehende Spannung stehen quer zur visuellen Umgebung, welche der Eindruck des Gartens bisher ausgestrahlt hat, so dass der Raum durch das Aufeinandertreffen der Personen anders gestimmt wird, ohne dass das Dekor real verändert wird.³³ Der Kontrast zwischen visuellem Eindruck und dem aggressiven Tonfall des Dialogs bestimmt die Wahrnehmung der kurzen Szene, die ästhetisch reduziert und ganz auf den Dialog konzentriert ist.

Semiose

Der semantische Gehalt der Szenen generiert sich aus der Wechselwirkung verbalsprachlicher und musikalischer Zeichen. Sténobée greift das Dreiklangsmotiv von Bellérophon auf (in g-moll) und schließt sich damit klanglich zunächst dem nüchtern-gemessenen Tonfall des vorherigen Szenenendes an. Im Livret ist ihr Vers „Ma présence icy te fait peine“ syntaktisch als Aussage formuliert, in der Partitur tonisch als Frage. Bemerkenswert ist hier der Reim zwischen dem Wort „peine“ und „Reyne“ (noch in der vorherigen Szene), der wie ein Fingerzweig auf Bellérophons Verhältnis zu Sténobées verstanden werden könnte. Bellérophon schließt sich dem neutralen Tonfall keineswegs an, sondern bekräftigt ihre Feststellung mit „Il est vray, je frémis“ in weit ausladenden Intervallen, während in der Harmonisierung das Tonmaterial eines verstörenden verminderten Septnonenakkords steckt, ohne dass der Akkord direkt erklingt.

Sténobée bleibt defensiv, offenbart ihre unglückliche Zuneigung und hofft auf sein Verständnis, dabei verfällt sie in einen lyrischen, fast lamentohaften Tonfall (ungerades Metrum, Récitatif mesuré). Das erste Verspaar, ein Gleichnis („S’il te souvient des maux que je t’ay fait, Qu’il te souviene aussi de ma tendresse extremes.“), ist effektiv harmonisch ausgedeutet mit einem Tritonus auf „maux“ und einem seufzenden 7-8-Vorhalt auf „tendresse extremes“ und fällt danach zurück in einen deklamatorischen Stil. Bellérophons Entgegnung grenzt sich davon umso heftiger ab; den langsam ansteigenden Phrasen von Sténobées Vortrag setzt er unruhiges Deklamieren in großen Intervallen und kurzen Notenwerten entgegen, harmonisch

³³ Möglicherweise hat sich technisch bedingt die Ausleuchtung der Kulisse inzwischen verringert.

eine weite Quintfallsequenz von E-Dur nach F-Dur. Zwei kurze Schlussverse bringen die Ablehnung Bellérophons hart und endgültig auf den Punkt, harmonisch unterlegt in einer harschen Kadenz mit Quartvorhalt, die F-Dur schließlich nach d-moll wendet. Damit verlässt Bellérophon die Szene.

Die Szene schildert das Aufeinanderprallen zweier gegensätzlicher Affekte. Ganz auf die vertonte Deklamation konzentriert, wird der harte Kontrast zwischen Sténobées entwaffnender Offenbarung und Bellérophons schroffer Zurückweisung nur durch die poetische und musikalische Konstruktion verdeutlicht. Sténobées Strophe ist zweiteilig und in flexiblen Versmaßen gefasst, dessen erstes Verspaar als *Récitatif mesuré* vertont und dadurch hervorgehoben wird. Mit dem lyrischen Tonfall in a-moll äußert sie ihre defensive, offene Haltung gegenüber Bellérophon, und ihr emotionales Dilemma offenbart sich dem Zuschauer. Bellérophons Antwort ist hingegen in Alexandrinern verfasst (was vergleichsweise selten ist) und wirkt massiv und hart. Das letzte Verspaar mit nur jeweils acht Silben ist die Schlussfolgerung aus seinen Vorwürfen („Et je ne dois rien écouter/De ma plus mortelle Ennemie“). In der Wortwahl wenig unterschiedlich (die Schlüsselwörter sind bei beiden bezogen auf Liebe und Hass), wird durch die Versform ebenso wie durch die Vertonung in Melodie und Harmonik die unterschiedliche Haltung und Auffassung zu Liebe und Hass deutlich.

Für die Figur Sténobée wird in der Szene die letzte Hoffnung zertreten und dramaturgisch kann der Zuschauer hier bereits erahnen, dass aus der Katastrophe Sténobées die Katastrophe der Tragödie hervorgehen wird. Interessant ist an dieser Stelle der Blick auf das unveränderte Dekor des Gartens, in welchem sich die schroffe Szene abgespielt hat. Hier geschieht ein ästhetischer Bruch, der möglicherweise ganz wesentlich die Wahrnehmung und Deutung von Sténobées Situation beeinflusste. Die Idylle des Gartens, in der das Liebespaar aufeinandergetroffen ist, gilt nicht für sie. Bellérophons Ausbruch macht deutlich, dass für ihre Wünsche, die sie mit verwerflichen Mitteln zu verfolgen versucht hat, kein Platz ist. So entsteht am Ende der Szene ein bizarrer Kontrast zwischen dem Idyll des Gartens und der moralisch zweifelhaften und verzweifelten Figur Sténobées.

Synästhesie

Die Verbindung von Musik und Poesie geschieht semantisch analog. Die musikalische Gestalt dient konsequent der Verdeutlichung der Wortbedeutung. Polylogien entstehen im Zusammenhang mit dem visuellen Raum, der über den Wortsinn hinaus den Status der Figur Sténobée verdeutlicht. Die Wirkung der Szene entsteht plurimedial durch das Zusammenwirken von Wort, Klang und Rhythmus sowie dem Dekor als visuellem Kontrast, der die Disharmonie der Szene bekräftigt.

Szene 4

Typologie

Die gesamte Szene wird von Sténobées Klage über die Zurückweisung eingenommen und nur mit *Basse continue* begleitet. Es ist ihr zweiter Monolog des Werkes und zeichnet sie im Vergleich zu anderen als besonders elaborierte tragische Figur aus. In kurzen, unregelmäßigen

Versen ruft sie Bellérophon hinterher („Tu me quittes, cruel! arreste. Il fuit, hélas!“). Das lamentohafte *Récitatif mesuré* im Zentrum der Szene hat sowohl textlich wie musikalisch eine ungewöhnliche Struktur: Das erste und letzte Verspaar werden jeweils identisch wiederholt, das mittlere Verspaar wird nur einmal vertont. Musikalisch zeigt sich eine klare Dreiteilung in der Form *aabcc*. Die Form der Poesie ist hingegen zweideutig. Zwar lässt das Reimschema die Teilung in Verspaare zu, ebenso aber eine Struktur aus einem Vierzeiler und einem Verspaar, was die Silbenzahl der Verse impliziert. Die Verse sind jeweils in Phrasen zu drei Takten vertont, unter denen jeweils eine dreitaktige, schrittweise fallende Basslinie liegt, wie sie für eine *Plainte* charakteristisch ist. Die Wiederholung des letzten Verspaares ist unvollständig und wird unterbrochen von Argie, die ihr Erstaunen über die ertragene Demütigung Sténobées äußert. Das Ende der Szene markiert Sténobées endgültiger Entschluss, aus Rache alles der Zerstörung auszuliefern („Perdons tout, faisons tout périr.“)

Asthetik

Die Konzeption der Szene erinnert an Sténobées ersten Monolog in Szene 3 (I. Akt), der zu einer starken Fokussierung auf die Figur Sténobée, dem Textinhalt und der Vortragsart führte. Der visuelle Eindruck wurde mutmaßlich von der zunehmenden Eintrübung der Szene durch schlechtere Beleuchtung beeinflusst. Auditiv führen die wiederholt fallenden Basslinien zu einer klanglichen Sogwirkung in die Tiefe.

Semiose

Auch diese Szene findet vor der Kulisse des Gartens statt, nun Schauplatz eines Klagegesangs, wodurch der Topos der Einsamkeit in der Natur hervortritt. Dekor und Affekt sind hier wieder kongruent, jedoch ist der Raum gänzlich anders gestimmt als zu Beginn des Aktes.

Wie in der vorangehenden Szene dient die Vertonung der Ausgestaltung des affektiven Gehalts der Poesie. Die kurzen Ausrufe zu Beginn der Szene sind mit Pausen getrennt in einer aufsteigenden Sequenz vertont, die der Bass jeweils vorausnimmt und dadurch den Effekt sich überschlagender Motive erreicht und der Ausdruck von Entsetzen und Hilflosigkeit entsteht. Der Affekt des Bedauerns enttäuschter Liebe und daraus resultierender Beschämung wandelt sich im Verlauf des Recits – und letztlich initiiert von Argies Einwand – in fatale Verzweiflung. Jedes Verspaar entfaltet dabei einen Aspekt des Affektes (Enttäuschung – Beschämung-Trauer). Innerhalb der Verspaare werden meist Gegensätze gebildet, sowohl semantisch wie musikalisch: Das erste und letzte Verspaar werden jeweils in auf- und absteigender Linie vertont, das mittlere Verspaar entgegengesetzt in ab- und aufsteigender Linie. Begriffe wie „*impuissant*“, „*foible*“ und „*affoiblir*“ stehen dabei stets in der fallenden Melodielinie. Die doppelte Kadenz in *g-moll* unter „*Perdons tout, faisons tout périr.*“) drückt die Endgültigkeit des Entschlusses aus.

Synästhesie

Die einzelnen visuellen und auditiven Elemente treten plurimedial zusammen und entwerfen ein Gesamtbild. Die affektive Spannung der Poesie wird hier durch die Vertonung determiniert, wobei die Stimmführung semantisch analog einzelne Begriffe musikalisch nachzeichnet, während die Harmonisierung polylog durch Klang den zugrunde liegenden Affekt bestimmt.

Szene 5

Typologie

Ein kurzes Ritornell in Triobesetzung leitet die Szene ein und begleitet den Auftritt Amisodars. Die Figur ist im Drama der Antagonist des Titelhelden und tritt dramaturgisch folgerichtig in jenem Moment in Erscheinung, da sich Sténobée von Bellérophon lossagt. Mit seinem Auftritt (der ersten eindeutig negativ konnotierten Figur) wird eine Grenze überschritten, die auch den Verlauf des Dramas determiniert. Denn indem sich Sténobée an ihn wendet, setzt sie den Prozess in Gang, der schließlich in die Katastrophe steuert. Unmittelbar vor der Peripetie des Dramas, wenn Sténobée mit Amisodar ihren Plan verhandelt, entsteht ein besonderes Spannungsmoment.

Sténobée fordert Amisodars Hilfe als Beweis seiner Zuneigung, was er ihr nicht abschlagen kann. Die Szene beginnt in rezitativischem Duktus, wenn sich beide Figuren verbal taxieren und Sténobée Amisodar für sich zu gewinnen versucht. Schon die lebhaft beschriebene Rachewunsch („dont le seul souvenir fasse trembler l’avenir“) mündet in einen arioseren Duktus. Amisodar warnt sie, in gemessenem rezitativischen Stil, jedoch mit plastischen Worten, vor einem blutigen Gemetzel, das sie verlangt. Sténobée, erfüllt von ihren Racheplänen, fordert ihn in einem kurzen, affektgeladenen *Récitatif mesuré* (dreiteilig, abasymmetrische Anlage) auf, den Zauber auszuführen. Zum Ende der Szene schickt er Sténobée fort, damit sie sich selbst schützen kann. Die Szene endet damit offen mit einem Rezitativ, das bruchlos überleitet zur nächsten Szene.

Asthetik

Mit Amisodar betritt ein visueller ‚Fremdkörper‘ die Szene des Gartens und öffnet die Verbindung zu einer bedrohlich düsteren Sphäre, die im weiteren Verlauf des Aktes den gesamten Raum einnehmen wird. Vor allem die Motive des Kostüms und dessen Farbgebung in schwarz und rot kontrastieren nicht nur mit Sténobées Erscheinungsbild, sondern auch mit der geordneten und wenig bedrohlichen Kulisse des Gartens. Davon ausgehend, dass sich die Beleuchtungssituation des Bühnenraums inzwischen mutmaßlich deutlich verschlechtert hat, verstärkt das Zwielicht den Effekt der Erscheinung Amisodars noch weiter. Auch hörbar setzt sich der Eindruck fort, indem Amisodar mit einer Bassstimme besetzt ist. Diese Gegenposition, sowohl gegenüber Bellérophon als auch gegenüber dem Guten und Moralischen wird hier visuell durch Raum und Figur ausgedrückt.

Die musikalische Faktur von Sténobées *Récitatif mesuré* tritt klanglich aus der Szene hervor. Die kurzen aufsteigenden Achtelphrasen, die im Bass gleichfalls imitiert werden, vermitteln den klanglichen Eindruck von Hast und Vortrieb und sich geradezu überschlagenden Tönen.

Semiose

Zur Figur des Magiers und als „Prince lycien“ bezeichneten Amisodar ist ein Kostümentwurf überliefert, der ihn sowohl in seiner sozialen Stellung als auch in seiner moralischen Gesinnung auszeichnet.³⁴ Der Entwurf zeigt schwere Stoffe, die farbliche Gestaltung ist in schwarz

³⁴ F-P/ Louvre Rothschild 1756 D.R.: „Amisodar“.

und rot sowie silber gehalten und der Zuschnitt spitz, gezackt oder gefranst und mit verschiedenen Motiven wie grotesken Fratzen und totenkopfhafte Masken oder Drachenwesen gestaltet. Viele Kostümelemente hängen lose herab und bewegen sich beim Tragen des Kostüms lebhaft. Der Kopfschmuck mit großem Federbusch lässt die Figur zudem erheblich größer wirken. Die figürlichen Zeichen stehen in starkem Kontrast zur Umgebung und dienen als Zeichen des Unheilvollen und Okkulten. Wie die meisten Kostüme männlicher Figuren ist es in seinem Grundtypus formal an antike Feldherren angelehnt (der sogenannte ‚habit romain‘³⁵) und weist sorgsam gestaltete Draperien und Zierrat auf, die dem zivilen Kostüm der Aristokratie entlehnt sind und Amisodar damit eine gehobene soziale Stellung zuweisen. Er tritt also nicht als mythisches oder fantastisches Wesen auf, sondern als abtrünniger Aristokrat, der als Bellérophons Gegenspieler spiegelbildlich zum Antihelden des Dramas wird. Als figurbezogenes Zeichen gedeutet macht die tiefe Stimmlage Amisodars auch Aussagen über seine moralische Stellung, denn in der damaligen Besetzungspraxis der französischen (und der italienischen) Oper war eine tiefe Stimme ein mögliches Merkmal für Figuren von zweifelhaftem moralischen Status. Der rezitativische Dialog präsentiert die Figur Amisodar durch explizite Wortwahl als unwirschen, affektverfallenen Charakter, der sich scheinbar nach Sténobée verzehrt. Aufmerksame Zuhörende erkennen hier eine melodische Wendung wieder, die Sténobée bereits im I. Akt (Szene 1) unter dem Vers „Pourquoy suspendre ma vengeance?“ verwendet hat. Amisodar greift die Wendung für den Vers „Pourquoy me faire encore l’outrage?“ hier wieder auf, was einen intertextuellen Bezug zwischen den Figuren einerseits und ihrer jeweiligen Situation andererseits herstellt: Mit dem *Récitatif mesuré* im I. Akt beklagte Sténobée ihre unerfüllte Liebe, Amisodar greift das Motiv nun auf, da sie an seiner Liebe zu ihr zweifelt – beide beklagen sie also eine nicht erwiderte (und nicht stattliche) Zuneigung.

Amisodar warnt sie vor dem Schrecken, den sie damit auslöst. In diesem letzten Moment, in welchem Sténobée ihren Plan noch einmal hätte überdenken können, gibt sie sich endgültig ihren Rachedgedanken hin. Das *Récitatif mesuré* („Hastez-vous de servir mon courroux“) illustriert regelrecht die Kehrseite ihres Charakters. Die entfesselte Wut Sténobées wird durch starke Analogien in sprachlichen und musikalischen Zeichen verdeutlicht, einerseits begrifflich und durch die Disposition der Verse (häufige Wiederholung von „hastez-vous“), andererseits durch die drängenden aufsteigenden Phrasen (in ungeradem Metrum), die parallel im Bass imitiert werden. Sténobées Ungeduld kommt in der Poesie zum Ausdruck, die plötzliche Bewegtheit der Musik in Vokal- und Bassstimme musikalisieren ihre innere Bewegtheit einerseits, die sich nach oben schraubenden Phrasen zeichnen klangbildlich das Heraufbeschwören aus der Unterwelt nach – hier wird Sténobées Imagination aufgegriffen und für die Zuhörenden erfahrbar gemacht. Am Ende der Szene bleibt Amisodar allein zurück. Wiederum ändert sich die Wahrnehmung des Gesamtbildes: Der Garten steht gegenüber der Figur Amisodar als Sinnbild des ungestörten Friedens, der nun einer Bedrohung ausgeliefert ist (und ihr schließlich zum Opfer fällt).

³⁵ Vgl. Purucker 2003, S. 65–84.

Synästhesie

Die Synästhesie der Szene generiert sich vorrangig plurimedial und semantisch polylog. Der visuelle Eindruck der Szene ist geprägt von der Kontrastspannung zwischen Raum und Figur, die sich auditiv vor allem durch die vokale Besetzung und die Wortwahl fortsetzt, weniger durch die Faktur der rezitativen Passagen. Das *Récitatif mesurée* verfolgt die gleichen synästhetischen Strategien, jedoch mit anderen Mitteln. Während die Figur visuell in keinem Spannungsverhältnis zum Raum steht, ist es hier vor allem die musikalische Gestaltung ihrer affektiven Spannung, die einen Kontrast zu ihrer Erscheinung und der Szenerie des Gartens produziert und sie klanglich an die Sphäre anbindet, die Amisodar visuell ausstrahlt.

Szene 6**Typologie**

Die beiden Szenen am Ende des zweiten Aktes gehören zu den spektakulären Höhepunkten des Werkes, die mit einem maximalen Einsatz ästhetischer Mittel einhergehen. Das *Prélude* der Szene 6 steht in g-moll und geradem Metrum und ist mit fünfstimmigem Orchester besetzt und in ausgesprochen tiefer Lage polyphon gesetzt. Das sich bruchlos anschließende *Récitatif mesuré* ist ebenfalls orchestral begleitet, was eine seltene Ausnahme darstellt. Die Verse sind der Beginn der Beschwörung Amisodars, die mit der Verwandlung des Dekors des Gartens in einen Felskerker einhergeht. Tonal anschließend folgt das *Premier Air* (das zugehörige *Second Air* folgt erst in der nächsten Szene), das den Auftritt von acht tanzenden Figuren, Hexen und Magier, begleitet. Formal ist das *Air* ungebunden, im geraden Metrum und fünfstimmig und polyphon gesetzt. Es besteht aus zwei gleichlangen, zu wiederholenden Teilen (AABB) und ist vergleichsweise lang (68 Takte). Im Anschluss an das *Premier Air* betreten 14 weitere *Magiciens* die Bühne als Chor.

Asthetik

Die visuelle Spannung zwischen Raumatmosphäre und Figur der vorangehenden Szene wird auditiv durch das instrumentale Vorspiel der Szene fortgesetzt und gesteigert. Noch bevor der Raum sichtbar verändert wird, ergießt sich die musikalisch evozierte Atmosphäre in den Raum. Auditiver und visueller Eindruck stehen in starkem Kontrast zueinander, bis das ‚*changement*‘ einsetzt, das die Kulisse des Gartens langsam in die eines Felskerkers wandelt. Im Gegensatz zu den oft virtuosen, besonders raschen Dekorwechseln, wird die Kulisse hier kontinuierlich und langsam fortschreitend umgewandelt, mutmaßlich im Laufe des Vorspiels, nach dem ersten Vers. Visuell ändert sich der Raum in Form und Farbe sowie Beschaffenheit: Hecken und blauer Himmel weichen schroffem Fels. Die Motive der Pflanzen und der kleinen architektonischen Elemente folgen Ketten, Stricke und Gitter. Zu Lichteffekten ist nichts überliefert, in Anbetracht der begrifflichen Hervorhebung von Finsternis ist es aber vorstellbar, dass auch die Ausleuchtung des Bühnenraumes – sofern sie durch die niedergebrannten Kerzen nicht ohnehin geringer war – zurückgenommen wurde, um den Eindruck des bedrohlichen und Unwirklichen noch zu verstärken.

Visuell und auditiv wird eine vollkommen neue Raumstimmung geschaffen, die von Helligkeit und Farbigkeit zu Dunkelheit und Monochromie, von helltimbrierten Klängen und fließenden

Rhythmen zu dunklen Klängen und unebener Rhythmik gewandelt wird. Was sich latent durch verschiedene dramaturgische und szenische Störungen und Spannungen schon angekündigt hat, wird nun auch materiell vollzogen.

Die Vergestalt des *Récitatif mesuré* ausschließlich mit Paarreimen wurde in einem Bericht des *Mercure galant* als außergewöhnliches Merkmal der Szene herausgestellt.³⁶ Auditiv ergibt sich dadurch eine sehr formelhafte Monotonie.

Ungewöhnlich für ein tänzerisch gestaltetes Air ist hier der polyphone Satz des Premier Air, der durch die sich überschneidenden Phrasen für eine choreographische Gestaltung recht sperrig ist. Der dichte und verschlungene Höreindruck könnte hier jedoch auf die klangliche Umsetzung der tänzerischen Bewegung abzielen. Die fünf Stimmen bilden zwei gegeneinander verschobene Phrasenstrukturen, wobei sich die Mittelstimmen flexibel entweder der Ober- oder Bassstimme anschließen. Im Wesentlichen hört man also zwei sich motivisch imitierende Stimmgruppen, so wie auf der Bühne zwei verschiedene Figurengruppen agieren und sich die Phrasierung der Choreographie möglicherweise der Musik genau angeschlossen hat, auditive und visuelle Struktur also kongruent rhythmisiert werden.

Semieose

Noch zu der Ansicht des Gartens spielen Streichinstrumente in ausgesprochen tiefer Lage mit einem vollen Orchesterklang punktierte, markante Rhythmen. Die tiefe Tonlage, die sonore Klangqualität der Instrumente, die große Lautstärke des vollen Orchesters und der unebene Rhythmus verdeutlichen musikalisch den Topos des Dunklen und der Bedrohung. Der punktierte Rhythmus und aufsteigende Sechzehntelmotive vermitteln außerdem dem Eindruck von plötzlich von unten aufschießenden Klangelementen. Mit dem Einsetzen der Vokalstimme kommt mehr Regelmäßigkeit in die Musik durch einen homophonen Satz in absteigender Bewegung. Die musikalische Gestaltung ist hier paralinguistisches Zeichen und vermittelt den Eindruck von formelhaftem Aufsagen der Verse. Hinzu kommt wiederum der Topos des Dunklen, der sich sowohl verbalsprachlich durch die Wortwahl als auch paralinguistisch durch die Bassstimme des Sängers widerspiegelt. Der erste Vers „Que ce jardin se change en un désert affreux“ initiiert das Ereignis des changements, die Verwandlung der Umgebung (des Dekors). Die Wirkungsmacht dieser Äußerung setzt sich in dem anschließenden Instrumentalritornell auditiv fort, während der Kulissenwechsel einsetzt. Der Garten verwandelt sich in einen kerkerähnlichen Raum.³⁷ Die räumlichen Zeichen werden den musikalischen, sprachlichen und figurbezogenen in ihrer Bedeutung angepasst. Bemerkenswert ist

³⁶ Im *Mercure de France* erscheint anlässlich der Reprise des Werkes 1728 eine ausführliche Werkbesprechung. Hier wird besonders auf die ungewöhnliche Versstruktur dieser Verwandlungsszene hingewiesen: „Il y a une singularité à observer dans cette Magie ; c'est qu'elle est toute versifiée en rimes plates, c'est-à-dire en rimes non-croisées.“ Eine mögliche Begründung für diese Versstruktur liefert der Autor nicht, in: *Mercure de France*, (April 1728), S. 799.

³⁷ Livret, Ballard 1679: „Le Jardin disparoist, & l'on voit en sa place une espece de prison horrible taillée dans les Rochers & percée à perte de veuë, avec plusieurs Chaînes, Cordages, & Grilles de fer qui la remplissent de toutes parts.“ Diesem Bühnenbild lässt sich mutmaßlich ein überlieferter Entwurf einer späteren Aufführung (1705) zuschreiben (Archives Nationales de France, Recueils des Menus Plaisirs du roi, Signatur CP/O/1/3240). Das changement von einer Gartenszenerie zu einem Kerker wurde als besonders starke Verwandlung gesehen und bereits in Corneilles Tragédie à machine *Andromède* eingesetzt, dort im Livret als „estrange métamorphose“ bezeichnet.

das Verhältnis von Musik, Text und Dekor hinsichtlich ihrer semiotischen Funktion. Der Text initiiert die Verwandlung wie eine magische Formel, das Dekor zeigt diese Verwandlung, die Musik aber ‚bewirkt‘ sie. Anstatt deskriptiv die Verkehrung ins Gegenteil nachzuzeichnen, macht sie etwas sinnlich (auditiv) erfahrbar, was sich der sinnlichen Wahrnehmung eigentlich entzieht: Sie fungiert wie eine Art Medialisierung der magischen Kräfte, die Amisodar einsetzt. Die Musik legt sich über die sichtbare Idylle des Gartens und ‚überschattet‘ sie, um sie schließlich zu überformen und ins Gegenteil zu verwandeln. Musik erfüllt hier die Funktion eines performativen Zeichens, sie verdeutlicht eine Wirkung.

Die daran anschließenden fünf Verse werden wiederum in metrisch sehr gleichförmiger und formelhafter Weise vorgetragen, musikalisch wird der Tonfall einer Beschwörung nachgezeichnet. Der letzte Vers beendet die Beschwörung mit einer Aufforderung „accourez à ma voix“.³⁸ In der Musik wird dieser Schlusspunkt durch einen Metrumwechsel markiert, der gleichzeitig auditiv den Vers umsetzt. Der Wechsel in ein lebhafteres Dreiermetrum und die bewegten Achtelketten zeichnen die Bewegung nach – aus dem performativen Zeichen wird wieder ein musikalisch-deskriptives.

Das Eingangsmotiv des Premier Air, abfallend und aus Wechselnoten konstruiert, wirkt einerseits unwirsch und unruhig, andererseits durch die fallende Linie wie ein ‚Hineinstürzen‘ in die Szene. Das zweite hervorstechende Motiv hingegen besteht aus aufspringenden, fast fanfarenartigen Gruppen von Tonwiederholungen, die rhythmisch ausgesprochen prononciert sind. Die Phrasenlänge ist trotz gleicher Taktanzahl in beiden Teilen ungleich und unregelmäßig (zwischen drei und sechs Takten). Der Topos des Unbeherrschten und Unregelmäßigen prägt das Air musikalisch und könnte eine Reflektion der tänzerischen Darstellung sein – sowohl hinsichtlich der Symmetrie (beziehungsweise Asymmetrie) der choreographischen Anlage wie auch hinsichtlich exzentrischer, nicht dem akademischen Tanz entsprechender Bewegungen.

Für eine Magierin ist ein Kostümentwurf von Jean Berain erhalten.³⁹ Die Gestalt, die Kopfbedeckung, die Maske und der Besen als Requisite greifen Motive aus dem Genre der Märchen und Erzählungen auf (und nicht aus der Antike).⁴⁰ Die Grundfarben sind auch hier schwarz und rot, ergänzt mit blau. Auffallend ist die Kopfbedeckung, die in stilisierter Weise eine Burgundische Haube (oder Hennin), eine spätmittelalterliche Kopfbedeckung für Frauen, zitiert.⁴¹ Unter dem Hut hängen schwarze Haare hüftlang und lose herab. Das rote Oberteil des Kostüms ist ähnlich einem hüftlangen Mantel geschnitten, auf dem eine Maske/Fratze erkennbar (ebenso auf den Schößen), was motivisch an das Kostüm Amisodars erinnert. Der

³⁸ *Bellérophon*, Partitur, Ballard 1679, S. 65.

³⁹ Louvre, Collection Rothschild, 1568 D.R. : „sorcière“

⁴⁰ Ungewöhnlich und bemerkenswert, da die Publikation und Verbreitung von Charles Perraults „Contes“, einer vielrezipierten Märchensammlung, erst ein Jahrzehnt später erfolgte.

⁴¹ Es gab sie in zwei Varianten: als hohen Spitzhut, der häufig in bildlichen Darstellungen als typische Hutform für okkulte Figuren wie Hexen oder Magier verwendet wird, oder in niedriger Form mit zwei Ausstülpungen, wie sie der Darstellung in Berains Entwurf sehr ähnlich ist. Beispielsweise zu sehen in einem Bildnis Isabellas von Portugal, Rogier van der Weyden zugeschrieben

([https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Isabella_of_Portugal_\(van_der_Weyden\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Isabella_of_Portugal_(van_der_Weyden))).

Stoff täuscht eine schuppige Oberflächenstruktur vor. Im zuschnitt der Kostümteile wird wieder das Motiv des Scharfkantigen, Zerschnittenen zitiert. Die Figur trägt als Requisit ein Reisig- oder Kräuterbüschel und einen Besen. Die vielen lose herabhängenden Teile des Kostüms bewegen sich mit dem Tänzer und lassen das Kostüm im Tanz sehr dynamisch und kleinteilig erscheinen; der visuelle Eindruck des Unruhigen und Unübersichtlichen aus den Bewegungen der Tänzer setzt sich hier weiter fort. Die Bewegungen der einzelnen Tänzer und ihrer Kostüme überlagern sich, es entsteht eine audiovisuelle ‚Polyphonie‘,⁴² welche die musikalische Struktur zu reflektieren scheint.

Kinetische, proxemische, musikalische und ikonische Zeichen (Klangeigenschaften, Bewegungsqualität, Gestaltung und Wirkung der Kostüme in Bewegung) verschränken sich hier semantisch ineinander. Der Topos des Unregelmäßigen und Unberechenbaren kommt sowohl auditiv als auch visuell zum Ausdruck.

Synästhesie

Die ästhetisch dichte und semiotisch komplexe Gestaltung der Szene begründet sich in ihrer dramaturgischen Funktion. Sie ist der Wendepunkt des Dramas, der die bis dahin ungetrübte Atmosphäre des Glücks ins Gegenteil verkehrt. Diese radikale Kehrtwende wird geradezu virtuos mit allen künstlerischen Mitteln umgesetzt. Die beiden dominierenden Topoi sind die der Verwandlung und des Kontrastes. Die Radikalität des Umbruchs im Drama wird ästhetisch durch das Aufeinanderprallen scharfer Kontraste verdeutlicht. Es handelt sich also ästhetisch und semiotisch nicht nur um die Dopplung des gleichen Bedeutungsgehaltes durch mehrere Künste, sondern jede Kunstform nimmt mit ihren Mitteln eine eigene semantische Funktion im Gesamtgefüge ein. Die Synästhesie agiert hier transmedial und semantisch polylog: Der dramaturgische Wendepunkt wird durch das Zusammenspiel der verschiedenen medialen und semiotischen Ebenen performativ umgesetzt, wobei Zuschauende sowohl kognitiv als auch sinnlich eingenommen werden. Semiotisch entfalten sich mehrere Bedeutungsebenen, die sich auf den Raum, die Figuren oder die Handlungen beziehen. Die verschiedenen medialen Ebenen, visuell und auditiv, greifen dabei immer wieder transmedial ineinander, visualisieren Höreindrücke, musikalisieren Sichtbares oder machen sinnlich erfahrbar, was aus dem Kontext nur imaginiert werden kann (Atmosphäre, Magie). Die synästhetische Dichte ist durch die Anzahl der medial verschiedenen Ausdrucksmittel hoch, der synästhetische Rhythmus durch den raschen Wechsel der synästhetischen Strukturen kleinteilig.

Szene 7

Typologie

Der Übergang zur letzten Szene des Aktes ist fließend. Wie bereits im Divertissement des ersten Aktes werden die tanzenden Figuren durch singende gedoppelt, die den gleichen Figurentypus verkörpern, also wahrscheinlich auch hinsichtlich der Kostüme identisch gestaltet sind. Die Szene ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich: Der Chor der Magier ist vierstimmig, jedoch nur mit männlichen Stimmen und nur mit Continuobegleitung besetzt, dabei

⁴² Der Begriff der audiovisuellen Polyphonie wird in Untersuchungen zu Filmmusik und Musikvideos verwendet. Bakels 2016, S. 217.

streng homophon. Musikalisch handelt es sich um ein den seltenen Fall eines chorischen Rezitativs. Die als Kollektiv sich äußernde Gruppe deklamiert statisch, mit vielen Tonwiederholungen und ohne hörbar festes Metrum (das Metrum wechselt taktweise). Amisodar antwortet der Gruppe mit einem kurzen Rezitativ, das im Gegensatz zum Chor wesentlich belebter und emotional aufgeladener klingt (beispielsweise in der Aufzählung der drei Unterweltflüsse Acheron, Cocyte und Phlegeton in einer steigenden Sequenz). Er erteilt den Auftrag, ein Ungeheuer aus der Unterwelt herauf zu beschwören. Der abschließende Ausruf „C'est moy qui vous l'ordonne“ bestätigt die Hierarchie zwischen Amisodar und den Magiern. Die Reaktion folgt mit dem prompten Einsatz des Chores, diesmal jedoch kontrastierend zum vorherigen. Formal ist es wiederum ein chorisches Rezitativ in streng homophonem Satz, jedoch in doppeltem Tempo.

Amisodar unterbricht sie und verkündet, dass der Zauber vollbracht ist, die Erde tut sich auf. An dieser Stelle wird das Premier Air vom Beginn der Szene wiederholt und begleitet das Erscheinen der drei Ungeheuer, einem Drachen, einem Löwen und einem Ziegenbock.⁴³ Die Didaskalie beschreibt die Szene detailliert: Drei brennende Baumstämme markieren die Öffnung im Boden und darüber erheben sich die Ungeheuer. Ob das Air wieder choreographisch gestaltet wurde, geht aus den Quellen nicht hervor, drei Magier aus dem Chor steigen jedoch auf die Ungeheuer. Die Szene wurde in einer Skizze von Berain festgehalten, deren Zuschreibung jedoch nicht sicher zu der Erstinszenierung gehört, dennoch den Angaben des Livrets entspricht.

Es schließt sich das Second Air unmittelbar an, das sich grundsätzlich vom Premier Air unterscheidet. Formal ein ungebundener Tanz, erinnert die rhythmische Faktur stark an einen Passepied, einen raschen, energetischen Tanz mit charakteristischen Hemiolen. Das Air ist fünfstimmig besetzt, steht im ungeraden Metrum und bekommt durch die Hemiolen einen changierenden Rhythmus. Die musikalische Faktur wird für den folgenden vierstimmigen Chor der Magier aufgenommen, dessen Verse auffallend kurz gefasst sind (5 Silben), aber im Gegensatz zu vorher im Kreuzreim stehen. Der letzte Vers fällt durch seine Länge (9 Silben) und meine Metrik aus diesem Schema.

Der Abschluss der Szene ist vergleichsweise kurz. In einem Rezitativ erklärt Amisodar knapp, dass er in die Unterwelt hinabsteigen wird, um aus den drei Ungeheuern die Chimäre zu formen. Die Didaskalie im Livret von 1679 präzisiert, dass der Schlund in der Erde sich wieder schließt und „tout s'abyme“.

Asthetik

Der Anblick der Szene muss – auch im Hinblick auf den Kontrast zum Beginn des Aktes – eindrücklich gewesen sein: Im mutmaßlich schwach beleuchteten Bühnenraum befinden sich zu Beginn der Szene insgesamt 23 Figuren (14 Choristen, 8 Tänzer und ein Solist), deren Gestalt

⁴³ Die Wahl der Tierwesen steht sinnbildlich für die protestantische Tripelallianz aus England, Schweden und den Niederlanden, die sich 1668 gegen Frankreich gestellt hatte und Ludwig XIV. zur Unterzeichnung des für ihn unvorteilhaften Friedens von Aachen gezwungen hatte. Mit dem Frieden von Nimwegen 1679 hatte Frankreich die Allianz zerschlagen und die damaligen Verluste ausgeglichen. Der Ziegenbock steht symbolisch für Schweden (sogenannter Julbock), der Löwe als Wappentier der Niederlande und der Drachen in Anlehnung an den Schutzheiligen Englands, den Drachentöter St. Georg. Siehe La Gorce 2002, S. 635 sowie die Erläuterungen im Kapitel I im zweiten Teil dieser Studie, zur Werkgeschichte.

durch Farbgebung und Motivik zueinander und zur Umgebung in Beziehung stehen. Die Beschreibung des Dekors des Kerkers deutet auf ein kleinteiliges, heterogenes und nicht streng symmetrisch aufgebautes Bild, das im Vergleich zu den beiden vorangehenden vor allem Unruhe und Unordnung ausstrahlt. In dieses Bild fügen sich die Gestalten der Magier und Amisodars ästhetisch ein, Farbigkeit und Form der Kostüme setzen den dunklen, ungeordneten und kleinteiligen Eindruck fort.

Die musikalische Faktur des chorischen Rezitativs ist so weit an den Sprechduktus angepasst, dass lediglich die festgelegten Tonhöhen (und daraus resultierende Harmonien) als musikalisches Gestaltungsmoment erkennbar sind. Der statische Vortrag charakterisiert die Gruppe als homogen und emotionslos, die zweimal sehr mechanisch den ersten Vers „Parle, nous voilà prest, tous nous sera possible.“ deklamiert und die Bereitschaft bekundet, Amisodars Anweisungen zu folgen. Der nüchterne, monotone Klangeindruck des fast unbegleiteten und nur mit männlichen Stimmen besetzten Chores verstärkt die bedrohliche, angespannte Atmosphäre akustisch, wobei gerade der Kontrast des polyphon-bewegten Second Airs zuvor zu dem monotonen, strikt homophon-blockhaften Klang des Chores („Parle, nous voilà prest“) die Spannung evoziert: Der zuvor voluminöse Klangraum trifft auf die klangliche Reduziertheit, wodurch Leerraum entsteht. Die genaue Position des Chores und der Tänzer oder gestische Elemente in diesem Rezitativ sind nicht im Livret beschrieben. Möglicherweise bleibt der Chor tatsächlich unbewegt stehen und reflektiert den statischen Klangeindruck.

Zwar ist auch im zweiten Chor („Par ce pressant commandement promptement“) der Klangeindruck blockhaft und monoton, das Alla breve-Metrum macht jedoch aus den vielen Tonwiederholungen ein drängendes, ostinates Pulsieren, durchsetzt mit abrupten Pausen, die die rhythmische und metrische Struktur immer wieder aufbrechen und das Drängen sinnlich erfahrbar machen. Bei beiden Chören fällt abermals die phonetische Qualität auf durch die Häufung von plosiven Konsonanten (vor allem p, aber auch t und k), deren Artikulation ein klangliches ‚Auspeien‘ der Konsonanten ermöglicht und als Effekt hier beabsichtigt beziehungsweise genutzt worden sein könnte. Auch die häufigen Nasale der Endungen machen den Stimmklang natürlicherweise eng und durchdringend.

Die formale Gestalt des Textes greift die beiden Topoi von motivischer Monotonie einerseits und rhythmischer Unregelmäßigkeit andererseits auf; jeder Vers hat ein anderes Metrum, das Reimschema hingegen verläuft immer in Verspaaren (sogenannte rimes plates).

Ungewöhnlich, wenn nicht einzigartig, ist die szenische Anweisung im Livret vor dem zweiten Chor: „Les Magiciens se jettent icy contre terre pour l'évocation“. Das zu Boden werfen (beziehungsweise ‚gegen‘ den Boden), um die Unterwelt anzurufen und zu öffnen ist nicht nur eine exzentrische Bewegung, die völlig aus dem Bewegungsvokabular des Tanzes fällt, sondern impliziert die Aktion der Tänzer zeitgleich zu den Sängern. Zwar geht nicht hervor, wie oft sich die Magier zu Boden werfen, aber die direkte Verbindung von Tanz (beziehungsweise Körpergeste) und Gesang der selben Figurengruppe ist eine bemerkenswerte Ausnahme von den Konventionen der Tragédie en musique. Der auditive und visuelle Kulminationspunkt ist das Second Air, das durch seine Faktur und Umsetzung den Moment größter Bewegung darstellt – wahrscheinlich auch szenisch durch die choreographische Umsetzung. Der metrische

Puls ist konsequent ganztaktig und wird durch die Metrik der Poesie und den gleichförmigen Rhythmus in allen Stimmen noch betont. Die mitunter taktweise wechselnde Besetzung (dreistimmig oder vierstimmig) generiert immer wieder abrupte dynamische Wechsel, die sich vielleicht auch in Bewegungsgesten wiederfanden.

Semiose

Das im Text ausgesprochene „pressant commandement“ wird musikalisiert, sprachliches und musikalisches Zeichen verstärken sich.

Nach dem ersten energischen Anrufen der Unterwelt drängt Amisodar die Magier zum Fortfahren. Noch stärker als zuvor wird in dem Rezitativ musikalisch seine emotionale Aufwallung und Aggression deutlich. Der Ausruf „Que pour moy vostre pouvoir éclate [...]“ durchschreitet immerhin eine Oktave in großen Intervallsprüngen und steigert sich musikalisch in ein *Récitatif mesuré* in kraftvollem 3/8-Metrum. Das fortwährende und wiederholte Drängen „Parlez, pressez, appelez à grand bruit/ Et la mort et la nuit“ wird, entsprechend dem Wortsinn, in Stufen in die Tiefe geführt. Die Wiederholung des Textes wird nochmal übersteigert, indem die Phrase zu „bruit“ erst auf den Spitzenton geführt wird, um dann in großen Sprüngen regelrecht in die Tiefe zu stürzen (bis *g* in der kleinen Oktave, also selbst für eine Basstimme tief).

Der fast tänzerisch-ekstatische Charakter des *Récitatif mesuré* Amisodars wird vom dritten Teil des homophonen Chores wieder gebrochen. Wieder werfen sich die Magier zu Boden. Ähnlich dem ersten Teil des Chores ist das Tempo wieder gemessener, der Klang statischer. Die im Vergleich zum ersten Chor metrisch regelmäßiger Struktur lässt den Chor diesmal weniger deklamatorisch, eher beschwörend und wie eine Litanei klingen. Die Faktur des Chores wird zum symbolischen und performativen Zeichen gleichermaßen. Die Figurengruppe wird in ihrer Identität als Kollektiv und als unberechenbar charakterisiert durch die kontrastierenden Teile der kompakten Chorpässagen und die unregelmäßige Rhythmik und Metrik. Der gebetsmühlenartige, monotone Tonfall hingegen evoziert den Vorgang der Beschwörung. Die drei Chorpässagen bilden eine Einheit, die in ihrer Gestaltung drei unterschiedliche Facetten der Figurengruppe zeigen, von dem statischen Auftreten im ersten Teil, über das unnachgiebige Drängen des zweiten Teils bis zum formelhaften Tonfall der Beschwörung im letzten Teil. Durch alle Teile hinweg bleibt jedoch der Grundcharakter der Gruppe als düsteres Kollektiv durch die Besetzung und die homophone Setzart erhalten.

Die jeweils vier Magier und Hexen tanzen „pour marquer leur joye de ce que le charme a réussi.“⁴⁴ Die Szene verfällt im *Second Air* in einen regelrechten Hexensabbat, mit den drei Monstern an Ketten über den Flammen des Erdlochs im Zentrum der Bühne und den tanzen den Figuren der Hexen und Magier. Das *Second Air* mündet in einen Chor (ebenfalls in B-Dur), der musikalisch und metrisch ähnlich gefasst ist. Der Chor ist ein Wechselgesang des Trios der Magier auf den Ungeheuern und dem übrigen Chor. Durch den zunehmend rascheren Wechsel der beiden Chöre bis hin zu den Zwischenrufen des Tutti-Chores mit „Victoire“ und „Tri-

⁴⁴ Livret, Ballard 1679, II,7.

omphe“ entfaltet sich ein dynamischer Sog, der erst durch den letzten Vers und dessen hemiolischer Gestalt aufgefangen wird. Das Zusammenwirken musikalischer, ikonischer und sprachlicher Zeichen übersteigert hier den Ausdrucksgehalt der Darstellung.

Laut einer handschriftlichen Eintragung in einem Exemplar des Erstdrucks⁴⁵ wird im Anschluss an den Chor das Second Air wiederholt, wodurch sich eine dreiteilige Struktur formiert aus Air-Chor-Air, was aufgrund der musikalischen Verwandtschaft beider Stücke eine sinnvolle Geschlossenheit bilden würde.

Das letzte Rezitativ der Szene bringt nochmal eine klangliche und szenische Reduzierung mit sich. Dramaturgisch empfindet man es fast als Spannungsabfall, da das vorherige Gebilde aus Chor und Tanz durch seinen synästhetischen Rhythmus und seine Dichte eigentlich den Höhepunkt der Szene darstellte. Im Rezitativ verkündet Amisodar, in die Unterwelt hinabzusteigen, um aus den drei Ungeheuern die Chimäre zu schaffen. Corneille begründete also hier, warum die Figuren zum Ende des Aktes die Bühne verlassen, was er jedoch auch schon zu einem früheren Zeitpunkt hätte tun können. Insofern scheint es sich nicht um eine dramaturgische Verlegenheitslösung zu handeln, sondern um eine bewusste Entscheidung, die synästhetische Dichte zu verringern und den Rhythmus aufzufangen. Dabei fällt die Parallele zur Struktur des Prologes auf, der nach dem pastoral-bukolischen Fest nicht endet, sondern durch ein angeschlossenes Rezitativ erst in seiner Intensität ‚ausgebremst‘ wird.

In der gedruckten Partitur und im Livret beendet das Rezitativ den Akt, die Didaskalie gibt lediglich an „Tout s’abyme, & la Terre se referme.“ In dem kommentierten Druck ist handschriftlich angegeben, dass der Chor noch einmal wiederholt wird.⁴⁶ In diesem Falle wäre das Rezitativ lediglich eine Zäsur, bevor das eigentliche Aktende szenisch und klanglich wieder dicht und bewegt wird. Beide Varianten ließen sich dramaturgisch begründen. In dem einen wie dem anderen Fall scheint die Szene am Aktende verdunkelt worden zu sein. Das Changelement zum Dekor des nächsten Aktes ist nicht Teil der Handlung.

Die tonale Organisation des Divertissements ist klar strukturiert: Die Verwandlung des Gartens und die Beschwörung der Ungeheuer bewegt sich ausschließlich in g-moll,⁴⁷ mit der Erscheinung der Ungeheuer wechselt das Tongeschlecht in das klanglich weniger weiche B-Dur.⁴⁸

Das Divertissement des zweiten Aktes ist, wenn auch auf zwei Szenen aufgeteilt, als geschlossenes Gebilde mit eigener Dramaturgie konzipiert worden, in welchem die Synästhesie ungewöhnlich vielschichtig und komplex ausgearbeitet wurde. Das Abweichen vom Regelfahten und Konventionellen ist hier das semiotische und mediale Konzept gleichermaßen. Ästhetische Topoi sind Dunkelheit und das Schaffen scharfer und abrupter Kontraste und Widersprü-

⁴⁵ F-Po/ A 11(a).

⁴⁶ F-Po/ A 11(a).

⁴⁷ „sérieux et magnifique“, Charpentier. Die Angaben Charpentiers zu den Tonartencharakteristika haben keinen für die allgemeine Kompositionspraxis repräsentativen Status; sie werden lediglich als Zusatzinformation vergleichend herangezogen. In vielen Fällen finden sich jedoch Übereinstimmungen zwischen der Tonartencharakteristik und dem Inhalt einer Szene im Sinne von Charpentiers „Énergies des modes“. Cessac 2004, S. 491.

⁴⁸ „magnifique et joyeux“. Ebenda, S. 491.

che, beides soll Bedrohlichkeit und Unberechenbarkeit ausdrücken. Diese Topoi sind gleichermaßen durch die visuelle Gestaltung (Dekor und Kostüme sowie Beleuchtung) als auch durch die Klanglichkeit (spezifische Besetzung und Tonlage) durchgehend präsent, stimmen den Raum und grenzen die Atmosphäre des Divertissements vom bisherigen Werk ab. Klanglich schuf Lully hier eine völlig andere, fremdartige Sphäre. Die musikalische Exzentrizität bezeichnet symbolisch das Abseitige und Okkulte, ist aber auch Teil der Vorgänge des Divertissements und lässt, als performatives Zeichen verstanden, den Kerker zu einer Kultstätte werden

Die Wirkung der Szene ist nur vollständig einzuschätzen vor dem Hintergrund der Situation in Paris 1679. Die Affaire des Poisons hatte dem Thema Magie und Hexerei frappierende Aktualität verschafft und die Angst vor okkultem Zauber, Giftmischerei und dämonischen Mächten in beinahe hysterischem Maße angeheizt und Gerüchte von schwarzen Messen, okkulten Praktiken und Zeremonien vor allem in aristokratischen Kreisen in Umlauf gebracht. Die drastische Darstellung einer schwarzmagischen Beschwörung auf der Bühne war somit nicht nur ein besonders wirkungsvolles, sondern ein geradezu heikles Motiv.

Synästhesie

Das Divertissement gliedert sich in drei Teile: Amisodars Anrufung der Hexen und Magier und deren Erscheinen, die Beschwörung der Unterwelt und schließlich die exzessive Freude über das Erscheinen der Ungeheuer. Während der erste und letzte Teil eine hohe ästhetische Dichte aufweisen, Tanz und den Einsatz von Bühnenmaschinerie enthalten, ist die Beschwörungsszene stark reduziert: Sowohl visuell als auch auditiv findet sich nur wenig Bewegung, die Aufmerksamkeit des Publikums wird einerseits auf die Poesie, andererseits auf die statische Atmosphäre konzentriert. Dementsprechend unterscheiden sich die Strategien der Synästhesie in den einzelnen Teilen. Eingangs- und Schlussteil sind ästhetisch vielschichtiger und tendieren zu transmedialer Synästhesie, bei der sich die Medialitäten durchdringen. Der mittlere Teil hingegen stellt die klangliche und sichtbare Atmosphäre der Poesie als Bezugsrahmen gegenüber, so dass sie sich plurimedial ergänzen. Dramaturgisch soll diese Struktur den Zuschauer zunächst einnehmen (der erste Teil ist wie eine Passage), dann fesseln und schließlich überwältigen.

Der durch über 20 Figuren in unterschiedlichen Kostümen visuell heterogen ausgefüllte Raum, dessen Dimension durch die Beleuchtungssituation möglicherweise nicht klar zu erkennen war, ist visuell kleinteilig durch die Vielzahl an Elementen und wirkt dadurch visuell sehr dicht, in den polyphonen, groß besetzten Aires setzt sich diese Dichte auditiv fort. Die Gleichzeitigkeit von ausgesprochener synästhetischer Dichte und einem kleinteiligen synästhetischen Rhythmus zielt auf eine sinnliche Überwältigung der Zuschauenden.

AKT III

Szene 1

Typologie

Im Livret wird das Dekor als Vestibül eines Tempels in der Stadt Patare beschrieben. Der noch geschlossene Zugang des Tempels ist im Bühnenhintergrund zu sehen. Die Kulisse ist nach den naturalistischen Dekoren des zweiten Aktes wieder zur klaren Formensprache architektonischer Motivik zurückgekehrt. Sie bildet einen starken Kontrast zum Ende des vorherigen Aktes – visuell, aber auch atmosphärisch. Es ist ein Entwurf von Vigarani erhalten, der jedoch nur unsicher dem Bühnenbild des III. Aktes zugeschrieben werden kann.⁴⁹ Aus der Thematik des Dekors lässt sich eine spezifische Motivik aus Säulen mit Architrav und möglicherweise Tempelschmuck in Form von Festons und Trophäen vermuten, so dass bereits rein visuell erkennbar wird, um welche Stätte es sich handelt (spätestens in Verbindung mit den Angaben im Livret). Zeitgenössische Malerei stellt Tempelarchitekturen in monumentalen Dimensionen und weitgehend monochrom in hellem Haustein dar, allenfalls schmückende Elemente sind farbiger gefasst.⁵⁰

Die Szene wird von einer Ritournelle in Trio-Besetzung eingeleitet (D-Dur, ungerades Metrum), dessen sarabandenartiger Rhythmus und der homophone Satz die Gemessenheit und Klarheit des Dekors aufgreift und auch auditiv vom Vorhergehenden abgrenzt.

Noch bevor die Stätte in ihrer Funktion als Tempel wirksam wird, treten Sténobée und Argie auf. Argie fasst in einem kurzen *Récitatif simple* zusammen, was der Zuschauer auf der Bühne nicht sehen kann: Die Chimäre hinterlässt im ganzen Land Verwüstung und Tod. Die Beschreibung muss Sténobées Äußerung vorausgehen, die den Anblick des Schreckens bedauert und schließlich in Resignation verfällt. Die Vertonung der sechs Verse ihres *Rezitativs* teilt den Text auch inhaltlich. Ihre emotionale Verfassung zeigt sich in der Form der Vertonung. Ihr Bedauern und die Zurückweisung von Schuld sind formal noch ein emotional gefasstes *Rezitativ*. Der Ton ändert sich und wird *arios* für das letzte Verspaar, wenn sie auf den dennoch anhaltenden Schmerz ihrer enttäuschten Liebe zu sprechen kommt, den sie bereits als Strafe für ihre Tat sieht („L'amour desespéré qui règne dans mon cœur/ Vous vange assez de ce ravage“).

Die verwunderte Zwischenfrage Argies ist auch musikalisch nur ein Einschub, der die Schlusskadenz des *Récitatif mesuré* harmonisch noch einmal zitiert (nur mit doppeltaktigen Haltetönen) und ihre Frage über den Dominantklang setzt. Sténobées Antwort schließt die Kadenz. Sie entfaltet einen kontemplativen Monolog („Impuissante vengeance“) über ihre Erkenntnis, dass ihre Tat nichts an ihrer enttäuschten Liebe geändert hat. Vertont als dreiteiliges *Récitatif mesuré* entsprechend der Textform, wobei das erste Verspaar wie ein Refrain am Ende wiederholt und gleichzeitig zu einem Leitspruch/ *Maxime* über die Nutz- und Machtlosigkeit ihrer Rache wird. Sowohl textlich wie auch musikalisch ergibt sich also die Form ABA.

⁴⁹ F-P/ Archives Nationales, Fonds de la Maison du roi sous l'Ancien Régime, Recueils des Menus Plaisirs du roi, CP/O/1/3242/B/2 Nr. 52b.

⁵⁰ Beispielsweise auf dem Bild „Die Zerstörung Jerusalems“, von Nicolas Poussin (1640er).

Asthetik

Die visuelle Disposition könnte hinsichtlich Formensprache und Farbigkeit ähnlich wie im I. Akt gestaltet sein. Erneuerte Beleuchtung vorausgesetzt, ist der Bühnenraum zu Beginn des Aktes gut ausgeleuchtet und wirkt durch seine Monumentalität und helle Farbigkeit. Die Wahrnehmung des Raumes wird auch durch das Ritornell zu Beginn mitbestimmt. Es ist nur in Triobesetzung verfasst und unterstreicht tonal den Kontrast zum vorhergehenden durch die Tonart D-Dur (in der Folge von B-Dur). Der sarabandenhafte Rhythmus und das Dreiermetrum schaffen einen gemessenen und klaren metrischen Puls. Die Phrasen steigen schrittweise ab und bilden für das Ritornell die Form ABB aus, die auch hörbar gut zu erkennen ist. Strukturelle und metrische Klarheit und klangliche Durchsichtigkeit kennzeichnen den auditiven Eindruck des Ritornells und stehen dem dicht-verwobenen Klangeindruck am Ende des vorherigen Aktes gegenüber.

Wie zu Beginn des ersten Aktes finden sich zwei Figuren vor einer architektonischen Kulisse wieder, der Raum wirkt vergleichsweise leer und der Fokus liegt auf der verbalen Äußerung der Figuren. Die Szene ist auditiv und visuell die Inversion der vorangehenden Schlusszene des zweiten Aktes, die dunkel, dicht gedrängt und ungeordnet war.

Semieose

Als Kultstätte ist der Tempel weder ein Symbol weltlicher Herrschaft (wie im I. Akt), noch ein Ort privater Zurückgezogenheit (Garten im II. Akt). Der Kerkerszenerie unmittelbar zuvor steht er hingegen diametral gegenüber – dort die Kultstätte der Unterwelt, hier der Tempel der olympischen Gottheit Apollon. Sichtbar und hörbar wird die Darstellung nun beruhigt und geordnet, das Tempelvestibül scheint die zurückliegenden Ereignisse räumlich abzuschirmen und wird zu einem Zufluchtsort. Während die ikonischen Zeichen die Funktion des Ortes zu erkennen geben, werden durch die musikalischen Zeichen Bezüge zum situativen Kontext geschaffen und die Bedeutung des Tempels offengelegt.

Bemerkenswert sind die konsequent absteigenden Basslinien in Sténobées *Récitatif mesuré*, die klanglich einen Sog nach unten hervorrufen, wie er für eine *Plainte* charakteristisch ist. Sie entwickelt starke musikalische Zeichenhaftigkeit – umso mehr, da Sténobée sich hier musikalisch selbst zitiert: Die fallende Basslinie in D (hier Dur) begleitete in moll bereits ihre *Plainte* im II. Akt und setzt nun beides in Beziehung. Die Dur-Tonalität verhärtet den Klang, hellt ihn aber auch auf: Einerseits hat sich ihre Situation verschlimmert, da ihr die verübte Rache keine Genugtuung brachte, andererseits empfindet sie Reue und sucht Läuterung. Die Szene schließt mit diesem Monolog.

Trotz relativer Kürze hat die Szene in der Dramaturgie die wichtige Funktion, die nun auch von Sténobée erkannte Sinnlosigkeit des Racheakts zu offenbaren. Die schlichte Szene, die nur die beiden Frauen vor der Tempelarchitektur zeigt, leitet einen neuen Abschnitt der Handlung ein, denn Sténobées Einsicht markiert eine Zäsur und spiegelt damit dramaturgisch die erste Szene zu Beginn der Tragédie, die sie und Argie vor dem Palast zeigte. Die Symbolik des Dekors ist dabei sicher nicht zufällig. Vor der Kulisse der weltlichen Macht in Form des Palastes im I. Akt nimmt ihr Vergeltungswunsch den Anfang, vor der sakralen Stätte des Tem-

pels gerät sie in Zweifel darüber. Die personelle und räumliche Konstellation der beiden Szenen ist identisch, lediglich die Symbolik des Dekors stellt einen anderen Bezugsrahmen des Dargestellten her. Der Berührungspunkt beider Szenen ist Sténobées Monolog, der auch hier textlich in der Form ABA gefasst ist und ein Verspaar wie ein Refrain den Monolog rahmt. Inhaltlich fassen diese Verspaare Sténobées emotionale Entwicklung im Drama zusammen: Zu Beginn hoffte sie auf Trost durch Rache („Malgré tous mes mal-heurs je serois trop heureuse, / Si les mépris pouvoient guerir l’amour“), nun erkennt sie ihren Irrtum („Impuissante vengeance! Inutile secours! / Desquoy peux-tu servir, quand on aime toujours?“). Form und inhaltliche Faktur von Musik und Text schaffen hier einen direkten Bezug zum Beginn des Dramas und schließen den dramaturgischen Bogen der Figur Sténobée.

Synästhesie

Die Synästhesie der Szene verläuft auf der medialen Ebene plurimedial. Dekor, Musik und Text treten in ihren spezifischen medialen Qualitäten zusammen und ergänzen sich zu einem Gesamteindruck. Semantisch entstehen Polylogien, die sowohl den affektiven Gehalt der Szene zum Ausdruck bringen, als auch die Figur Sténobée und ihr Handeln in einem größeren dramatischen Kontext beurteilen, insbesondere durch den Verweis auf und in Vergleich mit der Referenzszenen im zweiten Akt.

Die synästhetische Dichte ist gering, der Fokus liegt auf der musikalisch gestützten Deklamation, lediglich das statische Dekor schafft semantisch eine zweite Ebene durch den Bezug zum Beginn des Dramas. Der synästhetische Rhythmus ist stark verlangsamt und verharrt bei einer plurimedialen polylogischen Synästhesie, die sich in ihrer Struktur nicht verändert.

Szene 2

Typologie

Ein Prélude in Trio-Besetzung (G-Dur) leitet in die Szene über und begleitet den Auftritt des Königs. In der kurzen Szene äußert sich der König als leiderfüllter Herrscher in Anbetracht seiner sterbenden Untertanen. Auch hier spiegelt sich eine Szene aus dem I. Akt (Szene 4): in der gleichen Konstellation trafen die Figuren aufeinander, Sténobée hat eine Vergeltung für die Nachsicht des Königs prophezeit und Bellérophons Tod eingefordert. Im Angesicht der sich erfüllenden Prophezeiung kann sie ihre Forderung erneuern, indem sie an die Pflicht des Königs, sein Volk zu beschützen, appelliert. In der Faktur ist die Szene jedoch deutlich anders konzipiert. Im I. Akt führten beide Figuren einen lebhaften Dialog, während sie hier nacheinander in langen, zweiteiligen Strophen deklamieren (Récitatif simple). Auch tonal unterschieden sich beide Szenen (B-Dur im I. Akt, G-Dur im III. Akt).

Asthetik

Die klangliche und visuelle Durchsichtigkeit bleibt erhalten. Vor der noch geschlossenen Tempelansicht agieren nur zwei Figuren, der Vortrag wird nur von der Basse continue begleitet. Der Auftritt des Königs unterscheidet sich deutlich von jenem im I. Akt durch zurückgenommene Klanglichkeit. Obwohl die räumliche Konzeption visuell ähnlich ist, ist die Raumstimmung durch die auditive Gestaltung und die dramaturgische Situation eine andere.

Semieose

Auch hier wird die Kulisse Teil der Bedeutungsgenerierung: Der König kommt in seiner Not zum Tempel und zeigt damit an, dass Hilfe nur noch von einer höheren Macht erwartet werden kann. Die Figur des Königs, die zuletzt vor dem Palast zu sehen war, erfährt in Gegenwart des Tempels eine andere Deutung: nicht mehr Herrscher, sondern auch (von höherer Macht) Beherrscher. Er tritt ohne Gefolge in die Szene und auch das seinem Auftritt vorausgehende Prélude ist merklich bescheidener gearbeitet, ohne den Charakter einer Entrada. Der Dialog zwischen Sténobée und Jobate hat hier nicht den Charakter eines Disputs, sondern wird zu einem tiradenhaften Rezitativ, in welchem Sténobée, trotz ihrer empfundenen Reue, Bellérophon zum Verantwortlichen macht und die verwehrte Vergeltung dem König anlastet. Die kurze Szene wirkt nicht als geschlossene Einheit, sondern wie ein Schlaglicht auf die Figur des Königs und dessen Position zu den Geschehnissen.

Synästhesie

Visuelle und auditive Elemente ergänzen sich in der Szene plurimedial und bilden jeweils eigene semantische Dimensionen aus (polylog), aus denen sich der Bedeutungsgehalt der Szene generiert.

Szene 3**Typologie**

Der Übergang zur dritten Szene ist fließend, beginnt jedoch mit dem Auftritt Bellérophons. Es entspinnt sich ein rezitativischer Dialog zwischen dem König und Bellérophon, in dem der Zuschauer erfährt, dass man Apollon als Schutzgott des Königsreiches ein Opfer bringen wird. Bellérophons Rezitativ ist formal und inhaltlich zweigeteilt: Im ersten Vierzeiler drückt er seine Zuversicht über das Wohlwollen der Götter aus, im zweiten kündigt er an, selbst in den Kampf zu ziehen, wovor der König eindringlich warnt. Bellérophons kurzes Petit Air (in der Form AA) schließt die Szene ab.

Asthetik

Die visuell-räumliche Disposition bleibt nahezu unverändert. Der Fokus der Szene liegt auf dem deklamierten Text. Die Modulation von D-Dur bis nach H-Dur unterstreicht klanglich die Dringlichkeit der Warnung des Königs. Von der Deklamation hebt sich das Petit Air („Plus le Combat coûte au Vainqueur“) durch seine zwar syllabische, aber ganz liedhafte Melodie und die geschlossene Form hörbar ab und macht auditiv eine Parenthese aus.

Semieose

Die Szene ist semiotisch auf die Sprache, die Sprachmelodie der Vertonung und die begleitende Gestik reduziert. Das Dekor bleibt der Bezugsrahmen. Wie die vorangehende Szene fokussiert diese auf die Verortung einer Figur (Bellérophon) in der gegebenen Situation. Durch die musikalische Faktur in geschlossener Form mit aufstrebenden melodischen Phrasen und einer Wiederholung wird Bellérophons Bekenntnis, in den Kampf zu ziehen, zu einer heroischen Maxime. Es ist der einzige Fall eines Petit Air der Figur Bellérophon und ruft Philonoës ähnlich gestaltetes Bekenntnis im I. Akt in Erinnerung („Qu'il est doux de trouver dans

un Amant“). Beide Figuren beziehen sich jeweils auf das, was sie ausmacht: für Philonoë die treue Zuneigung zu Bellérophon, für ihn die heroische Gesinnung. Das Petit Air wird als musikalische Form zu einer Art musikalischem Emblem der Figuren.

Synästhesie

Wie in der vorangehenden Szene ist die Synästhesie plurimedial und polylog: Musik und Sprache verhandeln die Position der Figuren zueinander, das visuelle Medium des Bühnendekors als Raum schafft eine weitere semantische Ebene sowohl in Bezug zur gegebenen Situation als auch in Bezug zur analogen Konstellation im ersten Akt.

Szene 4

Typologie

Philonoë betritt die Szene, um sich dem König bei seiner Befragung des Orakels anzuschließen. Sie stellt in einem rezitativischen Dialog dem Vorhaben Bellérophons entgegen („Ah! Vous-mesme Seigneur [le Roy], vous n’y consentez pas“) und verfällt in einen arioseren Ton (Récitatif mesuré, ungerades Metrum). Der Wechsel aus der reinen Deklamation zum lyrischeren Récitatif mesuré fällt auf, durch den offenen Schluss auf dem Dominantklang erwartet man die Wiederholung der Phrase. Stattdessen wird es durch das Rezitativ des Königs unterbrochen, das formal ihre beiden Verse ergänzt (Verslänge und Reimschema), inhaltlich aber abbricht. Sie äußert sich konsequent gefasst in Alexandrinerversen.

Asthetik

Der Fokus der Szene liegt auf dem deklamierten Text, wobei sich der Übergang in einen arioseren Tonfall bei Philonoë davon abhebt und ihrem Vortrag einen emotionaleren Duktus verleiht. Der auffallend klagende Ton in ihrem ersten Rezitativ stellt dem G-Dur der vorherigen Szene g-moll gegenüber, sie passt sich tonal aber schließlich Bellérophon an (d-moll). Die Öffnung der Tempelkulisse am Ende der Szene unterbricht den klagenden Duktus der Szene und lenkt die Aufmerksamkeit auf die neu auftretenden Figuren.

Semiose

Nach Sténobée, dem König und Bellérophon wird in dieser Szene Philonoës Position verdeutlicht. Die schroffe Gegenüberstellung der Tonalität von G-Dur und g-moll zeigt musikalisch, dass sich Philonoë dem Vorhaben Bellérophon zunächst entgegenstellt. Die absteigende Basslinie gibt dem Rezitativ einen klagenden Ton. Sie bleibt den Ausspruch der Ablehnung schuldig, passt sich stattdessen tonal Bellérophon an und versteigt sich in die Hoffnung auf göttliche Hilfe – hier wirkt die lyrische Faktur wie ein Verdrängen der aussichtslosen Situation und die tonale Annäherung wie ein unausgesprochenes Einverständnis gegenüber Bellérophon. Da sie unterbrochen wird, bleibt es unausgesprochen.

Synästhesie

Die vier Szenen des Aktes sind prinzipiell synästhetisch ähnlich konzipiert, da sie jeweils ein Schlaglicht auf die Disposition einer Figur in der aktuellen Situation werfen. Sie verfahren synästhetisch plurimedial und polylog. Für die Figur Philonoë wird klanglich verdeutlicht, was sie nicht ausspricht: Ihre Ablehnung und schließlich die Zustimmung kommen rein durch den Tonfall und zuvorderst durch die Tonarten zum Ausdruck.

Szene 5

Typologie

Am Ende der vorangehenden Szene öffnet sich der Tempel und zu einer Marche (AAB, gerades Metrum, G-Dur) erscheint der Sacrificateur mit den Tempeldienern und einer Gruppe Lykiern.⁵¹ Das Opfertier wird nicht erwähnt, ist aber in der Folgeszene bereits auf der Bühne, so dass es wohl mit dem Aufmarsch der Priester die Szene betritt. Es handelt sich – ausgehend von dem erhaltenen Entwurf Berains - um einen Stier. Die hinzutretenden Figuren sind durch Kostüm und Attribute als lykisches Volk und als Tempelangehörige gekennzeichnet: vier der Choristen tragen Äxte,⁵² vier weitere Gefäße, eine weitere Gruppe von acht männlichen Choristen wird als „Sacrificateurs“ bezeichnet, hinzu kommen vier „Prestresses“ und vier „Enfants assitans“. Die Szene ist dreiteilig aufgebaut und umfasst im Wesentlichen das Opferritual. Den bruchlosen Übergang von der vorherigen Szene bildet die instrumentale Marche zum Einzug der Volksmenge. Die Marche ist zweiteilig (4+10 Takte, in der Form AAB), fünfstimmig besetzt und eher polyphon gestaltet, aber metrisch klar strukturiert. Formal handelt es sich um eine Gavotte, einen schlichten Tanz in gemäßigttem Tempo. Das rhythmische Motiv, ein Wechsel aus zwei Vierteln und einem punktierten Viertel + Achtel ist prägnant und tritt in allen Stimmen auf. Vor allem dieses rhythmische Motiv offenbart die musikalische Ähnlichkeit mit dem folgenden Chor. Der Chor wird fünfstimmig begleitet und hat dieselbe Form wie die Marche (4+10 Takte, in der Form AAB), übernimmt auch dessen gavotte-haften Duktus. Der anschließende Wechsel aus rezitativen (Sacrificateur) und chorischen Passagen (Peuple) ist wie ein sakraler Wechselgesang aus Vorsänger und chorischer Antwort gestaltet und führt auf das kurze instrumentale Air hin, das die Tötung des Opfertieres begleitet.

Der zweite Abschnitt der Szene wird von mehrteiligen Chören gestaltet. Der komplexe Aufbau der Szene mit Chören und Tänzen im Rahmen eines Rituals lässt eine Parallele zur Beschwörungsszene im II. Akt ziehen. Die Opferzeremonie ist ein Wechsel zwischen Rezitativen des Sacrificateur und ebenfalls deklamatorischen Einschüben des Chores, die der Anrufung der Gottheit dienen sollen („D’un cœur soumis“ und „Dieux, qui connoissez“). Die Faktur in streng homophonem Satz und ganz auf die Deklamation ausgerichtet, aber dennoch mit Textwiederholungen, erinnert an den Chor der Magiciens im zweiten Akt. Die erste mehrteilige, geschlossene Form bildet der Chor „Après un augure si doux“: Das Verspaar wird dreimal wiederholt, so dass sich die Form ABC bildet, jeweils getrennt durch Orchesterritornelle. Es fällt auf, dass die ganze Szene bis hier in Paarreimen (rimes plates) verfasst wurde, wie sie bereits in der Beschwörungsszene im II. Akt verwendet wurden und charakteristisch für formelhafte Äußerungen, magische Sprüche und Gebete sind. Es schließt sich unmittelbar ein instrumentales Air an, das zunächst getanzt, dann in textierter Form vom Chor gesungen wird („Monstrons nostre allegresse“); in Stil und Form (ABB) wie eine Bourrée. Auch hier wird eine Parallele zur Beschwörungsszene im II. Akt gezogen, sowohl durch die Besetzung als auch durch das

⁵¹ Livret, Ballard 1679: „Le Sacrificateur paroist avec ses ministres , & un grand nombre de Peuple qui entre dans le Temple en dançant : Après la premiere Dance, le Chœur du Peuple chante les paroles qui suivent.“

⁵² Zu einer dieser Figuren ist ein Kostümentwurf erhalten. Siehe Abb. 5.

Aufbrechen der Reimstruktur (nun Kreuzreime). Nach einer kurzen Überleitung (Ritornell und Rezitativ) folgt ein weiterer Tanz und dessen chorische Umsetzung („Assez des Pleurs“), die in einen Triochor und einen Vollchor aufgeteilt ist (wie der letzte Chor der Magier im II. Akt). In der Form sind sie an ein Menuett angelehnt (AAB), im ungerade Metrum und mit viertaktigen Phrasen.

Ein Ritornell geht dem Auftritt der Pythie voraus. Sie (besetzt mit einem Haute-Contre!) kündigt Apollons Erscheinen an in einem kurzen *Récitatif simple*. Im folgenden ausgedehnten *Récitatif mesuré* verdeutlichen instrumentale Einwüfren Blitze und Donnnergrollen, die dem Gott vorausgehen. Unmittelbar vor seinem Erscheinen fordert die Pythie den Respekt der Anwesenden. Das gesamte Geschehen bewegt sich im Tonraum von g-moll. Mit dem Erscheinen Apollons kommt der Übergang zu G-Dur in einem kurzen *Prélude*. Der Gott äußert sich in einem kurzen Rezitativ, dessen poetische Struktur musterhaft regelmäßig ist. Mit einer kurzen „Symphonie“ verlässt er die Szene wieder.

Asthetik

Der Raum – und mit ihm die Raumstimmung – verändern sich wie im I. Akt sowohl durch den musikalischen Charakter der Marche als auch durch die veränderte Anzahl und Disposition der Figuren im Raum: ein großer Raum, in dem zu Beginn nur eine kleine Gruppe Figuren agiert, wird kontinuierlich ausgefüllt. Im Bühnenraum stehen nun circa 50 Figuren:⁵³ acht Tänzer, 24 Choristen (davon vier Knaben und vier Sängerinnen für die hohen Stimmen), sechs Instrumentalisten (Flötisten) und die vier Solisten. Das Livret nennt außerdem eine „grand nombre de Peuple“ als Chor zusätzlich. Die Wahrnehmung verlagert sich wieder auf die visuelle Heterogenität einer Figurenmasse, in der sich nicht Einzelne äußern, sondern der heterogene visuelle Eindruck in seiner Gesamtheit wahrgenommen wird.

Die Didaskalie gibt an, dass eine Volksmenge tanzend den Tempel betritt. In der Partitur ist das instrumentale *Entrée* mit „La Marche du Sacrifice“ bezeichnet, was darauf hindeutet, dass das Opfertier von der Menge mitgeführt wurde. Dass tatsächlich ein Stier – ein echtes oder nachgebildetes Tier – in der Szene zu sehen war, darauf deutet der erhaltene Kostümentwurf des *Sacrificateur* hin, der in einer Hand eine Axt trägt und mit der anderen das festlich geschmückte Tier an den Hörnern gepackt hält. Der überlieferte Entwurf von Jean Berain zeigt einen „*Sacrificateur*“.⁵⁴ Die Figur ist nur mit einer knielangen goldbestickten Tunika bekleidet, die locker um die Hüfte gegürtet ist und über der rechten Schulter von einer Spange gehalten wird. Das Schuhwerk besteht aus Riemensandalen nach antikem Modell. Ein Dolch, lederne Armbänder und floraler Schmuck an den Armen und auf dem Kopf ergänzen die Darstellung der Figur. Die realistische, vergleichsweise strikt an antiken Vorbildern orientierte Darstellung, ist in dieser wenig stilisierten Weise ungewöhnlich.

Über den Tanz als Einzug des Volkes in den Tempel lässt sich choreographisch nur wenig erschließen; es lässt sich vermuten, dass der Einmarsch in den Tempel, also die kollektive Bewegung in eine Richtung, ein Grundgedanke der Choreographie war.

⁵³ Laut den Angaben des Livrets, Ballard 1680, zur Aufführung am Hof.

⁵⁴ Siehe Abb. 5.

Die genaue Aufstellung der Figuren und Figurengruppen geht aus den Quellen nicht hervor. Im Verlauf der Szene werden in den Didaskalien eine Feuerstelle, in die der Sacrificateur die Eingeweide des Opfers wirft, und ein Altar erwähnt (möglicherweise war beides identisch); diese befanden sich mutmaßlich im perspektivischen Mittelpunkt der Bühne und die übrigen Figuren gruppierten sich um diesen Punkt. Die räumliche Konstellation gleicht der im I. Akt, jedoch mit einer anderen Motivik in der Gestaltung der Bühne und der Kostüme und Requisiten. Der visuellen Fülle steht die Klangfülle der groß besetzten Chöre mit Begleitung des fünfstimmigen Orchesters gegenüber. Damit übernimmt das Divertissement sowohl Strategien des I. als auch des II. Aktes: Visuell ist die Komposition des Bühnerraums aus Bühnenbild und Akteuren dem I. Akt nachgebildet. Die auditive Konzeption des Rituals aus Tänzen und Chören aus Wechselgesängen und Rezitativen erinnert hingegen an die Beschwörungsszene im II. Akt. Vor dem Erscheinen der Pythie wird der Altar in der Unterbühne versenkt und „la Pythie sort de son antre“ – möglicherweise trat sie aus der Dunkelheit des Tempelinneren. Von ihrem Aussehen werden lediglich die zerzausten Haare beschrieben. Ihr *Récitatif mesuré* wird von Blitz und Donner, als sowohl visuelle als auch auditive Effekte begleitet.⁵⁵ Die Didaskalie beschreibt, dass der Tempel zitterte.⁵⁶ Apollon erscheint als goldene Statue, was angesichts schlechter Lichtverhältnisse ein besonderer Effekt gewesen sein könnte, wenn das metallisch glänzende Kostüm das restliche Licht reflektierte und verstärkte. Das einleitende *Prélude* steigt melodisch ab, zeichnet also die Bewegung der Figur nach, ebenso wie die Symphonie am Ende seines Auftritts, die in Wechselnoten aufsteigt. Der Auftritt ist kurz und mit dem Verschwinden der Figur Apollon zieht sich laut der Didaskalie auch der Großteil der übrigen Figuren aus dem Bühnenraum zurück. Auf der Bühne bleiben nur die Figuren des Königs, Bellérophon und Philonoë zurück. Die rasche Reduzierung der visuellen und klanglichen Fülle und Bewegtheit der Szenerie sollte vermutlich die ‚Schockwirkung‘ des Orakelspruchs verstärken.

Semiose

wie in den vorangehenden Divertissements treten verschiedene visuell und auditiv wahrnehmbare Zeichensysteme simultan zusammen, mit der Ausnahme von tänzerischer Bewegung und Poesie, die nur konsekutiv auftreten, aber durch das gleiche musikalische Material eindeutig aufeinander bezogen werden. Während das Dekor bis zum Beginn der Opferszene vor allem ein symbolischer Bezugsrahmen ist, wird er im Divertissement zum eigentlichen Handlungsort im Sinne einer Kultstätte. Die vielen gebetsartigen Chöre und Tänze machen den Ritualcharakter aus und knüpfen an das Ritual im II. Akt an, dessen Qualität jedoch eine ganz andere, gegensätzliche war. Die Gestaltung der Chöre ist auf die Darstellung eines kollektiven Affektzustandes konzentriert. Während aus den statischen, rezitativen Chören noch Furcht spricht, repräsentiert der breit ausgestaltete Chor mit Ritornellen den Ausdruck von Hoffnung, bis zur Freude in den textierten Tänzen. Diese Fortschreitung wirkt auf den ersten Blick verfrüht, da das Orakel noch gar nicht gesprochen hat. Eine mögliche Deutung

⁵⁵ Das unterstützt die Annahme, dass die Beleuchtung zu diesem Zeitpunkt eher schwach war, so dass Lichtblitze gut sichtbar waren.

⁵⁶ Wie dieser Effekt erzeugt wurde, bleibt unklar: ob es ein sichtbares Erbeben der Kulisse war oder eher die durch das Donnern erzeugte Vibration, die möglicherweise bis in den Zuschauerraum spürbar war.

dieser ausgesprochen langen ‚Wartezeit‘ bis zum Orakelspruch wäre die Vertiefung in eine rituell-trancehafte Atmosphäre durch Tänze und Gesänge, wiederum unterstrichen durch die nachlassende Beleuchtung. Am Ende dieser langen Chor/Tanz-Passage erscheint Pythie, die die Ankunft Apollons mit Blitz und Donner ankündigt. Apollons Erscheinen als überirdische Figur (aus dem Schnürboden) ist in der szenischen Dramaturgie das äquivalente Gegenstück des Erscheinens der drei Unterwelt-Monster (aus der Unterbühne) und hebt sich tonal durch den Wechsel nach G-Dur vom Rest der Szene ab sowie durch die ausgesprochen regelmäßige Gestalt (Alexandrin und Hexameter im Wechsel) seiner Verse. Die unmittelbare Reaktion des Königs fällt zurück in die Molltonalität, in mehreren Schritten bis nach g-moll.

Der Orakelspruch ist gleichermaßen erlösend und beklemmend, da er den Sieg über die Chimäre prophezeit, jedoch um den Preis des Verzichts auf die erhoffte Vermählung. Glückliche, erfüllte Liebe – Affekt – wird unmittelbar dem Wohl des Landes – Vernunft – gegenübergestellt und der gute Herrscher kann sich nur für letzteres entscheiden. Die Abwägung zwischen persönlichem Glück und dem Allgemeinwohl wird hier auch ein moralisches Modell. Im Bühnenraum bleiben letztlich nur die Figuren zurück, die der Orakelspruch unglücklich getroffen hat; eine szenische Fokussierung auf das Schicksal der Protagonisten.

Synästhesie

Synästhetische Strategie verändert sich mit dem Beginn der Tempelszene. War zu Beginn der Fokus auf die verbale Darstellung der emotionalen Disposition von Philonoë und dem König gerichtet, weitet sich der synästhetische Raum mit dem Auftritt des Volkes und der Tempelangehörigen. Statt sprachlicher Inhalte werden musikalische und visuelle Eindrücke in transmedialer Weise eingesetzt: Alle Informationen zu den auftretenden Figuren und den zu erwartenden Handlungen werden auditiv durch die Musik und visuell durch die Figurengestalt und die Anordnung und Bewegung der Figuren im Bühnenraum vermittelt – Musik, Bild und Bewegung treten an die Stelle der Poesie. Semantisch verhalten sich die visuellen und auditiven Ausdrucksformen dabei analog, sie verweisen hörbar und sichtbar auf den kultischen Charakter des Ortes und das bevorstehende Ritual. Synästhetische Dichte ist hoch durch die Vielzahl medial unterschiedlicher Ausdrucksmittel. Gleichzeitig ist die Synästhesie kleinteilig rhythmisiert.

Szene 6

Typologie

Die Szene beginnt mit einem kurzen instrumentalen Ritornell in Triobesetzung (gerades Metrum, c-moll). Es folgt eine Duettsszene von Bellérophon und Philonoë, in der Récitatif simple und mesuré abwechseln und in einem kurzen Duett enden. Die Übergänge zwischen rezitativischen und ariosen Passagen sind fließend. Ähnlich wie in den vorherigen Duettsszene nähern sich die Stimmen der Figuren kontinuierlich an. Am Beginn des Duetts stehen affektvolle Ausrufe der beiden, bis sich die Stimmen zusammenfinden („Hélas! n’avons nous eû le destin favorable“) In diesem langem Récitatif mesuré werden die Stimmen strikt homophon in Terzabstand geführt. In der Folge entwickelt sich ein lebhafter rezitativischer Dialog, in welchem

Philonoë den Versuch unternimmt, die Verbindung schnell und endgültig zu lösen. Bellérophon stellt sich entschieden gegen das Orakel und schört ihr ewige Treue. Angesichts der Unmöglichkeit einer Trennung finden sich beide Stimmen am Ende der Szene wieder zusammen („Aimons-nous malgré nos malheurs“). Die Szene wird dadurch dreigeteilt und von zwei Duetten gerahmt, die durch ihre Faktur Einklang und Verbundenheit der beiden Figuren ausdrücken, wohingegen der mittlere Teil der Szene kontrastierend gestaltet ist und die Stimmen melodisch und harmonisch auseinanderdriften.

Asthetik

Nach der bewegten und dichten Orakelszenen fokussiert sich die Aufmerksamkeit vollkommen auf die beiden Figuren im sonst leeren Bühnenraum. Auch die sparsame Besetzung nur mit den beiden Solostimmen und Basse continue konzentriert die auditive Aufmerksamkeit. Das Ritornell in c-moll eröffnet einen anderen, noch trüberen tonalen Raum als das g-moll der vorhergehenden Szene. Es ist das einzige Mal im gesamten Werk, dass diese Tonart erreicht wird, die bei einer mutmaßlich mitteltönigen Stimmung der Instrumente bereits deutlich klangliche Trübungen und Schwebungen enthält. Die Faktur mit absteigenden Motiven in einem dichten, imitierenden polyphonen Satz über einer schrittweise absteigenden Basslinie entfaltet klanglich einen Sog in die Tiefe und einen dunklen, zähfließenden Duktus. Sie stimmt klanglich die Atmosphäre, in der die Auseinandersetzung des Paares mit dem Orakelspruch stattfindet. Die Szene legt den Schwerpunkt auf die auditive Gestaltung und oszilliert dabei zwischen vollkommen harmonischem Zusammenklang und dem musikalischen Auseinanderdriften.

Semiose

Die Poesie stellt Begriffe einander gegenüber, welche die unerwartete Wende der vormals glücklichen Fügung zum Ausdruck bringen. Durch Frageformulierungen wird das ungläubige Entsetzen des Paares verdeutlicht („Vous ne serez donc point à moy?“). Das erste Duett („Hélas! N’avons nous“) ist eine Reflektion dessen, was man dem Paar im II. Akt versprochen hatte. Einzelne dissonante Reibungen bringen klangliche Bitterkeit in diese Rückschau. Philonoës vorschneller Versuch, den Orakelspruch anzunehmen („N’y pensez plus!“) fällt als einziger Vers aus dem Reimschema und unterbricht den metrischen Fluss des Rezitativs, der sich auch in der Folge nicht wieder ausgleicht, sondern in einen melodisch und harmonisch lebhaften und metrisch unausgewogenen Dialog mit vielen Kadenzierungen führt, der fast wie ein Disput wirkt und die ratlose Verzweiflung verdeutlichen soll. Erst der Entschluss Bellérophons, mindestens durch Treue dem Orakel zu trotzen, bringt wieder tonale Stabilität in c-moll und mündet in das zweite Duett.

Synästhesie

Plurimedial verdeutlichen die visuellen statischen Aspekte die gegebenen Tatsachen des Orakelspruches, während die dynamischen Medien Musik und Poesie figurenbezogene Inhalte transportieren, allen voran die emotionale Bitterkeit und die affektive Entwicklung der beiden Figuren, einschließlich der musikalisch nachgezeichneten Versuche, die Verbindung aufzulösen. Die Synästhesie ist plurimedial polylog aufgebaut. Der synästhetische Rhythmus ist

hier kleinteilig, da die Zeichenhaftigkeit der verschiedenen Medien rasch wechselt, wohingegen die Dichte nur gering ist: Vor allem Poesie und Musik gestalten die Szene, selbst das Bühnenbild erscheint nur wie ein Nachhall der vorangehenden Szene als statische Erinnerung an das Orakel.

AKT IV

Szene 1

Typologie

Nach dem Dekorwechsel zeigt die Bühne eine bergige Landschaft mit baumbestandenen Felsen. Der Bühnenprospekt zeigt einen Felsen, in den drei Höhlen führen, durch die man eine Landschaft bis zum Fluchtpunkt sieht. Zu diesem Dekor ist ein Entwurf von Vigarani überliefert, der mutmaßlich zu einer der Aufführungen 1679 oder 1680 gehört.⁵⁷ Das naturalistische Dekor bildet einen schroffen Kontrast zur architektonischen Tempelansicht und ein Negativ-Äquivalent zur Gartenansicht mit den drei Alleen im II. Akt. Die Szene beginnt musikalisch prägnant mit einem instrumentalen Ritornell (Triobesetzung, a-moll) in tänzerischer Anmutung, die den Duktus vorbereitet, den das anschließende orchesterbegleitete *Récitatif mesuré* von Amisodar („*Quel spectacle charmant*“) aufgreift. Der Text umfasst zwei Strophen (4+4 Verse), die auch inhaltlich eine Zweiteilung zeigen. Die zweite Strophe ist dreiteilig (2+3+2 Verse) und musikalisch ein Air (ABA), das rahmende Verspaar ist eine Maxime als Refrain.

Asthetik

Das Dekor zeigt kaum eine klare visuelle Gliederung, lediglich die drei Höhleneingänge schaffen einen zentralen Punkt und eine gewisse Symmetrie. Das unruhige Dekor mit zerklüfteten Felsen und wild verwachsener Vegetation stellt sich der ruhigen, klaren Form der Tempelansicht zuvor entgegen. Der überlieferte Entwurf ist farbig und zeigt eine Vielzahl von Braun-, Grau- und fahlen Grüntönen. Die einzige kontrastreiche Farbigkeit der Szene bringt die Figur Amisodars mit dem Kostüm in schwarz und leuchtendem rot.

Die Szene ist musikalisch als Einheit gestaltet und steigert sich klanglich durch den Wechsel vom geraden ins ungerade Metrum, ist also auditiv sehr dynamisch und fließend. Die visuelle Unruhe und Spannung findet sich auditiv im Triosatz des Orchesters mit kleinen punktierten Noten in hoher Lage wieder. Die szenische Erscheinung ist schwerer zu beurteilen, da es keine Angaben zu szenischen Vorgängen gibt. Die im Text angesprochenen Toten und die brennenden Wälder sind für das Dekor zumindest nicht ausdrücklich beschrieben.

Semiose

Das Dekor als ikonisches Zeichen verweist auf die verdorrte und verbrannte Wüste, die die Chimäre hinterlässt. Die Landschaft, sofern sie nicht durch weitere Details charakterisiert wird, ist vor allem durch die Figur Amisodar determiniert, die als bedrohliche, dunkle Erscheinung auch auf die Wahrnehmung der Landschaft einwirkt. Sie sind gegenseitig Bezugsobjekte.

Der Text ist mehrteilig und gliedert sich nach Topoi. Die ersten vier Verse thematisieren den Topos der unmoralischen Liebe. Tod und Sterben wird als Bedingung für Amisodars erfüllte Liebe gegenübergestellt („*Tout perit pour me rendre heureux*“). Der zweite Vierzeiler ist wie ein erneut ausgesprochener Fluch, der gleichzeitig das Geschehen beschreibt „*Fontaines, tar-*

⁵⁷ S-S/Nationalmuseum, THC 651.

rissez; embrassez-vous Montagnes“). Bemerkenswert ist hier die (polyphon gesetzte!) Orchesterbegleitung des Rezitativs, die nicht nur Klangfülle, sondern auch einen dynamischen, euphorischen Charakter erzeugt. Die zweite Strophe fasst schließlich die moralische Maxime zusammen („Quand on obtient ce qu'on aime,/ Qu'importe à quel prix?). Musikalisch wird sie als Refrain herausgehoben, wobei „Qu'importe“ durch Wiederholung zusätzlich betont wird. Der Mittelteil greift durch Schlüsselwörter die Gegenüberstellung nochmal auf und stellt „amour extremes“ Begriffen wie „sang“, „Larmes“ und „cris“ gegenüber. Das tänzerische Dreiermetrum unterstreicht dabei das Triumphierende des Vortrags.

Synästhesie

In der kurzen Szene werden bemerkenswert viele mediale und semiotische Schichten verknüpft: Die visuellen Eindrücke und ikonischen Zeichen ergänzen sich zu einem Bezugsrahmen für die im Text beschriebenen Bilder. Der Text setzt dies aber auch in Bezug zum affektiven Zustand der Figur Amisodar, so wird das äußere Bild zur Bedingung für seinen inneren Triumph. Durch die Klangfülle der durchgehend mit Orchester begleiteten Szene und das sich steigernde Metrum wird dieser Affekt des euphorischen Triumphierens auf die Spitze getrieben. Die Synästhesie ist plurimedial gestaltet und semantisch polylog.

Szene 2

Typologie

Es handelt sich um eine dialogische Szene aus Rezitativen zwischen Argie und Amisodar. Sie tritt Amisodar gefasst entgegen und berichtet in regelmäßigen Alexandrinerversen, warum Sténobée von ihren Racheplänen abrückt. Amisodars Reaktion ist poetisch wirkungsvoll gestaltet: Konsterniert äußert er sich ebenfalls mit einem zwölfsilbigen Vers, jedoch in einer sehr unregelmäßigen Teilung, wodurch die typische Struktur des Alexandriners zerfällt. Mit einem Petit Air (e-moll) versucht Argie ihn zu überzeugen, was jedoch nicht gelingt. Der Chor unterbricht den Dialog (vierstimmig, Bc-Begleitung, mit Zwischenspielen in voller Streicherbegleitung). Er umfasst nur zwei Verse, die jedoch in unterschiedlichem Metrum vertont werden (2 und 3/8). Der Chor ist durchkomponiert, enthält jedoch zahlreiche Textwiederholungen.

Asthetik

Die Figur Argie betritt die Szenerie, so dass die Szene zwei visuell kontrastierende Figuren vor der wildwüchsigen Kulisse zeigt. Auch stimmlich entsteht ein Kontrast zwischen Bass- und Dessus-Stimme. Musikalisch kontrastieren die offenen Formen der sehr auf eine differenzierte Deklamation ausgerichteten Rezitative Amisodars und den arioseren bis liedhaften geschlossenen Formen von Argies Vortrag. Auch hier fällt wieder auf, dass der Vortrag Amisodars belebter ist und häufig große Intervalle enthält. Der Chor ist homophon gesetzt und in den ersten Takten spielt das Orchester im Prinzip collaparte, so dass ein massiver Klang entsteht. Erst nach dem ersten Zwischenspiel sind die Chorpasagen nur noch mit Continuo begleitet. Der Chor steht in, beziehungsweise hinter den Kulissen, ist also aus der Entfernung zu hören. Charakteristisch für den Chor sind die abrupt wechselnden Metren von 2 nach 3 für

den zweiten Vers, was klanglich den Fluss des Metrums harsch unterbricht und eine Art klangliches ‚Stolpern‘ verursacht.

Semiose

Die ikonischen Zeichen der Figurengestaltung korrespondieren mit der unterschiedlichen musikalischen Gestaltung. Beides ist auf Kontrast ausgelegt, obwohl beide inhaltlich über den gleichen Sachverhalt sprechen. Während Amisodars Rezitativ durch Harmonik und unausgewogene Intervalle die ungestümen und aufgewühlten Affekte verdeutlicht, ist Argies Vortrag wesentlich gemessener und lyrischer. Das zeigt einerseits die unterschiedlichen Perspektiven der beiden Figuren auf die Situation, aber vor allem die unterschiedlichen Charaktere und Haltungen.

Im Chor wird das Visuelle vom Auditiven abgetrennt. Man hört den Chor und seine musikalische Gestaltung illustriert zusammen mit der Textsemantik („Sauvons nous, sauvons-nous“) eine Bewegung des überstürzten Flüchtens. Der Wechsel in ein ungerades Metrum bringt zudem eine Beschleunigung. Die Tatsache, dass man den Chor beziehungsweise die Klangquelle und die davon abzuleitenden Geschehnisse nicht sehen kann, erhöht die Spannung des Moments und die suggestive Kraft der musikalischen Gestaltung. Dem gegenüber stehen die beiden Figuren Argie und Amisodar ohne direkte Beteiligung passiv im Bühnenraum. Sie gehen am Ende der Szene ab.

Synästhesie

Bis zum Einsatz des Chores ist die Synästhesie plurimedial-polylog organisiert. Für den nicht sichtbaren Chor erfüllen die auditiven Medien eine transmediale Funktion und zeichnen neben dem Topos des Schreckens auch die Bewegung überstürzt Flüchtender nach.

Szene 3

Typologie

Die Einleitung der Szene geschieht durch ein Prélude der Flöten in Triobesetzung in a-moll. Die Szene lässt sich als ein großangelegtes dreiteiliges *Récitatif mesuré* (ABA) kategorisieren, deren Teile sich durch die Textform und die Besetzung unterscheiden. Im A-Teil werden zwölf-silbige Verse zweistimmig vertont, im B-Teil steht nach einem Verspaar eine Folge sehr kurze Verse als Ausrufe („Tout tarit!“, „Tout périt!“), die nacheinander die Naturgeister Napée und Dryade⁵⁸ vortragen. Dramaturgisch wird hier eine kontemplative Klammer geöffnet, die angesichts der aufgebauten Spannung der vorherigen Szene überraschend, wenn nicht deplatziert wirkt, da sie sehr umfangreich ist und den Spannungsbogen nicht aufrechterhält.

Asthetik

Das ruhige Tempo und die reduzierte Klanglichkeit der Szene durch zwei hohe Singstimmen und Flöten mit Continuo-Begleitung kontrastieren zum vorherigen Spannungsaufbau durch den kurzen Chor. Die Kostüme der Figuren sind nicht beschrieben, werden aber im Stil pastoralen Figuren entsprechen, wie sie auch in der Malerei der Zeit gezeigt werden, also antikisierend, dabei farblich und motivisch im Einklang mit dem naturalistischen Dekor. Insgesamt kommt es also zu einer ästhetischen Beruhigung und dramatischen Stagnation.

⁵⁸ Eine Napée ist eine Nymphe der Wälder und Auen, die Figur der Dryade entspricht einer Baumnymphe.

Semieose

Die visuelle Semantik durch die Gestalt der Figuren impliziert eine pastorale Atmosphäre ähnlich dem Prolog, jedoch nicht von lebendiger Natur, sondern von Wüste und Ödnis geprägt. Als solche ist sie das Gegenstück zur Gartenansicht des zweiten Aktes und steht diesem spiegelsymmetrisch gegenüber. Musikalische und sprachliche Zeichen charakterisieren die Szene als Plainte und stellen überhaupt erst den inhaltlichen Zusammenhang mit der vorherigen Szene her.

Synästhesie

Auffällig ist der atmosphärische Bruch, den die Szene verursacht. Durch den vorangehenden, aufwühlenden Chor („Sauvons-nous!“) ist ein starker dramatischer Spannungsmoment entstanden, verstärkt durch die Nicht-Sichtbarkeit des Geschehens. Entgegen der Erwartung des Publikums wird die Spannung jedoch nicht gehalten oder gesteigert, sondern durch den Bruch der Atmosphäre verdrängt. Das Entfalten der pastoralen, zurückgenommenen Klanglichkeit und den klagenden Tonfall konterkariert die Hektik und Panik des Chores und steht wie eine ästhetische Parenthese im Kontext. Die Synästhesie ist plurimedial und semantisch polylog organisiert. Die synästhetische Dichte scheint zurückgenommen, der synästhetische Rhythmus ist stark verlangsamt.

Szene 4**Typologie**

Auch die Folgeszene ist eine Ensembleszene in der Faktur eines *Récitatif mesuré*, in dem zwei *Dieux des Bois* (Waldgottheiten) zu den beiden Figuren hinzutreten. Der Text besteht formal aus zwei Vierzeilern, die als Verspaare abwechselnd von beiden Gruppen vorgetragen werden. Das letzte Verspaar wird mehrfach wiederholt, Ritornelle der Flöten stehen zwischen den Wiederholungen. Die Szene ist eine Erweiterung und Fortführung der Plainte. Die Faktur der einzelnen Abschnitte erinnert stark an das *Air de cour* des frühen 17. Jahrhunderts oder gar italienische Madrigale.

Asthetik

Die vier pastoralen Figuren stehen allein im Bühnenraum, Tänzer sind für die Szene nicht erwähnt, so dass lediglich die Gestik der Figuren den Vortrag auch durch Bewegung begleitet. Klanglich ist die Szene eine Fortführung der vorangehenden.

Semieose

Die vier Figuren stehen sinnbildlich für die Bewohner Lykiens, also die Stimmen, die man zuvor nur (hinter dem Theater) gehört hat. Musikalisch verstärkt sich der klagende Ausdruck hier noch weiter durch die choralhafte Anrufung der Götter am Schluss der Szene.

Synästhesie

Die Synästhesie ist plurimedial und analog aufgebaut. Die musikalische Faktur der Szene stimmt den Raum unerwartet um in eine Atmosphäre des Klagens. Beide Szenen sollen den Blick auf die Auswirkungen der Verwüstung im Land richten; die auftretenden Naturgeister und -götter lassen die Landschaft quasi selbst sprechen. Von besonderem Interesse wäre hier

die Kostümgestaltung und die Frage, inwieweit sich diese auf die verwüstete Landschaft Bezug nahm oder bewusst zu dieser kontrastierte. Beide Szenen sind hinsichtlich ihrer dramatischen Aussage kontemplativ. Das Abfallen der dramatischen Spannung wird nicht durch erhöhte ästhetische Intensität aufgefangen. Geringer dramatischer Intensität steht hier also geringe synästhetische Intensität gegenüber, was ein Ungleichgewicht verursacht. Die beiden Szenen wurden mehrfach seitens des Publikums bemängelt und im 18. Jahrhundert bei Reprisen häufig gestrichen. Möglicherweise wurde hier bewusst oder latent ein Ungleichgewicht oder eine Unregelmäßigkeit in der Kohärenz des Werkes bemerkt.⁵⁹

Szene 5

Typologie

Die Szene hat ein kurzes Vorspiel, als „Symphonie“ bezeichnet, dessen über eine Oktave fallende Basslinie nach d-moll überleitet. Sie ist dialogisch in *Récitatifs simples* verfasst. Der König versucht noch einmal Bellérophon von seinem Vorhaben abzubringen, in den Kampf mit der Chimäre zu ziehen, aber Bellérophon entgegnet, dass er den Kampf nicht um der Ehre Willen auf sich nimmt, sondern weil er nichts zu verlieren hat. Als selbst sein Flehen ungehört bleibt, zieht auch der König sich zurück.

Asthetik

Die Erscheinung der Figuren des Königs und Bellérophon korrespondieren motivisch nicht mit dem Dekor und erzeugen eine visuelle Spannung. Die klangliche Gestaltung ist gänzlich auf die Deklamation ausgerichtet, mit ausdrücklich zurückhaltender *Basse continue*. Die räumliche Atmosphäre knüpft durch die Rückwendung auf das Schicksal der Protagonisten wieder an die vorletzte Szene an.

Semiose

Im Zentrum steht die musikalische Gestaltung des Dialogs, der Fatalismus Bellérophons einerseits und die Verzweiflung des Königs andererseits, die kleinteilig durch Stimmführung und Harmonik zum Ausdruck gebracht werden. So verbleibt der Dialog konstant im tonalen Bereich von d-moll,⁶⁰ die Semantik wird durch die Führung der Satzmelodie wiedergegeben: Der zweimalige nachdrückliche Versuch des Königs, Bellérophon von seinem Vorhaben abzubringen „*Accordez, accordez*“ und „*Allons, allons*“, wird durch die bewegte Basslinie in seiner Dringlichkeit herausgehoben, wohingegen die Passagen Bellérophons vor allem Liegetöne im Bass enthalten. Nur einmal weicht die Vertonung nach A-Dur aus, wenn Bellérophon die Intention seines Vorhabens erwähnt („*Que mon amour meritoit sa tendresse*“). Die affektive Disposition der Figuren, wie sie im Text offenbar wird, spiegelt sich in der Vertonung.

Synästhesie

Sie reduziert sich auf die Synthese von Sprache und Musik, wobei beide – Musik und Text – den Affekt der Figuren zum Ausdruck bringen und sich gegenseitig verstärken. Das Dekor als Bezugsrahmen der Szene bildet gleichermaßen die äußeren wie die inneren Umstände ab,

⁵⁹ Vgl. das Kapitel III.2.

⁶⁰ „grave et devot“ bei Charpentier, „*Énergies des modes*“. Cessac 2004, S. 491.

wird also durch den Text affektiv aufgeladen und fügt sich somit in die Synthese ein. Auf diese Weise ist sie hier transmedial und semantisch analog.

Szene 6

Typologie

Die Szene schließt an die vorherige Szene an und wird von einer Ritournelle (Trio) in sarrabandenhaftem Rhythmus eingeleitet. Die gesamte Szene bildet eine ausgedehnte Plainte Bellérophons in a-moll:⁶¹ Sechs Verse im Kreuzreim, deren letztes Verspaar in der Vertonung mottohaft wiederholt wird („Quand on a perdu ce qu'on aime / Il ne reste plus qu'à mourir“). Dessen syntaktische Konstruktion erinnert an den Vers Amisodars „Quand on obtient ce qu'on aime, / qu'importe à quel prix?“ und bildet damit eine emblematische Gegenüberstellung der beiden im Drama exponierten Formen moralischer, beziehungsweise unmoralischer Liebe.

Asthetik

Die Szene wird instrumental in kleiner Besetzung eingeleitet, währenddessen breiten sich Rauch und Flammen im Hintergrund über die Kulisse aus.⁶² Auditive und visuelle Spannung stehen konträr zueinander: Der musikalische Duktus bleibt lamenthaft und baut keine Spannung auf, wohingegen die sichtbare Ausbreitung der Flammen die sich nähernde Gefahr darstellen.

Semiose

Die visuelle und akustische Dimension stehen hier semantisch quer zueinander: Während Bellérophons Plainte noch ganz auf den Affekt der resignierten Verzweiflung fokussiert, greift das Erscheinen von Flammen und Rauch im Hintergrund der Szene bereits auf die nächste Szene vor und lässt den Zuschauer den weiteren Verlauf erahnen. Die dramatische Spannung der herannahenden Bedrohung findet sich nicht im musikalischen Ausdruck wieder. In einer zweiten semantischen Ebene visualisiert die Gegenüberstellung der einzelnen Figur in einem leeren verwüsteten Bühnenraum jedoch die Situation des Einzelnen gegenüber einer unlösbaren Aufgabe und knüpft damit doch an den Affekt der aussichtslosen Verzweiflung an. Die Reimwörter bilden Sinneinheiten, die den Text inhaltlich zusammenfassen: *sécourir/périr/mourir* und *extrême/suprême/aime*. Der letzte Vers in tiefer Lage wird noch einmal wiederholt und endet unisono mit der Basse.

Synästhesie

Zwei räumliche Stimmungen, eine visuelle und eine auditive, schieben sich hier ineinander und erzeugen eine atmosphärische Spannung. Die Synästhesie ist transmedial und polylog aufgebaut, die synästhetische Dichte hoch, während der synästhetische Rhythmus eher statisch ist: Die mediale und semiotische Konstellation bleibt in der gesamten Szene unverändert.

⁶¹ „tendre et plaintif“. Cessac 2004, S. 491.

⁶² Didaskalie: „On commence à voir icy tout le Paysage de l'enfoncement du Theatre, remply de feu & de fumée, pour marquer le dégast que fait la Chimere dans le Pais“ – Livret, Ballard 1679, IV, 7.

Szene 7

Typologie

Ein Orchesterprélude leitet die Ankunft von Pallas ein (F-Dur, gerades Metrum und punktierte Rhythmen, mit Wiederholung). Charakteristisch fallen die aufschießenden Läufe zu Beginn auf. Zunächst ist der Satz polyphon, im Verlauf finden sich die Stimmen rhythmisch dann zu eher homophoner Faktur. Es folgt eine kurze rezitativische Dialogszene zwischen Pallas und Bellérophon und die erneute Wiederholung des Prélude.

Der Kampf mit der Chimäre wird von einem großangelegten, dreiteiligen Chor begleitet (drei Verspaare im Paarreim), mit zahlreichen Einwüfen des Orchesters. Das Erscheinen der Chimäre auf einem Bühnenwagen wird kommentiert mit spontan wirkenden Ausrufen des Chores zu Beginn („Quelle horreur!“), durchsetzt mit Einwüfen des Orchesters. Der klangliche Spannungsaufbau geschieht schließlich durch collaparte-Führung von Chor und Orchester in streng homophonen, pulsierenden Vierteln, schrittweise aufwärts geführt bis zur Tonika in F, also einer hörbaren Zäsur. Das Pulsieren in allen neun Stimmen hat möglicherweise sogar einen haptischen Effekt erzeugt. Spätestens hier trat vermutlich Bellérophon in Erscheinung. Ein kurzes Ritornell leitet zum zweiten Teil des Chores über („Un Heros s'expose pour nous“). Die längeren Zwischenspiele des Orchesters begleiteten wahrscheinlich das Durchqueren des Bühnenraums des fliegenden Pegasus und die finale Attacke auf die Chimäre. Die begleitende Musik aus Chor und fünfstimmigem Orchester diente einerseits pragmatisch zum Übertönen der Mechanikgeräusche, andererseits kommentiert und gliedert sie die Kampfszene. Das angegebene Spieltempo „tres viste“ verstärkte auditiv die visuelle Dynamik der Szene.

Der Chor bildet die Dramaturgie der Kampfszene musikalisch nach, baut Spannung auf, kommentiert das szenische Geschehen und begleitet instrumental die Bühnenmaschinerie. Anhand seiner Struktur lassen sich die szenischen Vorgänge weitgehend ablesen.

Auf das Aktende folgt ein Menuett (F-Dur, AAB), das als „Entr'acte“ bezeichnet ist und die Überleitung zum V. Akt bildet.

Asthetik

Das Prélude begleitet die Bühnenmaschinerie: Zwei fliegende Bühnenwagen in Form von Wolken erscheinen im Bühnenraum. Einer von rechts, der Pallas trägt und einer von links, der auf die Bühne herabgelassen wird.⁶³ Das Prélude mit voller Orchesterbesetzung bricht abrupt in die musikalische Stimmung der Plainte und bewirkt einen Überraschungseffekt. Der Tonfall von Pallas ist fanfarenartig (abwärtsgeführte Dur-Dreiklänge), wogegen Bellérophons Antwort den Klang wieder nach g-moll/c-moll eintrübt. Die Aufforderung an Bellérophon führt melodisch aufwärts und bestätigt die Dur-Tonalität nochmals. Der kurze Dialog ist geprägt vom klanglichen Dur/moll-Kontrast. Mit der Wiederholung des Prélude verlassen die Figuren auf den Bühnenwagen die Szene und der Chor in, beziehungsweise hinter der Kulisse setzt ein. Die Didaskalie ist hier aufschlussreich hinsichtlich der genauen szenischen Abläufe. Während des ersten Teils des Chores sind Schreie zu hören, schließlich erscheinen die Chimäre und Bellérophon am Bühnenprospekt. Der zweite Teil umfasst den eigentlichen Kampf, während dem Bellérophon die Chimäre dreimal aus der Luft attackiert und dann tötet, so dass

⁶³ Didaskalie, IV, 6, im Livret, Ballard 1679.

die getötete Chimäre zwischen den Felsen liegen bleibt.⁶⁴ Die Figur der Chimäre am Bühnenprospekt erscheinen zu lassen, bewirkte die optische Täuschung, eine vergleichsweise kleine Figur größer erscheinen zu lassen.⁶⁵ Die mutmaßlich bereits nachlassende Ausleuchtung des Bühnenraums begünstigte, dass die Schnüre des Bühnenwagens nicht zu sehr sichtbar waren und die Bewegungen der Bühnenmaschinen im Dämmerlicht realistischer wirkten.

Die Szene ist auditiv und visuell sehr heterogen, sowohl die sichtbaren als auch die hörbaren Darstellungsmittel werden hier im Sinne besonderer Effekte eingesetzt: Als Äquivalent zur spektakulären Bühnenmaschinerie fungiert die Musik als illustrative Szenemusik. Die Faktur des Chores und seiner Ritornelle während des Kampfes musikalisieren einerseits die Bewegung, dienen andererseits zum auditiven Spannungsaufbau durch die ansteigenden Melodielinien („Le monstre redouble sa rage“) und den gleichmäßigen Viertelpuls des ungeraden Metrums.

Semieose

Das turbulente Ritornell zeichnet das plötzliche Erscheinen und den Flug Pallas' durch den Bühnenraum nach – sie greift als *Dea ex machina* in das Geschehen ein.

Das musikalische Zeichen ist prägend für den gesamten Dialog. Das Festhalten der Figuren an Dur- beziehungsweise moll-Tonalität ist nicht Sinnbild der Wesensverschiedenheit zwischen der Gottheit und dem Sterblichen sowie den unterschiedlichen Affekten der Figuren, sondern verdeutlicht auch den Weitblick der Göttin, die im zuversichtlichen und bestimmenden Ton auffordert, sich den Göttern anzuvertrauen und errahnen lässt, dass sie Bellérophons Schicksal besser kennt.

Die musikalische Durchgestaltung des Kampfes (in F-Dur) mit der Chimäre enthält viele musikalische Topoi, die direkt auf das szenische Geschehen⁶⁶ Bezug nehmen wie Aufwärtsbewegungen der Melodie, die Beweglichkeit der Orchesterstimmen und die insgesamt drei Attacken Bellérophons auf das Ungeheuer, zwischen denen er immer wieder im Schnürboden verschwindet. Nach der dritten Attacke, welche die Chimäre endgültig zu Fall bringt, ändert sich auch die Tonart: Auf dem Wort „victoire“ folgt eine Kadenz in C-Dur.

Es liegen hier zwei verschiedene semiotische Ebenen vor: die Verse des Chores (verbale Zeichen) und die Instrumentalmusik der eingeschobenen Ritornelle (nonverbale Zeichen). Beide sind nicht aufeinander bezogen, sondern beziehen sich auf die sichtbare Darstellung. Der

⁶⁴ Livret, Ballard 1679: „Bellerophon monté sur Pegase, fond du haut de l'air, & après un premier Combat avec la Chimere, il se sauve dans les airs, & traverse tout le Theatre. [...] Bellerophon fond une seconde fois sur la Chimere, au milieu du Theatre, & après qu'il a disparu un moment en s'élevant sur le Ceintre, il paroist pour la troisième fois, descend sur le devant du Theatre, attaque de nouveau la Chimere, la blesse à mort, & se sauve en l'air, faisant son vol en rond, & après trois tours, on le voit se perdre dans les nuës. Cependant la Chimere tombe morte entre les Rochers [...].“

⁶⁵ Das hätte zur Folge, dass der fliegende Bellérophon auf Pegasus von einer besonders kleinen Person verkörpert wurde, was auch die Bedienung der Bühnenmaschinerie durch das geringere Gewicht erleichtert hätte.

⁶⁶ Livret, Ballard 1679: „Bellerophon fond une seconde fois sur la Chimere, au milieu du Theatre, & après qu'il a disparu un moment en s'élevant sur le Ceintre, il paroist pour la troisième fois, descend sur le devant du Theatre, attaque de nouveau la Chimere, la blesse à mort, & se sauve en l'air, faisant son vol en rond, & après trois tours, on le voit se perdre dans les nuës. Cependant la Chimere tombe morte entre les Rochers, ce qui donne lieu à la joye que marque le Peuple par les Vers suivants.“

Chor kommentiert den Kampf, die Ritornelle hingegen vertonen die Bewegungen des Kampfes. Die Modulation in strahlendes C-Dur signalisiert den Moment des Sieges.

Synästhesie

Der Auftritt von Pallas und der Zweikampf sind transmedial und sowohl analog als auch polylog angelegt: Die Musik zeichnet nicht nur die Bewegungen der Maschinerie und der Figuren nach, sie generiert die dramatische Spannung durch Überraschungseffekte und klangliche Zuspitzungen. Die kurzen, unterschiedlich gestalteten Abschnitte zergliedern auditiv die Szene, was zur Kleinteiligkeit des Gesamteindrucks beiträgt. Der nicht sichtbare Chor kommentiert das Geschehen nur indirekt deskriptiv. Offenbar wird hier mit der Bewegung der Maschinerie ganz ähnlich verfahren wie mit dem Tanz: Gesang und Maschinerie verlaufen konsekutiv, so dass sich die Maschinerie während der Ritornelle im Bühnenraum bewegt.

Die synästhetische Dichte ist hier hoch, da visuelle und auditive Medien sowohl gleichzeitig als auch nacheinander eingesetzt werden. Sie durchdringen sich vielfach medial und semantisch, vor allem durch auditive Eindrücke, die einen visuellen Eindruck implizieren (die Bewegung des fliegenden Pegasus durch die Instrumentalmusik, die Äußerungen des Chors, der hör-, jedoch nicht sichtbar ist). Der synästhetische Rhythmus ist kleinteilig und heterogen.

AKT V

Szene 1

Typologie

Nach der spektakulären Combat-Szene ist das kurze Menuett, in der Partitur als „Entr’acte“ bezeichnet, eine Überleitung und wahrscheinlich auch tatsächlich als dramaturgische Pause gedacht, die dem Publikum die Gelegenheit gibt, sich nach den spektakulären Eindrücken wieder zu sammeln. Der Dekorwechsel schließt den Bogen zum Beginn des Werkes, denn das Publikum sieht wieder einen Palasthof, diesmal jedoch in entgegengesetzter Blickrichtung, zum Palast. Das Bühnenbild ist in mehreren, nicht übereinstimmenden Entwürfen erhalten, die Beschreibung im Livret sieht jedoch eine ovale Bühnenfläche vor und zwei Treppenaufgänge seitlich davon, die auf eine Galerie führen und wie in ein Wolkengebilde fortgesetzt erscheinen.⁶⁷ Die seitlichen Kulissen zeigen Galerien, die mit Figuren bestanden sind, wahrscheinlich handelte es sich um den Chor.⁶⁸

Visuell wird der Zuschauer wieder an den Beginn des Dramas zurückgeführt, jedoch in veränderter Weise.

Auf das Menuett als „Entr’acte“ folgt ein längeres, fünfstimmiges Prélude, das teilweise polyphon gesetzt ist und ein markantes Eingangsmotiv imitierend durch alle Stimmen führt. Im ersten Récitatif simple eröffnet der König, dass Neptun selbst nach dem Orakelspruch erschienen sei und Bellérophon als seinen Sohn offenbart hat, dem die Hand der Prinzessin

⁶⁷ Livret, Ballard 1679: „Le Theatre represente une grande avant-court d'un Palais qui paroist élevé dans la Gloire. On y monte par deux grands degrez qui forment les deux costez de cette Decoration en ovale, & qui sont enfermez par deux grands Bastiments d'architecture, d'une hauteur extraordinaire. Les deux Degrez et les Galleries qui les environnent, sont remplis de peuples de la Lycie assemblez en ce lieu pour y recevoir Bellerophon, que Pallas doit ramener après la défaite de la Chimere.“

⁶⁸ Laut dem Livret von 1680 waren es 26 Sänger und sechs Sängerinnen.

versprochen ist. Der rezitativische Vortrag fällt in den ariosen Tonfall eines *Récitatif mesuré*, wenn er die Rückkehr des Helden ankündigt und das Volk auffordert, diese feierlich zu begehen („Il revient triomphant, celebrez son retour“). Das Volk antwortet mit einem ersten vierstimmigen Chor mit orchestraler Begleitung, den ein Metrumwechsel in zwei Teile gliedert. Auch der Text lässt sich durch das Reimschema in zwei Verspaare teilen, dessen erstes in geradem Metrum und streng homophonen Satz vertont ist. Das zweite Verspaar ist in beschwingtem ungeradem Metrum vertont und enthält kleine Melismen in den Vokal- und Instrumentalstimmen, entsprechend dem Text („Et pour chanter tes grands exploits“). Zwei kurze Binnenritornelle in tänzerischem Duktus unterteilen die dreimalige Wiederholung des Verspaares. Philonoës *Récitatif mesuré* („Après tant de rudes allarmes“) mündet in ein kurzes Duett mit dem König, bevor ein mehrteiliger, großbesetzter Chor („O Jour pour la Lycie“) die Szene abschließt. Den Chor in homophonem Satz gliedern kurze Binnenritornelle in vier Abschnitte, die jeweils durch den Ausruf „O Jour!“ eröffnet werden.

Asthetik

Auf der Bühne befinden sich schon zu Beginn des Aktes zahlreiche Figuren, Philonoë und der König sowie der Chor als Repräsentant des Volkes, mutmaßlich aufgereiht auf den Kulissenbauten. Der Raum wird durch die monumentale Architektur ausgefüllt und gegliedert sowie durch die Figuren visuell belebt. Auch klanglich ist bereits die erste Szene des Aktes voluminös angelegt, mit zwei Chören, die mit vierstimmigem Chor und fünfstimmigem Orchester in überwiegend homophoner Satzart einen blockhaft-monumentalen Klang produzieren. Der erste Chor mutet in der Vertonung des ersten Verspaares wie eine Akklamation an, da die strikt syllabische und mit dem Orchester homophone Vertonung mit vielen Tonwiederholungen einem Rufen mehr als einem Singen ähnelt (auch die vielfache Wiederholung der Aufforderung „viens“ unterstützt den Eindruck) und durch die Begleitung des gesamten Orchesters klanglich sehr massiv wird. Der zweite Teil des Chores mit Ritornellen ist klanglich flüssiger wie ein Freudengesang (und -tanz) – hier ist denkbar, dass die Ritornelle auch choreographisch gestaltet wurden.

Semiose

Die geordnete Struktur der Architektur steht in einem starken Kontrast zum vorherigen Bild und reflektiert damit die Rückkehr zu Frieden und Ordnung nach dem Sieg über die Chimäre. Das Dekor ist das Äquivalent zum ersten Akt, jedoch auch dessen Überhöhung. Gab der Torbogen im I. Akt noch den Blick auf die Stadt frei, blickt der Betrachter nun auf eine sich zum Himmel öffnende Pforte, deutet also die ‚Apotheose‘ Bellérophons an, die er durch die Enthüllung seiner Abstammung erfährt. Damit ist der zukünftige Herrscher des Reiches nicht nur ein siegreicher Feldherr, sondern ein Halbgott (was der Vers des Chores „où le sang de nos Roys s’unit au sang des Dieux“ zum Ausdruck bringt). Die Lösung des enigmatischen Orakels komplettiert den harmonischen Idealzustand, denn sie löst auch das Dilemma der beiden Liebenden auf bestmögliche Weise. Philonoës *Récitatif mesuré* („Après tant de rudes allarmes“) ist durch den Reim mit den vorangehenden Versen des Königs verbunden, symbolisch versteht sich das Reimpaar „Espoux“/ „doux“. Philonoës Duett mit dem König wird damit zum

Lobpreis der beiden Kräfte, Tapferkeit und Liebe, die das Schicksal offenbar (um-)gelenkt haben („La valeur & l’amour font toujours des miracles“). Der zweite Chor des Volkes wiederholt das Lob, jedoch semantisch im Text und symbolisch durch die große Besetzung erweitert auf das Volk der Lykier. Da die Figuren im Livret der höfischen Aufführung 1680 als „Peuples de differens Nations“ beschrieben werden und sich mutmaßlich durch ihre Kostüme charakteristisch unterschieden, sollte der politische Erfolg (und auch Machtbereich) hier visuell über die Grenzen Lykiens ausgeweitet werden: Nicht nur das eigene Volk huldigt dem Herrscher, sondern alle Völker.

Synästhesie

Die erste Szene ist visuell und auditiv transmedial gestaltet. Der große Raum, den das Dekor zeigt, wird klanglich durch die voluminöse Besetzung reflektiert. Die motivische Anknüpfung an den I. Akt schafft eine visuelle Äquivalenz und Symmetrie und schließt den dramatischen Bogen. Durch die häufige Homophonie in großer Besetzung wird die Rückkehr zu harmonischer Ordnung, wie sie sich visuell in der architektonischen Kulisse wiederfindet, auch auditiv erfahrbar gemacht. Semantisch ist die Synästhesie hier analog strukturiert.

Szene 2

Typologie

Das Erscheinen Sténobées bricht die festive Stimmung auf und entfaltet einen Spannungsmoment. Ihr umfassendes Geständnis und ihre Reue äußert sie in einem letzten umfangreichen Monolog, der trotz der rezitativischen Faktur über auffällig lange Passagen im gleichen Metrum verbleibt und ihre Deklamation rhythmisch glättet. Im Gegensatz zu den beiden *Plaines Sténobées* im II. und IV. Akt, die tonal und motivisch aneinander anknüpften, ist ihre Abschiedsszene über einer Vielzahl im Umkreis von g-moll modulierenden Binnenkadenzen gestaltet, beginnen in G-Dur und endend in g-moll. Die Szene verlässt die rezitativische Faktur nicht und dient vorrangig zum Abschluss der dramatischen Figur Sténobées. Die Reaktion des Königs auf ihr Geständnis und auf ihren Tod – der laut dem Livrettext offenbar auf der Bühne sichtbar ist („j’expire“) – fallen sehr kurz aus. Der dramaturgische Fluss des Aktes, der ganz auf einen triumphalen Abschluss der Tragédie ausgerichtet ist, sollte hier nicht zu lange und zu deutlich gestört werden. Szenische Angaben zur Gestalt der Szene, insbesondere zu Sténobées Suizid, fehlen im Livret.

Asthetik

Die visuell bereits sehr groß aufgebaute Szene wird nocheinmal statisch und konzentriert sich auf wenige Figuren. Auch auditiv verringert sich das Volumen durch die reduzierte Besetzung. Sténobée ist über weite Passagen die einzige aktive Figur. Fraglich ist die szenische Umsetzung ist ihres Todes, da Gewalt und Sterben eigentlich nicht oder höchstens in sublimierter Weise auf offener Bühne stattfanden. Ihre Reue und ihre anschließende Agonie brechen die eigentlich schon festive Stimmung und wirken wie ein sicht- und hörbarer Fremdkörper. Ihr Tod wird musikalisch rasch ‚abgehakt‘ durch die einfache Kadenz des Königs auf „Sa mort en est le prix“, um sich danach dem nächsten Ereignis, Bellérophons Rückkehr zu widmen. Die einsetzende Fanfare übertönt Sténobées tragisches Ende und lenkt die Aufmerksamkeit

schließlich auch visuell auf Pallas und Bellérophons Rückkehr und das glückliche Wiedersehen des Paares.

Semieose

Der Anblick des Hofes mit der Menschenmasse und den Herrscherfiguren nimmt mit den Ereignissen kurzzeitig die Anmutung eines Tribunals an, in welchem sich die Angeklagte selbst richtet und dadurch eine gewisse Läuterung erfährt. Die dramatische Situation führt also zu einer Umdeutung des szenischen Kontextes, die dramaturgisch notwendig ist. Sténobées Suizid stellt das moralische Gleichgewicht wieder her, so wie sich sich musikalisch über zahlreiche harmonische Wendungen in die Grundtonart der Szene schließlich einfügt.

Synästhesie

Die Synästhesie generiert sich aus dem Zusammenspiel von Poesie, Musik und visuellem Setting. Sie ist plurimedial und semantisch polylog organisiert.

Szene 3

Typologie

Am Beginn der dritten und letzten Szene des Aktes steht ein umfangreiches instrumentales Vorspiel (C-Dur, ungerades Metrum), das mit fünfstimmigem Orchester sowie Trompeten und Pauken besetzt ist. Das Stück wird durch den Wechsel von Passagen mit Bläsern und Schlagwerk in fanfarenhafter Motivik (jeweils 10 Takte) und reinen Streicherpassagen (jeweils 12 Takte) strukturiert in der Form ABACA. Es kündigt die Ankunft von Pallas an, die Bellérophon zurückgeleitet. Sie präsentiert ihn in einem kurzen Rezitativ und entfernt sich wieder, begleitet von einem mehrtaktigen Zwischenspiel (in der Partitur als „Symphonie“ bezeichnet), indem sie in den Schnürboden gehoben wird.⁶⁹ Das Wiedersehen zwischen Bellérophon und Philonoë mündet in ein Duett, dessen Faktur an die große Duettszene im II. Akt anknüpft. In dieser Weise ähnlich ist die Echo-Motivik der beiden Singstimmen und den Streichern, hier zu den Worten „Quel plaisirs“ (im II. Akt zu „je vous aime“), deren Vertonung jeweils von den Streichern imitiert wird. Hier steht das Duett in C-Dur (im II. Akt in g-moll). Den musikalischen Duktus des Duetts setzt der König im folgenden Recit de basse fort, das zum ersten Chor überleitet. Der Chor ist durch seine Besetzung herausragend, die neben dem vierstimmigen Chor, eine geteilte Dessus-Stimme in den Violinen und Trompeten vorsieht, also zwei zusätzliche Stimmen in den Satz einfügt. Chor und Instrumentalsatz sind im Zusammenspiel homophon gesetzt und enthalten viele Tonwiederholungen; die kurzen instrumentalen Zwischenspiele bestehen aus Achtelketten und verbinden die Verse girlandenartig. Die Faktur der Vertonung orientiert sich am Sinngehalt des Verses, bezogen auf das Schlüsselwort: Der erste Vers ist in ruhig schreitendem Anapäst-Metrum auf Viertel- und halben Noten vertont („rend le calme à la terre“), der zweite Vers ist rhythmisch und motivisch unruhiger, verstärkt durch die Basslinie aus Achtelketten („les horreurs de la guerre“). Das letzte Verspaar wird gemeinsam vertont und wechselt in ein tänzerisches Dreiermetrum („Jouissons à jamais des douceurs de la Paix“). An diesen Chor schließt sich epilogartig ein Schlussballett

⁶⁹ Livret, Ballard 1679: „Bellerophon descend du Char, & Pallas est enlevée sur le Ceintre.“

an. Da hierfür eine Choreographie überliefert ist, die mit einiger Sicherheit der originalen Choreographie zumindest nachempfunden ist, wird diese hier als Grundlage der Beschreibung und Analyse genommen. Sie umfasst die drei letzten geschlossenen Stücke der Tragédie en musique, bestehend aus zwei instrumentalen Airs und einem anschließenden Chor und ist gleichzeitig der Abschluss des Divertissements des letzten Aktes.

Nach der Wiederherstellung des politischen Friedens im IV. Akt, wird nun auch das affektive lieto fine erreicht, wenn der König verkündet, Bellérophon sei der vom Orakel vorhergesagte Sohn Neptuns, dessen Lohn die Hand der Prinzessin sei. Das Divertissement des letzten Aktes illustriert diese beiden Dimensionen der Handlung: Die Hochzeit des Helden mit der Prinzessin, außerdem das Freudenfest des Volkes und die Huldigung an den Befreier, expliziert in dem ersten Chor des Divertissements („Le plus grand des héros rend le calme à la terre“). Beide Dimensionen wirken auch in das Schlussballett hinein. Die Konzeption aus acht Tänzern und einem Solisten legt nahe, in Letzterem eine Parallele zu Bellérophon selbst zu sehen, während die Gruppe der Tänzer im Livret als „Neuf Lyciens“ bezeichnet wird und stellvertretend für das Volk der Lykier auftritt. Das Premier Air (in der choreographischen Quelle als „Entrée grave“ bezeichnet) folgt auf einen großbesetzten Chor mit vollstimmiger Orchesterbegleitung sowie Trompeten und Pauken. Es handelt sich um einen zweiteiligen, ungebundenen Tanz in geradem Metrum. Die Bezeichnung Entrée grave gibt ein gemäßigtes Tempo vor. Das Air ist zweiteilig (als AABB) und symmetrisch in 11+11 Takten gebaut. Der Satz ist kompakt in enger Lage, teilweise homophon. Der charakteristische punktierte rhythmische Duktus findet sich in allen Stimmen.

Melodisch ist der A-Teil drei Phrasen gegliedert (4+4+3 Takte). Der B-Teil ist zweiteilig (5+6 Takte).

Das Second Air (in der Choreographiequelle als „Premier Canary“ bezeichnet) nimmt die punktierte Motivik auf, steht jedoch im tänzerischen 6/4-Metrum. Es handelt sich um eine Canarie, einem Tanz mit charakteristischen kurzen Phrasen in hohem Tempo, dessen lebhafter punktierter Rhythmus durchgehend vorprescht. Die Melodie wird hier von der Trompete (mit-)gespielt und von Pauken begleitet. Auch das Second Air ist in zwei Teilen (als AABB) angelegt, zu vier und sechs Takten. Der folgende Chor (in der Partitur „Chœur de Peuples“, in der Choreographiequelle als „Second Canary“) nimmt die musikalische Faktur auf (vor allem den Rhythmus) und weist eine ähnliche Struktur auf (AABB, zu vier und acht Takten). Er ist in vier Vokalstimmen gesetzt und wird mit fünfstimmigem Orchester begleitet (Pauken und Trompeten werden in der Partitur hier nicht mehr genannt).

Die choreographische Quelle gibt folgende Besetzungsstruktur für die Tänzer wieder (in Klammern die Anzahl der Tänzer):

Entrée grave (Premier Air)

A(1) A(4) B(1) B(4)

1er Canary (= Second Air, Fanfare)

A (1) A(1) B(1) B(1)

2e Canary (=Chœur de Peuples)

A (1) A(1) B(1) B(1)

Wiederholung der 1er Canary

A (8) A(8) B(8) B(8)

Wiederholung der 2e Canary

A (8) A(8) B(8) B(8)

In der Aufführung wird laut der choreographischen Quelle das Second Air und der musikalisch daran angeschlossene Chor nocheinmal vollständig wiederholt, wobei der Chor in der Wiederholung den Text des zweiten Couplets singt. Die Didaskalie des Livrets⁷⁰ ist hier relativ ungenau und spricht lediglich von einer Entrée von neun Tänzern, nach welcher der Chor die beiden Couplets singt. Bemerkenswert, aber für ein Schlussballett durchaus denkbar, ist die Tatsache, dass Chorgesang und Tanz in der zweiten Canarie gleichzeitig stattfinden, was ein seltener Ausnahmefall ist.

Die Choreographie erfährt ihre deutlichste Gliederung durch die Geschlossenheit der Airs, was choreographisch einerseits durch die Besetzung zum Ausdruck kommt, die in jedem Air verschieden ist, andererseits durch den gegensätzlichen musikalischen Charakter des Entrée grave und den beiden Canaries, der sich natürlich auch auf die Qualität der Bewegungen auswirkt. Neben dieser groben Gliederung wurde die Choreographie auch innerhalb eines Airs an die Struktur der Musik angepasst. Während das Entrée grave/Premier Air eine deutliche Übereinstimmung der choreographischen mit der musikalischen Struktur schon anhand der Besetzung mit einem oder vier Tänzer erkennen lässt, ist die Gestalt der beiden letzten Airs komplexer.

Asthetik

Die Klanglichkeit des ersten Chores ist einerseits durch die höhere Zahl verschiedener Vokal- und Instrumentalstimmen vielschichtiger und massiver als bisher und wird szenisch durch Akklamationen der Volksmenge ergänzt.⁷¹

Das Premier Air reduziert hingegen als Instrumentalstück das Klangvolumen wieder auf ein fünfstimmiges Orchester; auch das zurückgenommene Tempo in geradem Metrum schafft einen klaren und ruhigen Klangeindruck. Die kleinräumige melodische Bewegung, das strikt pulsierende Metrum aus zwei Zählzeiten und die sehr kurzen melodischen Phrasen lassen das Premier Air statisch und schwerfällig wirken und verstärken die ästhetische Beruhigung im Kontrast zu dem vorangehenden Chor.

⁷⁰ Livrets, Ballard 1679 und 1680: „Neuf Lyciens se détachent, & font icy une Entrée, après laquelle le Peuple chante les deux couplets qui suivent, au mesme son des Timbales, des Trompettes, et de tous les autres Instruments.“

⁷¹ Livret, Ballard 1679: „On entend icy les Timbales & les Trompettes, & tous les autres Instruments, dont le son se mesle aux acclamations du Peuple qui chante les Vers suivants.“

Visuell ist das Premier Air geprägt von dem Wechsel zwischen Solotänzer und einer Gruppe von vier Tänzern. Nicht aktive Tänzer sind laut der choreographischen Quelle links und rechts der Tanzfläche in einer Reihe positioniert und rahmen dadurch gleichzeitig den Tanzraum. Im ersten Durchgang des Second Air und des anschließenden Chores fällt vor allem während des Chores der klangliche Gegensatz zur visuellen Konzentration auf nur einen solistischen Tänzer auf. Im Gegenzug spiegelt sich in der Wiederholung die klangliche Vielschichtigkeit in der Choreographie mit acht Tänzern wieder.

Bei der choreographischen Analyse⁷² ist hinsichtlich der visuellen und auditiven Wahrnehmung des Publikums der tänzerische Umgang mit den hörbaren strukturellen Elementen der Musik relevant, also Zäsuren wie Kadenz oder melodische Phrasen. Dabei zeigt sich, dass Kadenz choreographisch durch nachfolgende Richtungswechsel des Tänzers/der Tänzer markiert sind, also auch visuell eindeutig wahrnehmbare Zäsuren darstellen, die den Beginn eines neuen Abschnitts anzeigen. Ebenso auffällig werden technisch besonders kraftvolle, gesprungene Schritte wie Entrechats und Cabrioles an den Kadenz eingesetzt, die jedoch am Platz ausgeführt werden und keine Fortbewegung des Tänzers mit sich bringen.⁷³ Visuell sind sie eine Bekräftigung, die häufig mit einer harmonischen Wendung zur Tonika einhergeht, die Kadenzwirkung also kinetisch umsetzt. Der zur Schlusskadenz⁷⁴ eingesetzte Contretemps in Verbindung mit dem anschließenden Pas grave ist eine typische Schrittfolge am Ende einer Phrase, da er einerseits durch den gesprungenen Contretemps eine bekräftigende Wirkung hat, andererseits die Bewegung im Raum verlangsamt und mit dem über den Boden gleitenden Pas grave schließlich zum Stillstand kommt (im Beispiel führt diese Schrittfolge auch an den Ausgangspunkt des choreographischen Raumweges zurück⁷⁵).

Ein deutlicher choreographischer Unterschied zu den solistischen Teilen der Choreographie ist die häufige Verwendung der relativ einfachen Schritte Pas de Bourrée und Coupé in den Ensemblepartien. Sie begünstigen synchrone Bewegungen in der Gruppe und erlauben eine spontane Regulierung der Schrittlängen, so dass die Tänzer die Symmetrie der Raumfigur gegebenenfalls immer wieder korrigieren können. Im Vergleich zu den solistischen Partien ist der Contretemps einer der häufigsten Schritte im Ensemble. Er passt sich gut dem punktierten Rhythmus an, indem er aus einer länger andauernden und drei schnellen Bewegungen besteht, die im vorliegenden Fall fast immer auf die drei Achtel der punktierten Note ausgeführt werden.

⁷² Eine etablierte Analyseverfahren für den französischen Bühnentanz um 1700 existiert bisher nicht. Die Arbeit von Witherell, eine vergleichende choreographische Studie der Choreographien Pécours, beschränkt sich auf eine quantitative Erschließung des Schrittmaterials und der Relation zwischen Schrittfolge und Gestalt der Musik. Vgl. Witherell 1983.

Neben der strukturellen Beziehung zwischen Musik und Tanzschritt und der quantitativen Erschließung des Schrittmaterials sollen in der hier vorliegenden Analyse auch die Bewegungsästhetik sowie die Räumlichkeit der Choreographie anhand von Symmetriebildungen einbezogen werden.

⁷³ Beispiel: Takt 3 zu 4 in der Entrée grave (paginiert S. 67 der Quelle): hier wird die Kadenz durch eine Drehung der Körperachse und ein nachfolgendes Entrechats eindeutig markiert.

⁷⁴ Beispiel: Schlusskadenz T. 10 zu 11 (paginiert S. 67 in der Quelle): Die Schrittfolge Contretemps – Jeté en demy-tour – Pas marché – Pas grave.

⁷⁵ Paginiert S. 67 im Partiturdruk, Ballard 1679.

Neben der räumlichen und zeitlichen Qualität der einzelnen Schritte sind Symmetriebildungen in der Choreographie im Raum von Bedeutung. Grundsätzlich sind Bühnenchoreographien der Zeit um 1700 für mehr als einen Tänzer symmetrisch angelegt (sowohl in der dreidimensionalen Frontalansicht auf der Bühne als auch in der zweidimensionalen Aufsicht im Notat). Dabei lassen sich drei wesentliche Symmetrieformen unterscheiden: Spiegelsymmetrie entlang einer vertikalen Mittelachse, parallele Symmetrien und Punktsymmetrien, die um einen Punkt im Raum rotieren. Im *Balet de neuf Danseurs* finden sich alle drei Symmetrieformen. Grundsätzlich ist die Choreographie spiegelsymmetrisch an einer Mittelachse aufgebaut, wobei die Tänzer diese Mittelachse mehrfach überschreiten und die Spiegelsymmetrie dabei umkehren. Punktsymmetrien kennzeichnen solche Übergänge und finden sich daher häufig an Phrasengrenzen und nach Kadenzen. Eine solche Punktsymmetrie zeigt sich beispielsweise auf dem ersten Blatt der Choreographie mit vier Tänzern in T. 4–5 (S. 68 paginiert) nach einer Binnenkadenz, die wieder mit einem Richtungswechsel einhergeht. Hier drehen sich jeweils zwei Tänzer den Rücken einander zugewandt um eine Mittelachse (sogenanntes „dos à dos“). Bemerkenswert ist hierbei, dass in den betreffenden beiden Takten der instrumentale Satz kontrapunktisch gesetzt ist, mit dem Übergang in die parallele Bewegung der beiden Tänzer in T. 6 dann wieder homophon und parallel in Terzen und Sexten abwärts geführt wird.

Insbesondere aus einer erhöhten Sicht auf die schräge Bühnenfläche waren diese Symmetrien deutlich erkennbar. Besonders eindrucksvoll könnte der singuläre Fall einer Spiegelsymmetrie an der vertikalen und horizontalen Achse gleichzeitig gewirkt haben, wie sie zu Beginn der Wiederholung der *Second Air/ Premier Canary*, dem ersten Teil der Choreographie mit acht Tänzern, erscheint. Die Streicherbegleitung doppelt hier nicht die Chorstimmen, sondern spielt eine eigene Begleitstimme, die sich homophon zum vokalen Satz verhält. Es sind also insgesamt acht verschiedene Stimmen hörbar und acht Tänzer zu sehen. Die visuelle und auditive Bewegung erreicht hier ein Maximum.

Semiose

Eine semiotische Lesart des Schlussballetts muss sich auf den Bezug zum dramatischen Kontext und dem Symbolgehalt des hier präsentierten Tanzstils an sich begrenzen. Das Schrittmaterial des akademischen Bühnentanzes, wie er in der Quelle wiedergegeben wird, ist nicht darstellend, sondern abstrakt. Eine Zuordnung einzelner Schrittfolgen zu einer bestimmten Semantik lässt sich kaum nachweisen, jedoch ist die Qualität der Choreographie aussagekräftig. Die Wahl des Tanzes, einer seriösen *Entrée grave* und zweier ausgelassen-heiterer *Canaries*, ist symbolisch für die dramatische Situation, das höfisch-offizielle Umfeld einerseits, das Freudenfest andererseits. Daneben ist der akademische Tanz als nobelster Tanzstil repräsentativ für die moralische und gesellschaftliche Stellung der tanzenden Figuren: der Solotänzer als Äquivalent des Heroen und das Tänzerensemble als befreites Volk.

Das Schlussbild nach dem letzten Takt zeigt die acht Tänzer in den Hintergrund der Tanzfläche gerückt und in einem leichten Bogen aufgereiht, den Solotänzer in der Mitte positioniert. Die vordere Fläche der Bühne bleibt frei.

Synästhesie

In der abschließenden Szene des Werkes kann man vor allem dann von einer transmedialen Synästhesie sprechen, wenn die choreographische Quelle tatsächlich die Gestaltung der ersten Inszenierung wiedergibt und am Ende des Werkes ein Chor steht, der auch tänzerisch umgesetzt wird. Die synästhetische Dichte ist hoch, die Szene ist kleinteilig rhythmisiert und es kommen alle künstlerischen Mittel zum Einsatz: Poesie, Musik, Tanz und Bildkünste; das abschließende Bild auf der Bühne ist symmetrisch angelegt. Eine synästhetische Steigerung erfährt die Szene vor allem durch die Besetzung, wenn erst im Wechsel die instrumentale und tänzerische Besetzung vergrößert wird und im zweiten Couplet des letzten Chores schließlich der gesamte Chor und acht Tänzer agieren.

PROLOG

Szene	Poesie	Musik	Tanz (Figur)	Szen. Spiel (Figur)	Maschinerie	Dekor	semiotisch	medial	
Akt/Szene/ LWV-Nr	Incipit								
P/1		Ouverture AB(A), C-Dur(G-Dur)							
P/2	Muses, préparons nos concerts	[Prélude] – Réc. simple, C-Dur		Apollon (Basse)		PASTORAL Natur	polylog/analog	transmedial	
	Après avoir chanté	Petit Air, [ab], 3, C-Dur		Apollon					
P/3	Après avoir chanté	Chœur [abc], 3, C-Dur		Apollon, Chœur des Muses (2 Dessus, 1 Basse)					
P/3 bis	Par cet auguste Roi	Réc. simple, C-Dur/F-Dur		Apollon					
P/4		Marche pour l'Entrée de Bacchus et de Pan, AAB, 2, F-Dur	Bacchus, Aegipans, Pan, Menades.					analog	
P/5	Du fameux bord de l'inde	Réc. simple, Petit Air [ab], C, F-Dur		Bacchus (Taille)				polylog	
P/5 bis	J'ai quitté les forêts	Petit Air, AAB, C, d-moll		Pan (Basse)					
P/6	Chantons, chantons le plus grand des mortels	Chœur, ABB'A, 2, d-moll	[evtl. wurde zu den Binnenritornellen im B-Teil getanzt]	Chœur de Bacchus et de Pan (4st.), Chœur d'Apollon et des Muses (3st.)					
P/7	Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre	Menuet/Chanson, AAB, 3, d-moll	Bergers, Bergères	Berger (Haute-contre)				analog	
P/8		Entrée des Aegipans et des Menades, Canarie, AAB, 6/4, F-Dur	Aegipans, Menades					polylog	
P/9		Menuet pour les Bergers, AA, 3, C-Dur	Partitur: Bergers, Bergères. Livret: auch Aegipans, Menades						
P/10	Tout est paisible sur la terre	Duett, [abc], 3, C-Dur		Pan, Bacchus				polylog	
P/7 WDH	Pourquoi n'avoir pas le cœur tendre	Menuet/Chanson, AAB, 3, d-moll	Bergers, Bergères	[Berger]			analog		
P/11	Quittez, quittez de si vaines chansons	Réc. simple, C-Dur		Apollon			polylog	plurimedial	
P/12	Pour ce grand Roy redoublons	Chœur, ABCD, 3, C-Dur		Chœur d'Apollon, des Muses, de Bacchus et de Pan.			polylog/analog	transmedial	

AKT I

I/1/14	Malgré tous mes malheurs	Réc. mesuré, ABA, 3		Sténobée		polylog	plurimedial	
I/1/14 bis	Contre Bellérophon votre aveugle colère	Réc. simple Réc. mesuré, AA, 6/4		Argie				
I/1/14 bisII	Helas ! A quel excès	Réc. simple		Sténobée				
I/1/15	En vain quand l'amour	Petit Air, AABC, C, a-moll		Sténobée				
I/1/15(b)	Ne redoutez plus rien	Réc. simple Réc. mesuré, [ab], 3, C-Dur		Argie				
I/1/15bis(c)	Du moins Bellérophon n'a jamais rien aimé	Réc. simple		Sténobée				
I/1/15(d)	Espoir, qui séduisez les amants malheureux	Réc. mesuré, ABA, 3, C, C-Dur		Sténobée				
I/2/16(pre)	Reine, vous savez qu'en ce jour	Réc. simple		Philonoë (Dessus)			polylog	plurimedial
I/2/16	Qu'il est doux de trouver	Air, ABA, 3, F-Dur		Philonoë				
I/2/16(b)	Quoi, Princesse, à l'amour	Réc. simple		Philonoë, Sténobée				
I/3/17pre	Et je croyais	Réc. simple		Sténobée			analog	transmedial

Szene	Poesie	Musik	Tanz (Figur)	Szen. Spiel (Figur)	Maschinerie	Dekor	semiotisch	medial	
I/3/17	Un cœur qui paraît invincible	Petit Air, AAB, 3, F-Dur/d-moll		Argie			analog	transmedial	
I/3/17(b)	C'en est fait, l'outrage est trop grand.	Réc. simple/mésuré (Monologue)		Sténobée, Argie			polylog	plurimedial	
I/4/18	Prélude; Contre Bellérophon j'ay fait	Prélude: C, g-moll; Réc. simple		Le Roy (basse), Sténobée			polylog	plurimedial	
I/4/19	Bruit de Trompettes	Air instr./Fanfare, [ab] 3, C-Dur					polylog	plurimedial	
I/4/19 (b)	A ce bruit éclatant	Réc. simple		Sténobée			polylog	plurimedial	
I/4/19(c)	Marche des Amazones et des Solymes.	Rondeau./Marche, ABACA, 3, C-Dur	Amazones, Solymes				analog	transmedial	
I/5/20	Venez, venez goûter	Réc. simple		Le Roy; Bellérophon (taille)					
I/5/21	Un héros que la Gloire	Petit Air, AAB, 2, C-Dur/a-moll		Le Roy					
I/5/21(b)	Surpris de tant d'honneurs	Réc. simple/ mésuré		Le Roy; Bellérophon					
I/5/22	Quand un vainqueur	Prélude – Chœur, ABC, 3, C-Dur		Chœur des Amazones (3st.), Chœur des Solymes (4st.).			<i>Le Roy & Bellerophon estant sortis, ceux qui ont conduit les Amazones & les Solymes leur ostent les fers, & rendent l'espée aux unes, & la lance aux autres.</i>	analog	transmedial
I/5/23	Premier Air	Air instr. AAB, c, C-Dur	Amazones, Solymes						
I/5/24	Second Air	Air instr., AAB, 3, A-Dur	Amazones, Solymes						
I/5/25	Faisons cesser nos allarmes	Chœur (4st.), AAB, 3, A-Dur	Amazones, Solymes	Amazones, Solymes					

AKT II

II/1/26	Amour, mes vœux sont satisfaits	Ritournelle: durchk., 2, C-Dur; Air: AAB, 2, C-Dur		Philonœ		GARTEN Natur/Kultur	analog/polylog	plurimedial/transmedial
II/1/26(b)	Les douceurs que l'amour	Réc. mésuré, G-Dur		Première Amazone (bas-dessus), deuxième Amazone (dessus)			polylog	plurimedial
II/1/27	Chantez la valeur	Air (Terzett), AAB - Réc. mésuré - AAB, 2, C-Dur		Philonœ; deux Amazones			analog/polylog	plurimedial
II/2/28	Princesse, tout conspire à couronner	Prélude: 3, G-Dur Réc. simple Réc. mésuré [aabc] Réc. simple		Bellérophon, Philonœ			analog/polylog	plurimedial
II/2/29	Que tout parle à l'envy	Air (Duet), AB, 3, g-moll		Bellérophon, Philonœ			polylog	plurimedial
II/2/29(b)	Prince, adieu; mon devoir m'appelle	Réc. simple		Bellérophon, Philonœ			analog/polylog	plurimedial
II/3/30pre	Ma présence ici te fait peine	Réc. simple/ mésuré [d-moll]		Bellérophon, Sténobée			analog/polylog	plurimedial
II/4/30pre	Tu me quittes, cruel	Réc. simple/ mésuré [aabcc], d-moll/ simple [g-moll]		Sténobée, Argie			analog/polylog	plurimedial
II/5/30	Vous me jurez sans cesse	Ritournelle, 2, B-Dur Réc. simple		Sténobée			polylog	plurimedial
II/5/31	Lorsque l'Amour vous asservit mon âme	Réc. simple		Amisodar (basse), Sténobée			polylog	transmedial
II/5/32	Hâtez-vous, hâtez-vous de servir	[Réc. simple]- Réc. mésuré – Réc. simple Réc. mésuré Réc. simple		Sténobée, Amisodar			polylog	transmedial
II/6/33	Que ce jardin ce change	Prélude – Réc. mésuré, 2, g-moll		Amisodar			changement	transmedial
II/6/34	Premier Air	Air instr.; AAB, 2, g-moll	Magiciens, magiciennes				KERKER	polylog
II/7/35	Parle, nous voilà prêts	Réc. mésuré, C, g-moll		Magiciens (4st, Hc, T, T, B), Amisodar		<i>Les Magiciens se jettent icy contre terre pour l'évocation.</i>	polylog	transmedial
II/7/36	Second Air	Air instr. AAB, 3, F-Dur/B-Dur	Magiciens			<i>Les Magiciens se jettent de nouveau contre terre</i>	polylog	transmedial

Szene	Poesie	Musik	Tanz (Figur)	Szen. Spiel (Figur)	Maschinerie	Dekor
II/7/37	La terre nous ouvre ses gouffres	Chœur, 3, B-Dur		Magiciens		La Terre s'ouvre, & on en voit sortir trois Monstres qui s'élevent au dessus de trois Bûchers ardens
II/7/37bis	Un monstre seul	Réc. simple		Amisodar		

semiotisch	medial

AKT III

III/1/38	Que vous faites couler et de sang	Ritournelle, [abb], 3, D-Dur Réc. simple/ mesuré		Argie, Sténobée		<p><i>Livret (1679): Le Sacrificateur paroist avec ses ministres, & un grand nombre de Peuple qui entre dans le Temple en dancant.</i></p> <p><i>monstrant le coeur de la Victime; il jette le coeur & les entrailles dans le feu. Les Ministres du Temple s'avancent auprès du Sacrificateur, & immolent la Victime.</i></p> <p><i>Le peuple dance icy à l'entour du feu & chante ensuite ce premier couplet.</i></p> <p><i>La Pythie se penche vers la Terre, tandis qu'apollon paroist en Statue d'or, & prononce l'oracle qui suit.</i></p>	polylog	plurimedial	
III/1/39	Impuissante vengeance	Réc. mesuré ABA, 3, D-Dur		Sténobée			polylog	plurimedial	
III/2/40	Que de malheurs accablent la Lycie	Prélude, 2, G-Dur Réc. simple.		Le Roy, Sténobée			polylog	plurimedial	
III/3/40(b)	Vous venez consulter	Réc. simple; Petit Air, AA, C, G-Dur		Bellérophon, le Roi			polylog	plurimedial	
III/4/40(c)	Seigneur, à votre voix	Réc. simple/ mesuré		Philonoe, Bellérophon, le Roi			polylog	plurimedial	
III/5/41	La Marche du Sacrifice	Gavotte, ABB, 2, G-Dur	Le Peuple				analog/polylog	transmedial	
III/5/42	Le malheur qui nous accable; Gavotte	Chœur/Gavotte, ABB, 2, G-Dur	Le Peuple	Le Peuple (4st.)			polylog		
III/5/42(b)	Reçois grand Apollon	Réc. simple Chœur Ritornell, [ab], 2, G-Dur		Sacrificateur (basse) Chœur de peuple					
III/5/43	Dieux! Qui connoissez nos malheurs	Chœur (Réc. mesuré), [ab], G-Dur Réc. simple		Le Peuple, Le Scarificateur					
III/5/44	Après un augure si doux	Chœur, [abc], 3, -Dur		Le Peuple					
III/5/45	Montrons notre allegresse	Air (Bourrée)/Chœur, AAB, 2, G-Dur	Le Peuple	Le Peuple					
III/5/46	Tout m'apprend qu'Apollon dans nos vœux	Ritornell, 3, g-moll Air, [ab], 3, g-moll		Le Sacrificateur					
III/5/47	Assez de pleurs	Chœur (Menuett), AAB, 3, d-moll Réc. simple	Le Peuple	Chœur du Peuple (5st.), le Sacrificateur					
III/5/48	Gardez tous un silence extrême	Prélude, 2, g-moll Réc. simple, Réc. mesuré, 2, g-moll		La Pythie (haute-contre)				polylog	transmedial
III/5/48 (b)	Que votre crainte cesse.	Réc. simple Symphonie, 2, G-Dur Réc. simple		Apollon (basse), Le Roi					
III/6/49	Dans quelle accablement cet Oracle me laisse	Ritournelle, ♯, c-moll; Réc. mesuré, c-moll; Réc. simple; Duett; 3, c-moll		Bellérophon, Philonoe					plurimedial

polylog	plurimedial
polylog	plurimedial
polylog	plurimedial
polylog	plurimedial
analog/polylog	transmedial
polylog	
polylog	transmedial
	plurimedial

AKT IV

Szene	Poesie	Musik	Tanz (Figur)	Szen. Spiel (Figur)	Maschinerie	Dekor	semiotisch	medial
IV/1/50	Quel spectacle charmant	Ritournelle – Réc. mesuré, C, a-moll		Amisodar		WÜSTE Natur	polylog	plurimedial
IV/1/51	Quand on obtient ce qu'on aime	Air: Recit de basse, [ab], 3, a-moll		Amisodar			polylog	plurimedial
IV/2/52 (pre)	Il faut pour contenter	Réc. simple - Petit Air, [ab], C, e-moll - Réc. simple		Argie, Amisodar			analog	transmedial
IV/2/52	Tout est perdu, le monstre avance	Chœur, 2, 3/8, G-Dur/ e-moll		Voix derrière le Théâtre			polylog	plurimedial
IV/3/53	Plaignons, plaignons les maux	Ritornell, Duett: Petit Air - Réc. mesuré - Petit Air, 2, a-moll		Dryade (bas-Dessus), Napée (dessus)			polylog	plurimedial
IV/4/54	Les forêts sont en feu	Ritornell – Quartett: Réc. mesuré, a-moll		Dieux des bois (taille, basse), Napée, Dryade			analog	transmedial
IV/5/54 (b)	Ah! Prince où vous emporte	Symphonie, 2, d-moll – Réc. simple		Le Roi, Bellérophon			analog	transmedial
IV/6/55	Heureuse mort, tu vas me secourir	Ritornell - Réc. mesuré (Plainte) [abb], 2, a-moll		Bellérophon			analog/polylog	transmedial
IV/7/56	Espère en ta valeur, Bellérophon	Prélude: AA, 2, F-Dur – Réc. simple - Prélude (Wdh.)		Pallas (dessus), Bellérophon			analog/polylog	transmedial
IV/7/57	Quelle horreur! Quel affreux ravage	Chœur, ABC, 3, F-Dur		Chœur de Peuple, Bellérophon [Combat]			analog/polylog	transmedial
IV/7/58	Menuet „Entr'acte“	instr. Menuett, AAB, 3, F-Dur	keine Angabe zu Tänzern			„Entr'acte“ möglicherweise Dekorwechsel bei geschlossenem Vorhang		

AKT V

V/1/59	Preparez vos chants d'allegresse	Prélude: 2, B-Dur – Réc. simple - petit Air [ab], 3, B-Dur		Le Roy		PALASTHOF Kultur	analog	transmedial
V/1/60	Viens digne sang des Dieux jouir de la victoire	Chœur, 2, 3, B-Dur		Chœur de Peuple			polylog	plurimedial
V/1/60 (b)	Et toi, ma fille	Réc. simple		Le Roy, Philonoë			analog	transmedial
V/1/61	Pour tout vaincre il suffit qu'un héros	Air - Duett, [abc], 3, B-Dur		Philonoë, le Roy			polylog	plurimedial
V/1/62	O jour ! O jour pour la Lycie	Chœur, ABCD, ♯, g-moll		Chœur de Peuple			analog	transmedial
V/2/63	Venez vous partager l'allegresse	Réc. simple, G-Dur/ g-moll		Le Roy, Sténobée			polylog	plurimedial
V/3/64	Trompettes, Tymboles et Violons; Pallas	Marche/Rondeau: ABACA, 3, C-Dur					analog	transmedial
V/3/64 (b)	Connoissez le Fils	Réc. simple – Symphonie		Pallas			polylog	plurimedial
V/3/65	Enfin je vous revoy Princesse	Réc. simple - Duett, ABC, 3, C-Dur		Bellérophon, Philonoë			analog	transmedial
V/3/66	Jouissez des douceurs que l'hymen	Air: Recit de basse, 3, C-Dur		Le Roy			polylog	plurimedial
V/3/67	Le plus grand des héros rend le calme	Chœur, 2, C-Dur		Chœur de Peuple		analog	transmedial	
V/3/68	Premier Air	Air instr., AAB, 2, C-Dur	Ballet de Neuf danseurs					
V/3/69	Second Air	Fanfare/Air, AAB, 6/4, C-Dur						
V/3/70	Les plaisirs nous preparent leurs charmes	Chœur, AAB, 6/4, C-Dur		Chœur de Peuple				