

Silvia Bier

Konzert der Musen

Die Synthese der Künste in der Tragédie en musique Lullys



Thurnauer Schriften zum Musiktheater
Herausgegeben vom Forschungsinstitut für Musiktheater der
Universität Bayreuth
Band 45

Schrift: LD Genzsch Antiqua von der Lazydogs Typefoundry
(www.lazydogs.de), Schriftgestalter: Michael Wörgötter

**Die auf Seite 469 benannte Tabelle steht unter
[https://www.utzverlag.de/assets/downloads/9783831649587_
Zusatzmaterial.pdf](https://www.utzverlag.de/assets/downloads/9783831649587_Zusatzmaterial.pdf) zum Download bereit.**

Umschlaggestaltung: utzverlag unter der Verwendung folgender
Abbildungen: Zweites Blatt der Choreographie Balet de neuf
Danseurs. Raoul Auger Feuillet, Recueil de dances, Paris 1700.
Jean Berain: Kostümentwurf *Amisodar* (F-P Louvre, Collection
Rothschild 1756 D.R.)
Jean-Baptiste Lully, Bellérophon, Beginn des Prologs, Partiturdruk,
Paris 1679.

Zugl.: Diss., Univ. Bayreuth, 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die
Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch auszugsweise
Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2022
ISBN 978-3-8316-4958-7 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7691-0 (E-Book)

Printed in EU
utzverlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Statt Vorwort: Erkenntnisse	11
Einleitung	13
I. Gegenstand und Ziel der Studie	15
II. Forschungsstand – Problematik eines interdisziplinären Gegenstandes	27
III. Zur Methodik	42
Erster Teil – Historische und geistesgeschichtliche Studie zur Konzeption der Tragédie en musique als Synthese der Künste	49
Prologue: Betrachtungen zum Konzept des ‚barocken Gesamtkunstwerks‘	51
I. Die geistesgeschichtlichen und politischen Grundlagen der Konzeption der Tragédie en musique Lullys	63
<i>Zur Ordnung der Künste im 17. Jahrhundert</i>	65
I.1. Philosophie und Kosmologie	72
<i>Harmonie</i>	79
<i>Darstellung und Repräsentation</i>	83
<i>Ästhetik und Synästhesie: „l'idée du Beau“</i>	84
I.2. Politische Ideologie	89
<i>Harmonie</i>	91
<i>Gloire</i>	93
<i>Apollon musagetes</i>	102
I.3. Gattungspoetik und -theorie	107
<i>Das Quellenkorpus</i>	110
<i>Gattungskonzepte im Vorfeld der Tragédie en musique</i>	111
<i>Tanz als Text</i>	113
<i>Entsprechung und ‚Convenance‘</i>	115
<i>Harmonie und Kohärenz</i>	116
<i>Zusammenwirken der Künste</i>	118

<i>Äußerungen zur „Opéra“</i>	121
<i>Drama und Musik</i>	122
<i>Synthese der Künste – Synästhesie</i>	129
<i>Die Tragédie en musique: ein Gattungskonzept Lullys?</i> ·	133
<i>Retrospektive: die Sicht des 18. Jahrhunderts</i>	136
<i>Terminologische Betrachtung</i>	157
I.4. ‚Catharsis esthétique‘	160
II. Die Synthese der Künste in der Gattungsgenese	165
II.1. Ballet de cour	169
II.2. Die italienische Oper auf der französischen Bühne · ·	184
II.3. Sprechtheater	188
<i>Das Musikalische: die Tragi-comédie</i>	188
<i>Das Spektakuläre: die Tragédie à machines</i>	192
<i>Die Comédie-Ballet: Sprechtheater oder Musiktheater?</i>	199
II.4. Tragédie-ballet und Pastorale	205
<i>1671: Psyché. Ein Prototyp?</i>	205
<i>Pierre Perrin und die Pastorale</i>	210
II.5. Lullys Idee der französischen Oper	216
Zweiter Teil – Methodologische Studie und Analyse der Synthese der Künste am Beispiel <i>Belléophon</i>	233
I. Die Schaffung einer Synthese der Künste – von der Idee zum Werk	235
I.1. <i>Belléophon</i> im Kontext der Zeit – das Sujet	238
I.2. Die Autoren	249
<i>Lully</i>	249
<i>Corneille, Boileau, Fontenelle</i>	254
<i>Beauchamp</i>	260
<i>Berain, Vigarani</i>	266
I.3. Der Arbeitsprozess – ‚collaboration des art(iste)s‘ · · ·	272
II. Performanz und Emergenz der Synthese der Künste – ein theoretisches Modell	281
II.1. Vorüberlegungen	283
<i>Künste als Medien – Künste als Zeichensystem</i> · · · ·	290
<i>Das Raum-Zeit-Gefüge der Synästhesie</i>	301

	<i>Die ‚Dramaturgie‘ der Synthese der Künste</i>	304
	<i>Theorie der Synästhesie – eine Zusammenfassung</i> . . .	308
II.2.	Melpomene: Poesie	313
	<i>Typologie der Poesie in der Tragédie en musique</i>	313
	<i>Mediale Gestalt der Poesie: Klanglichkeit des</i> <i>gesungenen Wortes</i>	314
	<i>Semiotik: Zeichenhaftigkeit der Poesie</i>	320
	<i>Poesie als dramaturgisches ‚Skelett‘ des spectacle total</i> . . .	321
	<i>Das Verhältnis von Text und Performanz</i>	322
	<i>Poesie im Verbund mit anderen Künsten</i>	323
II.3.	Euterpe: Musik	326
	<i>Typologie der Musik in Lullys Tragédie en musique</i> . . .	326
	<i>Musik als Medium</i>	330
	<i>Musik als Zeichensystem</i>	332
	<i>Text und Performanz: Die Funktion der Partitur</i>	336
	<i>Dramaturgische Funktion</i>	337
	<i>Die Musik im Verbund mit anderen Künsten</i>	338
II.4.	Terpsichore: Tanz	340
	<i>Typologie: Choreographische Aspekte</i>	340
	<i>Tanz als visuelles Medium</i>	343
	<i>Tanz und Gestik als kinesische Zeichen</i>	344
	<i>Tanz im dramaturgischen Gefüge</i>	348
	<i>Choreographische Notation</i>	351
	<i>Tanz im Verbund mit anderen Künsten</i>	355
II.5.	Polyhymnia: Dekoration und Kostüm	358
	<i>Typologie des Dekors</i>	358
	<i>Kostüm und Bühnendekor als visuelle Medien</i>	362
	<i>Semiotik der Bildkünste</i>	364
	<i>Visuelle Dramaturgie</i>	365
	<i>Zur Performativität des Entwurfs</i>	367
	<i>Dekor und Kostüm im Verbund mit anderen Künsten</i>	367
II.6.	‚Concert des Muses‘	369
III.	Werkbetrachtung und Analyse der Synästhesie	373
III.1.	Das Quellenkorpus	373
	<i>Musikalische Quellen</i>	374
	<i>Literarische Quellen</i>	387
	<i>Ikongraphische Quellen: Dekor, Kostüm, Maschinerie</i>	390

<i>Choreographische Quellen</i>	409
III.2. <i>Aufführung und Rezeption</i>	411
<i>Ort und Raum der Uraufführung in Paris</i>	415
<i>Die Aufführungsstätte am Hof 1680</i>	422
<i>Besetzung und Ausstattung</i>	429
<i>Das Publikum</i>	432
<i>Rezeption und Reaktion</i>	437
<i>Reprisen</i>	448
<i>Tabellarische Übersicht der Aufführungen</i>	458
III.3. <i>Methodik der Synästhesie-geleiteten Analyse</i>	459
III.4. <i>Synästhesie-geleitete Werkanalyse</i>	466
<i>Szenenebene</i>	466
<i>Aktebene</i>	470
<i>Werbenebene</i>	474
<i>Gleichgewicht und Symmetrie: die Harmonik der Synästhesie</i>	486
Zusammenfassung und Ausblick	487
<i>„Le propre de ce spectacle“</i>	489
<i>L'esprit</i>	494
<i>Les yeux</i>	496
<i>Les oreilles</i>	497
<i>Un égal enchantement</i>	498
Quellen- und Literaturverzeichnis	501

Anmerkungen:

Zur Bezeichnung der Bibliotheken und Archive in den Quellen nachweisen wurden die Sigla nach dem Modell des RISM verwendet.

Alle Zitate wurden grundsätzlich in Originalsprache und in originaler Orthographie gemäß dem Quellendokument übernommen; auf die redaktionelle Ergänzung [sic!] wurde verzichtet.

Dubium sapientiae initium.
(René Descartes)

Statt Vorwort: Erkenntnisse

Als Thema meiner Arbeit wählte ich am Beginn meiner Promotionsphase das vage Konstrukt „Gesamtkunstwerk Tragédie en musique“. Initialer Impuls waren dabei zwei Faktoren: zum Einen ein breites Interesse für nahezu alle Formen künstlerischen Ausdrucks und ein Hang dazu, die jeweiligen Grenzen zu ignorieren. Zum Anderen stand zu Anfang die noch eher unbewusste Erkenntnis, dass in der *Tragédie en musique* ein Konzept zu wirken schien, das mehr war als die Summe verschiedener Kunstdisziplinen und das durch eine eigene Gesetzlichkeit ganz außergewöhnlich gut als Theaterform ‚funktionierte‘ – und möglicherweise noch heute funktionieren würde. Diesem Konzept nachzuspüren, die Gesetzlichkeit zu verstehen und es schließlich fassbar (und nicht nur erlebbar) zu machen, war das immer konkreter werdende Ziel der Arbeit. Zwar war die Arbeit von vornherein interdisziplinär angelegt – im Fokus standen neben der Musik ja auch die Poesie, der Tanz und das Bühnenbild – aber erst der vergleichsweise spät gemachte Schritt zur interdisziplinären bzw. transdisziplinären Methodik, die musikwissenschaftliche Vorgehensweisen mit geschichtswissenschaftlichen, kunstwissenschaftlichen und theaterwissenschaftlichen Theoriekonzepten und Methoden verband, halfen vor allem bei dem letzten und schwierigsten Schritt: das Fassbar-Machen der Synthese der Künste.

Das Ergebnis der Arbeit wird hiermit publiziert, die Suche nach dem Konzept und den Gesetzmäßigkeiten des Musiktheaters als Synthese der Künste kann damit jedoch nicht abgeschlossen werden. Wird hier die *Tragédie en musique* als Ausgangspunkt genommen, so hat die intensive Auseinandersetzung mit Konzepten von Kunst und Kunstformen auch zu der Erkenntnis geführt, dass die Synthese, das Zusammenführen von Verschiedenem zu einem Ganzen, ein Leitgedanke der Kunst ist, der sich in der Vergangenheit theoretisch und praktisch durch ein periodisches Zusammentreffen und Auseinanderdriften der Kunstformen immer wieder neu manifestiert hat. Ob die Kunst als Ausdruck kulturellen Seins hier auch einen elementaren menschlichen Wunsch nach Ganzheit abbildet, vermag ich an dieser Stelle nicht zu beurteilen.

Geblieden ist nach den Jahren der Arbeit an der Dissertation jedoch die Einsicht, dass die Frage nach der Synthese der Künste weit über die Tragedie en musique hinausreicht und im Bereich des Musiktheaters eine wesentliche Rolle einnimmt, und zwar gleichermaßen in der Kreation, der Präsentation und der Rezeption. Es gibt also noch mehr als genug zu ergründen und – um Pierre Perrin zu zitieren – „au reste le champ est ouvert pour mieux faire.“

Zur Erkenntnis dieser Arbeit gehört auch, dass sie ohne die Unterstützung vieler nicht realisierbar gewesen wäre. Ein Stipendium der Graduiertenförderung der Universität des Saarlandes sowie ein Forschungsstipendium des DAAD ermöglichten einen konzentrierten Einstieg in die Dissertation und den notwendigen Forschungsaufenthalt in Paris. Wie bei den meisten geisteswissenschaftlichen Dissertationen ist der Entstehungsweg keineswegs gerade und problemlos verlaufen, viele Menschen haben den Weg aber begleitet und dafür gesorgt, dass die Umstände meistens günstig waren. Wofür ich mich bei allen bedanken möchte, ist Vertrauen und Geduld. Ein erster Dank gilt Herbert Schneider, der das Vorhaben in den ersten Jahren auf vielfältige Weise unterstützt hat, sowie Jean Duron, der durch treffsichere Kommentare immer wieder offenlegte, welche meiner Gedanken noch unausgereift waren. Ich danke meinen Eltern, weil sie mich über die Jahre und Stationen zuverlässig unterstützt haben, meinen Kolleginnen und Kollegen am *fimt* und der Universität Bayreuth, weil sie vor allem in der Endphase der Arbeit geduldig und nachsichtig mit mir waren, meiner langjährigen Hilfskraft und Kollegin Jasmin Goll, weil sie mir ausdauernd und mit klugen Fragen als gedanklicher Sparring-Partner zur Seite stand, sowie meinem guten Freund Louis Taurines, der mich in langen Abendgesprächen in Paris immer wieder zum Perspektivwechsel bewegte. Außerdem gilt mein Dank meinem Doktorvater Anno Mungen, dessen großes Vertrauen mein wissenschaftliches Selbstvertrauen überhaupt erst gedeihen ließ und der mir die Möglichkeit gab, die Arbeit in der Reihe der *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* zu publizieren. Schlussendlich danke ich meinem lieben Mann Daniel Reupke, der von der ersten Zeile an dieses Promotionsvorhaben miterlebt hat und wie kein anderer bemüht war, Untiefen auszugleichen.

Thurnau, im Dezember 2021.

Einleitung

I. Gegenstand und Ziel der Studie

„Par cet auguste Roy la discorde est bannie,
Pour tous les Dieux sa gloire a tant d'appas,
Que Pan luy-mesme oubliant nos debats
Vient icy de nos chants augmenter l'harmonie;
Bacchus ainsi que luy va se joindre avec nous
Pour rendre nos accords plus charmants et plus doux.“
Thomas Corneille, *Bellérophon*, Prologue

Am Beginn von Lullys siebter Tragédie en musique *Bellérophon* versöhnt sich Apollon mit Bacchus und Pan. Zwei Gegensätze, das maßvolle Apollonische auf der einen Seite und das zügellose Dionysische auf der anderen, werden in Einklang gebracht mit dem Ziel, die Wirkung und Vollkommenheit des folgenden Spektakels zu erhöhen – zu Ehren des Monarchen.

Verschiedenartiges zu vereinen, um dessen Potenzial bestmöglich auszuschöpfen, ist auch das Ziel der Konzeption der Tragédie en musique, wenn sie Poesie, Musik, Tanz und Bühnenbild zu einem einzigen, umfassenden Kunstwerk formt. Die Oper als eine Form des Musiktheaters zu sehen, in der verschiedene Kunstformen zusammenwirken, gehört seit ihrer Entstehung zu einem zentralen Merkmal ihrer Wahrnehmung, an dem sich sowohl ihre Qualität bemaß, als auch kontinuierlich Kritik geübt wurde. Auch in den Geisteswissenschaften ist die Verbindung verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen als Charakteristikum der Oper aus unterschiedlichen Perspektiven terminologisch gefasst worden: plurimedial,¹ interdisziplinär,² gesamt-kunstwerklich.³ Ebenso vielfältig wird die Art und Weise der Beteiligung der

1 Vgl. Clout 2010, S.126.

2 Stephanie Großmann verfolgt zur Opernanalyse eine interdisziplinäre Herangehensweise. Vgl. hierzu Großmann 2013.

3 Vgl. Fischer 2012.

Künste beschrieben, wenn von Verbindung,⁴ „Verschmelzung“,⁵ „collaboration“,⁶ „Zusammenwirken“,⁷ „Union“,⁸ „Fusion“⁹ oder „Synthese“¹⁰ gesprochen wird. Unstrittig ist also in der Wissenschaft wie in der breiten Wahrnehmung, dass in der Oper zusammentritt, was nicht augenscheinlich zusammengehört und durch die Art der Verbindung etwas Neues entsteht, das nur auf diese Weise zustande kommen kann. Bis in die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Musiktheater im Allgemeinen und den verschiedenen Formen der Oper im Besonderen ist dieser Aspekt ein kontinuierlicher Gegenstand des Interesses. Die Eigenschaft der Kunstform Oper als ‚Synthese der Künste‘ ist eine mögliche Antwort auf die Frage nach dem eigentlich ‚Opernhafte‘; ebenso ist dies Hindernis und möglicher Lösungsweg zugleich für die Suche nach einer Methode, das ‚Opernhafte‘ im Sinne eines singulären charakteristischen Wesensmerkmals der Oper zu fassen und analysierbar zu machen.

Das Zusammenwirken der Künste ist eine Idee, die in der Geschichte aller Kunstdisziplinen eine lange Tradition hat. Das Symbol schlechthin für die ‚Schwesternschaft‘ der Künste sind die neun Musen. Ein neues, der Welt und dem Menschen zugewandtes Verständnis von Kunst und Ästhetik setzte sich spätestens zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch, welches die (idealisierte) Natur als erstrebenswertes Modell begriff¹¹ und den Stellenwert und die Funktion der Kunst veränder-

4 Jahn 1998, S. 383. Er spricht vom „synästhetischen Verbund der Künste in der Oper“.

5 Picht 1986, S. 279.

6 Mamczarz 1993, S. 101.

7 Jahn 2005, S. 77.

8 Begriff „union des arts“ in Louvat-Molozay 2002, S. 78. Ebenso in: Dahms/Jahrmärker/Oberzaucher-Schüller 2002, S. 57.

9 Mourey 2009, S. 409.

10 Laura Naudeix spricht von „synthèse des langages et des techniques d'expression dramatique“, in: Naudeix 2004, S. 449.

11 Vgl. hierzu Alberti/Spencer 1970. Albertis Schriften gehören zu den Wegbereitern einer veränderten Ästhetik in der Kunst, die eine Hinwendung zur naturalistischen Darstellung einschloss. Er propagiert, dass alle Schönheit, die in der Malerei und Bildhauerei abgebildet werden kann, der Natur entspringen

te. Es kam zu einer Neuordnung der Künste, die Musik, Theater, Tanz und Poesie als „schöne Künste“¹² zusammenfasste.

So verwirklichte Lully in der Gattung Tragédie en musique eine Idee, die sich zeitgleich in den Schriften französischer Theoretiker zu manifestieren begann: Nicolas Poussin übertrug bereits 1647 selbstbewusst Gioseffo Zarlinos Modell der verschiedenen Modi in der Musik auf die Malerei.¹³ Der neue Begriff der beaux arts fasst bewusst die Kunstdisziplinen Malerei, Musik, Tanz, Poesie und Plastik zusammen und löst damit die alte Ordnung der artes liberales ab. Als Ideal wurde schließlich die Idee der Vereinigung aller Schönen Künste verfolgt, um das vollkommene Kunstwerk zu schaffen. Seit der Entstehung der Gattung Oper um das Jahr 1600 wird hierbei das Verbindende und das Trennende der Künste immer wieder thematisiert, beispielsweise in Form des paragone, des Wettstreits der Künste, der oftmals in den Prologen der Opern dargestellt wird.¹⁴ Die Bestrebung einer Vereinigung aller Künste ist somit keineswegs ein singulär französisches Phänomen, sondern eine Forderung der Geistesgeschichte seit Beginn der Frühen Neuzeit und lag ebenso der italienischen Oper in ihren Anfängen zugrunde. Während die Idee hier im Laufe der ersten Jahrzehnte durch die spezifischen Produktions- und Aufführungsbedingungen zunehmend in den Hintergrund geriet,¹⁵ blieb sie im französischen Mu-

sollte. Dabei bezog er sich auf eine idealisierte Natur, die vor allem von Harmonie und Ausgewogenheit geprägt ist.

12 Eine der frühesten Verwendungen des Begriffs in französischer Sprache findet sich im Titel bei Perrault 1690.

13 Vgl. Hammond 1996, S. 75–92.

14 Vgl. hierzu den Aufsatz von Jahn 2012, S. 53–66. Er nennt Francesco Cavallis *Il Ciro* (1653) als frühestes Beispiel sowie rund ein Dutzend Opern aus dem deutschsprachigen Raum im 17. und 18. Jahrhundert, deren Prologe den paragone thematisieren. Auch Marc-Antoine Charpentiers *Petit-opéra Les Arts florissants* (1685) verarbeitet die Thematik.

15 Italienische Komponisten eines *Dramma per musica* fungierten vornehmlich als Rezitativ- und Arienkomponisten und die Libretti wurden nicht nur für eine spezielle Vertonung verfasst, sondern häufig mehrfach vertont. Durch die frühe Kommerzialisierung der Oper waren die Aufführungsbedingungen hinsichtlich Besetzung und auch Kostüm und Dekoration häufig wirtschaftlichen Vorgaben unterworfen und nahmen nur bedingt Rücksicht auf die Anlage der Komposition oder des Dramas. Die Anpassungsrichtung war hier gegenläufig zu jener der *Tragédie en musique*. Als politisch protegierte Gattung konnte sie

siktheater – gleichfalls aufgrund eigener historischer Bedingungen – zentral. Auffällig in der Gattungsgeschichte der französischen Oper ist ihre späte Entstehung im Vergleich zur italienischen Oper, welche sich nach 1600 rasch in Europa verbreitete, sich in Frankreich jedoch nicht etablieren konnte.¹⁶ An die Stelle der Oper traten in Frankreich andere Theaterformen, wie das Ballet de cour, die ihrerseits die Idee eines pluridisziplinären Theaters in sich trugen und verwirklichten. Die im 17. Jahrhundert vorherrschenden Gattungen des Ballet de cour, der gesprochenen Tragödie sowie der auf Pariser Bühnen kurzzeitig präsenten italienischen Oper finden sich später in der Tragédie en musique wieder: äußerlich durch die Form, den hohen Anteil getanzter Passagen und den Einsatz effektvoller Bühnenmaschinerie, innerlich durch die zugrundeliegende Gattungspoetik. Obgleich die Tragédie ohne das italienische Drama per musica wahrscheinlich nicht in dieser Form entstanden wäre, versuchte sie von Anfang an, sich bewusst von ihr abzugrenzen. Denn analog zur angestrebten politischen Eigenständigkeit suchte man im Frankreich des 17. Jahrhunderts auch eine kulturelle Unabhängigkeit.¹⁷ Nachdem einige italienische Opern mit unterschiedlichem Erfolg Mitte des 17. Jahrhunderts in Paris aufgeführt worden waren, wurde die Notwendigkeit einer französischen Gattung als Gegenstück evident, welche jedoch die italienische Oper an Ausdruckskraft, Glanz und Größe übertreffen und genuin französisch sein sollte. Nicht zuletzt deshalb griff man bewusst auf die vorhandenen Traditionen des französischen Theaters und Hoffestes zurück, um aus deren Verbindung eine solche Gattung neu zu schaffen. Aus der gesprochenen französischen Tragödie übernahm man die fünfaktige Form mit Prolog sowie die ausgewählte, der *bienséance* angemessene Sprache, die mit großer Sorgfalt vertont wurde und in der sich die Tugenden der Helden und deren vorbildliches Verhalten widerspiegelten. Der Einfluss der Tragédie à machines, in der das Eingreifen des Deus ex machina ein zent-

unter den Bedingungen einer höfischen Oper produziert werden, die erlauben, dass eine neu komponierte Tragédie in allen Teilen individuell geschaffen werden konnte.

16 Auch Silke Leopold stellt bereits in der Einleitung ihres gattungsgeschichtlichen Überblicks die Sonderstellung der französischen Oper heraus und nennt sie als einzige Form des Musiktheaters, die sich bewusst dem italienischen Drama per musica gegenüberstellt; Leopold 2004, S. XIII.

17 Schneider 1998, Sp. 705.

raler Bestandteil war, schlug sich in der Tragédie im merveilleux nieder: die wundersame Wendung des Dramas durch göttliches Eingreifen oder Bedrohungen durch das Böse in Gestalt von Dämonen, Magiern, etc. Das traditionelle französische Ballet de cour fand seinen Niederschlag in den Divertissements in jedem Akt, möglichst sorgfältig in die Handlung integriert und durch diese motiviert. Gerade hier sind auch visuelle Effekte von größter Bedeutung, wenn es um die Darstellung von natürlichen und übernatürlichen Erscheinungen geht, die ihrerseits dramatisch aufgeladene Sinnbilder sind. In den Divertissements verschieben sich die ästhetischen Kräfte: Dem Tanz sowie visuellen Effekten durch Dekor und Bühnenmaschinerie kommt eine größere Rolle zu. Losgelöst von verbalen Inhalten, kann nur durch das Zusammenspiel von Musik, Choreographie und differenzierter Gestaltung der Kostüme und des Bühnenraums ein hoher Ausdrucksgehalt erreicht werden. In der Pracht der Ausstattung, der spektakulären Maschineneffekte, orientierte man sich gleichermaßen an einheimischen wie an italienischen Vorbildern. So waren Motive für das Bühnendekor im Stile der italienischen Kulissenbühne in der Tradition Sebastiano Serlios¹⁸ gestaltet und zeigten je nach dramaturgischem Kontext entweder aufwendige Architekturen oder aber naturalistische Dekorationen wie Wälder, Gewässer, Felsformationen. Dem gegenüber griff man für die Gestaltung der Kostüme auf die Erfahrung und Tradition des Ballet de cour mit seinen kostbaren und fantasievollen Kostümen zurück.¹⁹

Der Tragédie en musique liegt eine Synthese verschiedener Theaterformen zugrunde, die selbst wiederum eine Synthese der Kunstformen anstrebten. Dieser spezifische Werdegang des Musiktheaters in Frankreich begünstigte, dass die Idee einer Synthese der Künste besonders langlebig und zentral das Gattungskonzept der Tragédie prägte. Aus den überkommenden Theaterformen schöpfend, verband man die Erfahrungen und Möglichkeiten hier zu einem dramaturgisch ko-

18 Der Architekt Sebastiano Serlio gestaltete im 16. Jahrhundert drei Typen von Bühnendekor –tragisch, komisch und satirisch – die weithin zu einer verbindlichen Standardordnung in der Theaterdekoration von Tragödie und Oper wurden; vgl. Serlio 1545.

19 Vgl. hierzu die Ausführungen von Christout 2005.

härenten Gebilde.²⁰ Im Gegensatz zur gesprochenen Tragödie, die in hohem Maße von ihrer poetisch-sprachlichen Ausdruckskraft lebt und deren essentieller Bestandteil der Schrecken und die (literarische) Katharsis sind, findet die *Tragédie en musique* mit Hilfe ihrer gattungsspezifischen Möglichkeiten eine weniger radikale, sublimere Form der Katharsis, deren Ziel durch die Verbindung von Poesie, Musik, Tanz und visuellen Eindruck erreicht wird. Cathérine Kintzler spricht hier von einer „poétisation de l’horreur par catharsis musical“.²¹

Auch der Produktionsprozess der frühen *Tragédie en musique* spiegelt die Bedeutung der Idee wider: Über ein Jahrzehnt hinweg arbeitete eine personell nahezu unveränderte Gruppe von Künstlern in einem jeweils einjährigen Prozess in enger Abstimmung untereinander auf ein Theaterereignis hin.²² Dies ermöglichte, dass im aufgeführten Werk die verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen nicht nebeneinander standen oder arbiträr zusammenwirkten, sondern in einem straff organisierten Geflecht ein neues ästhetisches und performatives Gebilde formten – und die Synthese der Künste zu einem Mittel der Bedeutungsgenerierung wird.

Die vorliegende Studie möchte die frühe *Tragédie en musique* als Realisierung des Konzeptes der Synthese der Künste untersuchen. Sie geht von der These aus, dass die Idee einer Synthese der Künste für die *Tragédie* nicht nur gattungskonstitutiv ist, sondern auch gattungsimmanent. Im Vergleich zu anderen Formen des Musiktheaters basiert das Gattungskonzept explizit auf der Verwirklichung dieser Synthese im

20 Naudeix 2004 zeigte in ihrer umfassenden Studie eindrücklich, dass die Dramaturgie der *Tragédie en musique* auf das Zusammenspiel der Künste ausgerichtet ist.

21 Kintzler 1991, S. 240.

22 Der Verlauf des Produktionsprozesses hing wesentlich von der Person Lullys als steuerndes Zentrum eines Netzwerkes aus Künstlern, Librettisten, Choreographen, Kostümbildnern und Bühnenmaschinisten ab. Er hatte, zumal selbst Tänzer, Instrumentalist und Komponist, nicht nur durch seine starke Position innerhalb der Académie royale de musique einen direkten Zugriff auf die Gestaltung von Text, Choreographie und dekorativer Ausstattung. Das personelle Zusammenspiel der beteiligten Künstler war somit ein nicht zu unterschätzender Faktor in der Realisierung einer Synthese verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen.

aufgeführten Werk. Das schließt einen besonderen, erweiterten Werkbegriff ein: Die Aufführung wird integraler Bestandteil des Werkes, das sich, ausgehend von materiell fixierten Formen des Werkes, erst in der Aufführung vollständig konstituiert und wirksam wird. Ist die Aufführung Teil des Werkes selbst, so nimmt das Werk in jeder Aufführung eine neue Gestalt an, was die Frage nach dem Stellenwert der Inszenierung gegenüber dem Werk aufwirft. Zu diskutieren ist daher auch die Konsequenz dieses Werkkonzeptes für die heutige Aufführungspraxis.

Mit der performativen Wende²³ richtet sich das Erkenntnisinteresse der Musiktheaterforschung zunehmend an Fragen der Performativität und Theatralität aus.²⁴ Im Fokus stehen Fragen nach dem spezifisch Opernhaften, dem Stellenwert und Ereignischarakter der Aufführung im Hinblick auf den Werkbegriff und die Werkrezeption sowie die Entwicklung geeigneter Methoden, welche die rein musikphilologische Perspektive sinnvoll erweitern. Textzentrierte Herangehensweisen werden insofern in Frage gestellt, da diese die Aufführung des Werkes und ihre Bedeutung für das Werk ausklammern. Das Fehlen einer etablierten Methode der Opernanalyse steht einem dennoch regen Diskurs über dieses Desiderat gegenüber. Das zeigt einerseits, wie differenziert die Erfüllung des Desiderats angesichts des komplexen Gegenstands sein muss, offenbart andererseits die durch die traditionelle Trennung der geisteswissenschaftlichen Fachdisziplinen entstandene methodische Lücke. Durch die Öffnung der Fachdisziplinen für interdisziplinäre Ansätze wird diese in den letzten beiden Jahrzehnten schrittweise geschlossen.²⁵ In dieses Interesse stellt sich auch die vorliegende Arbeit,

23 Die sogenannte performative Wende in den Geisteswissenschaften bedeutete einen Paradigmenwechsel, der die Forschungsperspektive von textzentrierten Untersuchungsmethoden zu prozessorientierten verschob. Im Mittelpunkt des Interesses wissenschaftlicher Untersuchung steht nicht mehr das Werk im Sinne eines (vorrangig semiotisch) analysierbaren Textes, sondern die erweiterte Perspektive, die nach der Ereignishaftigkeit und Wirksamkeit des Werkes fragt. Auf diese Weise werden auch selbstreferentielle, nicht semiotisch fassbare Dimensionen eines Ereignisses (beispielsweise eines aufgeführten Theaterwerkes) greifbar; vgl. hierzu Fischer-Lichte 2001.

24 Vgl. hierzu Publikationen im Rahmen des Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen*, 1999 bis 2010, der FU Berlin.

25 Vgl. hierzu beispielsweise die Ansätze von Mungen 2017, S. 303–325; Knaus 2015, S. 234–254.

deren Fragestellung durch eine interdisziplinär erweiterte Methodik bearbeitet wird. Die methodische Herangehensweise wählt eine musikwissenschaftliche und musikphilologische Perspektive als Ausgangspunkt, positioniert sich jedoch bewusst interdisziplinär und greift insbesondere auf theoretische und methodische Ansätze der Theater- und Medienwissenschaft sowie der Tanz- und Bildwissenschaft zurück.

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist die Verortung des Konzeptes der Synthese verschiedener Künste in der *Tragédie en musique*. Der erste Teil der Studie widmet sich der Bestimmung und Einordnung dieses Konzeptes in der Gattungsgenese, der Werkkonstituierung und der Rezeption der *Tragédie en musique*. In einem zweiten Teil sollen die Umsetzung des Konzeptes im Werk, die Strategien der ‚Synästhesie‘²⁶, untersucht und definiert werden. Davon ausgehend wird ein geeignetes Analyseinstrument entwickelt, das die Synthese der Künste im aufgeführten Werk – die Performanz der Synästhesie – abbildbar und fassbar macht. Auf diese Weise werden performative Mechanismen und ästhetische Strategien der Bedeutungsgenerierung in einer *Tragédie en musique* offengelegt und lassen Rückschlüsse zu sowohl auf das Verständnis des Werkkonzeptes als auch auf dessen Rezeption.

Die bisherige Forschungsarbeit zum Musiktheater als pluridisziplinäres ‚Gesamtkunstwerk‘ nimmt vorwiegend zwei Aspekte in den Fokus: die geistesgeschichtliche Grundlage der Gattungsgenese im Hinblick auf ein allumfassendes Kunstwerk einerseits, die Ausprägung dieses Anspruchs in verschiedenen Gattungen, insbesondere in der Dramaturgie der Gattungen, andererseits.²⁷ Davon unberührt blieben bisher Fragen zur Performativität der Synthese der Künste. Dabei ist die Wirksamkeit einer Synthese verschiedener ästhetischer Ausdrucksformen in erster Linie ein Phänomen, das sich im aufgeführten Werk manifestiert. Methoden der Inszenierungsanalyse nähern sich dieser Problematik aus der entgegengesetzten Richtung. Nicht das in Texten fixierte Werk und sein historischer Kontext sind die Untersuchungsgrundlage, sondern das Erscheinungsbild des Werkes in einer Inszenierung, also der geplanten szenischen Realisierung. In dem einen wie dem

26 Zur Herleitung und Definition des Begriffes Synästhesie siehe im Folgenden.

27 Siehe hierzu Kapitel II. der Einleitung.

anderen Fall steht im Zentrum der Untersuchung nicht das aufgeführte Werk.

Bezogen auf die frühe französische Oper ergibt sich eine besondere Konstellation von Gattungskonzept, Text und Aufführung, die gleichermaßen den Entstehungs- und Aufführungsbedingungen geschuldet ist. Im Gegensatz zu anderen Gattungskonzepten ist die *Tragédie en musique* in erster Linie als auf eine bestimmte Aufführung hin konzipierte und produzierte Oper zu verstehen, die sich im Moment ihrer ersten Aufführung in ihrer idealtypischen Gestalt realisiert beziehungsweise realisieren sollte. Zum anderen ist die Idee einer Synthese der Künste in der *Tragédie* – bedingt durch ihren gattungsgeschichtlichen Kontext – ein immanentes Gattungsmerkmal. Schließlich kann daraus ein Analyseinstrument entwickelt werden, das die *Tragédie en musique* unter Berücksichtigung ihrer gattungsspezifischen Eigenschaften analysierbar macht und die Performativität des Gattungskonzeptes begrifflich fassbar werden lässt. Das Ziel der vorliegenden Arbeit kann keineswegs sein, das Phänomen des Musiktheaters als Synthese der Künste resümierend und transdisziplinär abzuarbeiten. Vielmehr erlaubt der Stand der historischen, theoretischen, konzeptionellen und methodischen Forschung, die sich in den vergangenen Jahrzehnten in mehreren Disziplinen und aus unterschiedlichen Bereichen kommend dem gleichen Gegenstand und ähnlichen Fragen genähert hat, den nächsten Schritt. Innerhalb der klar definierten Grenzen eines bestimmten Gattungstypus, der frühen *Tragédie en musique*, soll das bisher erarbeitete Spektrum für die Frage nach der performativen Funktion und Wirkung der Synthese der Künste im aufgeführten Werk angewendet und erprobt werden. Statt eine erschöpfende Antwort zu geben, soll vielmehr ein weiteres Feld auf seine Tragfähigkeit hin untersucht werden und im besten Falle den Impuls und die Grundlage zu weiterführenden Arbeiten geben.

Eine Analysemethode, wie sie die Oper als pluridisziplinäres Kunstwerk erfordert, bedeutet einerseits methodische Durchlässigkeit zwischen den Disziplinen – methodisch verschränken sich hier Aufführungs- und Inszenierungsanalyse; andererseits erfordert eine solche Analyse, den Untersuchungsgegenstand auch in seiner pluridisziplinären Eigenschaft zu begreifen und die gewonnen Erkenntnisse stets auf das Gesamtgefüge zu beziehen.

Schlussendlich reicht der methodische Ansatz der Arbeit an Methoden der künstlerisch-praktisch basierten Forschung heran. Wo die klassischen literarischen, musikalischen und ikonographischen Analysemethoden an ihre Grenzen stoßen (beispielsweise aufgrund mangelhafter Quellen), können praktisches Wissen bis hin zu experimentellen Vorgehensweisen im Sinne einer ‚practice as research‘ die Lücken ergänzen. Im konkreten Fall der Tragédie Lullys ist dieser Ansatz vor allem für den Bereich Choreographie wichtig, da kaum Quellen zu Originalchoreographien aus Musiktheaterwerken vor 1700 vorliegen. Da die Tanzkunst und Tanzpraxis des 17. Jahrhunderts jedoch streng kodifiziert war, lassen sich choreographische Aspekte über die ältesten vorhandenen Quellen teilweise retrospektiv erschließen. Die choreographischen Notate der Zeit sind zwar relativ exakt, jedoch durch die Eigenheiten der sogenannten Feuillet-Notation stark chiffriert, so dass sie nichts unmittelbar über das dreidimensionale Erscheinungsbild der realisierten Choreographie aussagen. Erkenntnisse und Eindrücke aus der praktischen Arbeit mit historischen Choreographien aus der Zeit um 1700 ermöglichen hier generell ein besseres Verständnis für die ästhetischen Grundsätze des historischen Bühnentanzes, wie beispielsweise der Wirksamkeit und Ausdruckskraft bestimmter Bewegungsarten, Bezüge zu Räumlichkeit und Möglichkeiten der transmedialen Verknüpfung von Musik und Tanz.

Das Musiktheater ist ein Paradebeispiel für einen Forschungsgegenstand, der mit dem methodischen Instrumentarium einer einzelnen Disziplin kaum angemessen untersucht werden kann. Musiktheatrale Gattungen wie die Oper werden häufig als ‚interdisziplinär‘ oder ‚plurimedial‘ wahrgenommen²⁸ und dennoch hauptsächlich im Rahmen musikwissenschaftlicher Forschung und hier primär philologisch bearbeitet. In der Folge der performativen Wende veränderten sich die Fragestellungen in der Musiktheaterforschung in einer Weise, so dass rein

28 Die Grundannahme, dass die Gattung Oper mehrere, medial und ästhetisch unterschiedlich geartete Kunstformen zu vereinen versucht, liegt einer großen Zahl von Untersuchungen und Texten zugrunde. Exemplarisch, weil den Begriff „plurimedial“ verwendend, sei die Arbeit von Gostomzyk 2009, S.14, genannt. Sie macht zur Gattung Oper in ihrer Gesamtheit die Aussage: „Die Oper ist eine plurimediale Kunstform. Sie kombiniert dramatischen, musikalischen und theatralen Text, die sich in Libretto, Partitur und Aufführung manifestieren.“

philologisch nicht mehr zu untersuchende Aspekte wie die Performativität und Theatralität einer Opernaufführung in den Fokus gerieten.²⁹ So wie diese Fragestellungen aus der Theaterwissenschaft auf den Gegenstand Musiktheater übergriffen, so werden inzwischen auch methodische Anleihen in der Theater- und auch der Medienwissenschaft gemacht, um die Komplexität des Gegenstandes in den Griff zu bekommen.

Die Studie ist daher transdisziplinär angelegt: Das Ziel ist nicht nur die Anwendung von Methoden verschiedener Disziplinen auf den gleichen Gegenstand, sondern eine über ein additives Prinzip hinausgehende Kombination methodischer Ansätze, um – ausgehend vom Gegenstand – eine adäquate Untersuchungsmethode auszubilden.³⁰ Diese Synthese auf methodischer Ebene ist einerseits problemorientiert aufgebaut (hier konkret auf das Gattungskonzept der *Tragédie en musique* ausgerichtet), andererseits über die strukturelle und konzeptionelle Erkenntnis einer Analyse hinausweisend auf das Potenzial einer Aufführungspraxis, die dem Gattungskonzept Rechnung trägt. Letztlich erlaubt transdisziplinäres Arbeiten in hohem Maße die methodi-

29 Vgl. Knaus 2015.

30 In der Wissenschaftstheorie ist interdisziplinäre Forschungsarbeit insbesondere seit den 70er Jahren ein viel diskutiertes Desiderat, umso mehr erstaunt die immer noch uneinheitliche Verwendung des Begriffes. Interdisziplinarität hat sich zu einem modischen Begriff in der Wissenschaft entwickelt, dessen Bedeutungsspanne von der Untersuchung eines Gegenstandes aus unterschiedlichen Fachdisziplinen heraus, über interdisziplinär zusammengesetzte Forschergruppen, bis hin zu einer Herangehensweise, die Ansätze verschiedener Disziplinen zusammenführt und eine neue Methodik entwickelt, reicht. Nahezu synonym hat sich der Begriff der Pluridisziplinarität etabliert, der im Allgemeinen jedoch verwendet wird, um im Vergleich zu interdisziplinärem Vorgehen einen niedrigeren Grad der Zusammenarbeit verschiedener Fächer zu bezeichnen. Zur Abgrenzung in entgegengesetzter Richtung wird gerne von Transdisziplinarität gesprochen, um das tatsächliche Überschreiten von Fachgrenzen auch terminologisch deutlich zu machen. Darüber hinaus versteht man unter Transdisziplinarität ein strikt problemorientiertes Vorgehen, welches das Einbeziehen mehrerer methodischer Ansätze erfordert und in vielen Fällen auf ein außerwissenschaftliches Problem angewendet wird. In den Bereich des transdisziplinären Arbeitens fallen damit auch die Forschungsansätze der praxisbasierten künstlerischen Forschung. In allen Fällen ist der Kerngedanke, ein methodisches Defizit auszugleichen, welches die Ausdifferenzierung spezialisierter Wissenschaftsfächer mit sich brachte, und damit einen Untersuchungsgegenstand in seiner Gesamtheit zu fassen; vgl. Sukopp 2010, S. 13–29.

sche Verbindung von wissenschaftlichem und praktischem Wissen, so im Einbringen praktisch erprobter Erkenntnisse im Sinne einer ‚practice as research‘, um sowohl Lücken in der Quellenbasis zu kompensieren als auch ästhetisch-performative Fragen anzugehen.

Abseits der methodenbezogenen Terminologie werden in der vorliegenden Arbeit auch zur Bezeichnung funktionaler Konzepte die Begriffe ‚pluridisziplinär‘ und ‚pluriästhetisch‘ verwendet, je nachdem, ob auf die gattungstheoretische Konzeption oder die ästhetische Konzeption der Tragödie Bezug genommen werden soll.

Der Terminus ‚Synästhesie‘ findet bisher in und außerhalb der wissenschaftlichen Forschung uneinheitlich Verwendung.³¹ In der modernen Performance- und Installationskunst wird der Begriff unscharf, im Allgemeinen aber im Sinne einer Wahrnehmbarkeit mit mehreren Sinnen verwendet.³² Tilman Borsche führt den Begriff im Rahmen der Zeichenphilosophie von Marco M. Olivetti ein und meint die mit vielen Sinnen wahrnehmbare Zeichenhaftigkeit, in Abgrenzung zu einer primär auf Sprache und Schrift fokussierenden Zeichenphilosophie.³³ In diesem Sinne, jedoch ohne die Verengung auf den Bereich des Semiotischen, wird der Begriff in der vorliegenden Arbeit zur Benennung der Erscheinung der Synthese der Künste verwendet. Er benennt das Phänomen einer pluriästhetischen Darbietung. Insbesondere erfolgt damit eine Abgrenzung zu dem verwandten Begriff der Synästhesie,³⁴ der die

31 Susan Sontag erklärte den Begriff Synästhesie in ihren Tagebüchern kurz als „Viele Arten von Darbietung zur gleichen Zeit (Klang, Tanz, Film, Worte etc. etc.) die zu einem Magma der Darbietungsarten verschmelzen“; Sontag 2013, Eintrag vom 3.12.65 [o. S.].

32 Zum Beispiel in der Beschreibung einer Video-/Toninstallation der Künstlerin Judith Nothnagel: „Künstlerisch verfremdet, zeige ich einen Verarbeitungsprozess von weissen Fäden vor leuchtend blauem Hintergrund gekoppelt mit metallisch klingenden Fabrikgeräuschen, die synchron geschaltet, höchste Spannung und Wahrnehmungsirritationen erzeugen. In der Videoarbeit reduziere ich ein industrielles Produktionsverfahren mit Hilfe einer präzisen Abstimmung von Bild und Ton zu einer abstrakten Synästhesie.“ http://www.ba-no.de/werke/video-installation/infra_strukt_wesel.php (aufgerufen am 28.10.2021).

33 Borsche 1992, S.206.

34 Synästhesie wird hier als Begriff für die Wahrnehmung mit mehreren Sinnen gebraucht. Geläufiger ist die Begriffsbedeutung der Neurologie als Koppelung zweier oder mehrerer physisch getrennter Bereiche der Wahrnehmung bzw.

Wahrnehmung dieses Effekts beschreiben soll und somit die Perspektive des Rezipienten einnimmt.³⁵

Dem Begriff ‚Synthese der Künste‘ wird hier vor dem Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ aus den im Kapitel „Prologue“ dieser Studie erläuterten Gründen den Vorzug gegeben. Er rekurriert auf die Qualität des Verhältnisses der Künste und dessen Prozesshaftigkeit, weniger auf das Ergebnis und dessen Wahrnehmung. Synonym finden Formulierungen wie Verschmelzung oder Fusion der Künste in der vorliegenden Arbeit Anwendung. Begrifflich knüpft die Synthese der Künste letztlich an den Terminus ‚Synästhesie‘, der zur Benennung des ästhetischen Phänomens dient, welches durch die Synthese der Künste im aufgeführten Werk erzielt wird. Eine Synthese der Künste hat nach der gegebenen Definition stets eine Synästhesie zum Ziel und seitens des Rezipienten das synästhetische Wahrnehmen zur Folge. Weder der Begriff ‚Synthese der Künste‘, noch ‚Synästhesie‘ sind historische Termini. In Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts wird das Phänomen oder das dahinter stehende Konzept verschiedenartig umschrieben und beispielsweise von „réunion des beaux arts“³⁶ gesprochen oder wie in dem berühmten Zitat von La Bruyère die Wahrnehmung mit mehreren Sinnen angesprochen.

II. Forschungsstand – Problematik eines interdisziplinären Gegenstandes

„L’apport de la collaboration des arts au théâtre européen à la fin du XVIIe siècle est loin d’être négligeable“.³⁷ So schließt Margaret McGowan ihre Untersuchung der Synthese der Künste im Ballet de cour ab

die Wahrnehmung von Sinnesreizen durch Miterregung der Verarbeitungszentren im Gehirn eines Sinnesorgans, wenn ein anderes gereizt wird. Nach diesem Verständnis ist die Synästhesie keine Wahrnehmung einer Synästhesie.

35 Zum Terminus ‚Synästhesie‘ vgl. auch die Erläuterungen in Kapitel II. Performanz und Emergenz der Synthese der Künste – ein theoretisches Modell, in zweiten Teil der Studie.

36 Travenol 1757, S.2.

37 McGowan 1993, S.101.