

Andreas Münzmay

Chor-Individuen. Anmerkungen zur ›realistisch‹ bewegten

Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète*

Wie versetzen Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer den Chor auf der Opernbühne in Bewegung – in innere Bewegung, und ebenso in äußere –, so dass diese Bewegung spontan und ›realistisch‹ erscheint? Ausgehend von einigen allgemeinen Thesen zur Musikdramaturgie Scribe'scher Grands opéras will die vorliegende Lektüre von Libretti, Partituren und livrets de mise en scène einige Schlaglichter auf prominente Momente der Gruppen- und Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* werfen. Stärker als bislang üblich soll dabei auch die zentrale Rolle der Librettistik herausgestellt werden, die insbesondere im Bereich der Exposition und dramaturgischen Führung der Nebenrollen entscheidende Voraussetzungen schafft. Zudem soll die gängige Lesart, wonach Meyerbeers Chordramaturgie im Kern eine Dramaturgie der ›Massen‹ sei, differenziert und in bestimmter Hinsicht auch relativiert werden.

»... tous nos personnages ...«: dramaturgische Grundlinien der ›realistischen‹ Scribe-Meyerbeer'schen Oper Eugène de Mirecourt integrierte 1854 in seine biographische Skizze über Eugène Scribe folgende Geschichte:

»Un autre jour, rencontrant Scribe sur le Boulevard des Italiens, et le prenant sous le bras, Meyerbeer lui glissa mystérieusement ces mots à l'oreille: – Il m'est venu hier soir une idée magnifique. – Pour notre opéra? – Pour notre opéra. – Voyons l'idée. – Je voudrais réunir au quatrième acte tous nos personnages afin d'avoir un septuor. – Mais c'est impossible! dit Scribe. Les trois premiers actes sont terminés. Quand on veut une situation semblable, il faut la préparer dès l'origine. – Sans doute, j'en conviens. C'est un énorme travail à refaire. Mais un septuor! songez-y donc, un septuor! – Allons, soit, j'arrangerai cela, dit Scribe en soupirant. Il consacra six semaines aux retouches. Meyerbeer prit le libretto, le garda trois ans, et dit à son collaborateur: – Toutes réflexions faites, notre septuor n'ira pas. Je préfère un monologue. Une troisième fois, il s'agissait de refondre entièrement la pièce. Scribe eut, ce jour-là, des pensées de suicide.«¹

- 1 »Eines Tages traf Meyerbeer Scribe auf dem Boulevard des Italiens, fasste ihn am Arm und flüsterte ihm geheimnisvoll ins Ohr: – Gestern Abend kam mir eine großartige Idee. – Für unsere Oper? – Für unsere Oper. – Nun gut, da bin ich aber gespannt. – Ich möchte im vierten Akt alle unsere Figuren zusammenführen, um ein Septett zu bekommen. – Aber das ist unmöglich! sagte Scribe. Die ersten drei Akte sind fertig. Will man eine solche Situation herbeiführen, muss man sie von Beginn an vorbereiten. – Zugegeben, das bedeutet nochmals enorm viel Arbeit. Aber denken Sie doch! Ein Septett! – Nun denn, es sei, ich werde es einrichten, sagte Scribe seufzend. Er widmete der Überarbeitung sechs Wochen. Meyerbeer nahm das Libretto an sich, behielt es drei Jahre lang und sagte dann zu seinem Mitstreiter: – Nach reiflicher Überlegung muss ich sagen, dass unser Septett nicht gehen wird. Ich ziehe einen Monolog vor. Scribe musste das gesamte Stück ein drittes Mal umschrei-

Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Schilderung der Zusammenarbeit des außerordentlich erfolgreichen Pariser Opernautorengespanns Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribe lediglich um eine Anekdote; der Leser erfährt noch nicht einmal, um welche Oper es in dem angeblichen Gespräch ging. Bei aller gebotenen Vorsicht vermittelt die Anekdote dennoch ein recht getreues Bild der Zusammenarbeit Scribes mit Meyerbeer, insofern als Meyerbeer tatsächlich mehr als alle anderen Komponisten Scribe mit librettistischen Wünschen konfrontierte, ihm Vorgaben machte und Ideen diktierte.²

Vor allem aber verdeutlicht die Anekdote gerade in ihrer Überspitztheit auf treffende Weise einen bedeutsamen Grundaspekt der Scribe-Meyerbeer'schen Opernästhetik, ganz ohne ihn ausdrücklich als solchen benennen zu müssen: Für das Opernautorengespann – und ebenso für Mirecourt, den beobachtenden Zeitgenossen, der gar nicht auf den Gedanken kommt, hier fragend oder erklärend einzuhaken – scheint es völlig selbstverständlich zu sein, dass Scribe wegen einer Änderung in einem vierten Akt alles Vorhergehende revidieren muss. Aufgabe des Librettisten ist die Bereitstellung der für das musikalische Drama benötigten (Haupt- und Neben-)Figuren sowie ihre unbedingt folgerichtige Führung auf bestimmte, nach kompositorischen Kriterien definierte Kulminationspunkte hin. Zufälliges, rein Illustratives hat hier kaum einen Platz, dramaturgische Sackgassen werden vermieden, tendenziell hat jedes librettistische Detail in irgendeiner Weise eine direkte Auswirkung auf die weitere Handlung. Bei dem Zwang zu Geschlossenheit und Kohärenz, der hier impliziert scheint, handelt es sich aber keineswegs um eine opernhistorische und opernästhetische Universalie, sondern im Gegenteil um das wahrscheinlich wichtigste Spezifikum des Scribe'schen Opernschaffens.

Die dramaturgische Mechanik dieser »modernen Oper« beziehungsweise »opéra moderne«³ des 19. Jahrhunderts wird üblicherweise mit der Formel »pièce bien faite«

ben. Scribe spielte damals mit Selbstmordgedanken.« Eugène de Mirecourt: Scribe, Paris 1854 (*Les contemporains*), S. 54–56.

- 2 Die Frage nach der Autorschaft der Libretti der Scribe-Meyerbeer'schen Grands opéras ist deshalb besonders komplex; verwiesen sei vor allem auf die Forschungen von Fabien Guilloux (*Eugène Scribe/ Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Livret – étude, sources, documents*, hg. von Fabien Guilloux, München 2007), Manuela Jahrmärker (*Die Libretto- und Opernwerkstatt Eugène Scribe. Edition der Werkpläne*, hg. von Manuela Jahrmärker, unter Mitarbeit von Naoka Werr, 4 Bde., Würzburg 2015) und Herbert Schneider (zuletzt: *La genèse des livrets d'opéra au XIX^e siècle: l'exemple de Scribe*, in: *Genèses musicales*, hg. von Nicolas Donin, Almuth Grésillon und Jean-Louis Lebrave, Paris 2015, S. 161–180).
- 3 Zu dieser unter anderem bei Eduard Hanslick (*Die moderne Oper*, 9 Bde., Berlin 1875–1900) und Théodore de Lajarte (*Kapitel Sixième Période: L'Opéra moderne*, in: *Bibliothèque Musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris 1878, Bd. 2, ab S. 121) anzutreffenden Kategorisierung siehe Andreas Münzmay: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes*, Schliengen 2010 (*Forum Musikwissenschaft*, Bd. 5), S. 12 f.

charakterisiert. Die hervorstechenden Merkmale dieser librettistischen Technik betreffen, wie an anderer Stelle dargelegt,⁴ sämtlich den Kommunikationsaspekt solcher Theaterwerke: 1. »Voraussetzungslose Verständlichkeit« (Originallibretti, die selbst alle zum Verständnis von Stoff und Handlung nötigen Informationen geben, so dass Scribe'sche Stücke dezidiert kein Opernvorwissen voraussetzen), 2. »Zeitrealismus« (»dialogische und/oder visuelle Totalrepräsentation [...], wobei Scribes Opern sich durch ihren Dialog- und Handlungsreichtum auszeichnen, und wobei diese Handlung in zeitlicher Hinsicht realistisch und ganz oder in großen Abschnitten lückenlos fortschreitet«) und 3. die Arbeit mit dem »Informationsvorsprung des Zuschauers«, die eine Art »Komplizenschaft« des Autors mit dem Publikum gegen die Bühnenfiguren« bewirkt, wobei kein Detail des Librettos nebensächlich oder lediglich illustrativ ist, sondern zur Herbeiführung eines aus der Zuschauerposition heraus vollkommen folgerichtigen und begründeten Handlungsverlaufs und Endes beiträgt.

Mirecourts Anekdote läuft nicht zuletzt auch darauf hinaus, zu versinnbildlichen, dass Scribe und Meyerbeer sich mit äußerster Konsequenz, ungeachtet aller Mühen, über solche dramaturgischen Prinzipien einig waren, ein bedeutsamer Faktor, der es ihnen letztlich überhaupt erst ermöglichte, mittels absolut präziser Steuerung des Informationsflusses jenen faszinierenden – sich erst nach Jahrzehnten ganz allmählich abschleifenden und erst durch das Kino übertrumpften – »Realismus«-Effekt Scribe-Meyerbeer'scher Grands opéras zu erzielen, der dem Zuschauer das Geschehen gleichsam »in Echtzeit« vor Augen und Ohren führte und ihm so den Eindruck vermittelte, Zeuge eines »wirklichen« Geschehens zu sein. Gerade auch die Dramaturgie von Gruppen- und Massenszenen ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Faktor.

Hugenotten und Anabaptisten im Frühjahr 1836 Nach dem Erfolg der ersten Vorstellungen von *Les Huguenots* (die Premiere war am 29. Februar 1836, allein im März folgten elf weitere Aufführungen⁵) zögerten Scribe und Meyerbeer keinen Moment, ein gemeinsames Nachfolgeprojekt in Angriff zu nehmen. Wie konnte man an das Erfolgsmuster der *Hugenotten* anschließen? Bereits spätestens Mitte März taucht in Scribes *Vademecum*-Büchern der Titel dieses Nachfolgeprojekts auf: *Les Anabaptistes*.⁶ Es fällt dabei nicht nur

4 Andreas Münzmay: Die »idée fixe« in *Les Troyens* und Berlioz' Verhältnis zur Grand opéra Scribe'scher Prägung, in: Von Gluck zu Berlioz. Die französische Oper zwischen Antikenrezeption und Monumentalität, hg. von Thomas Betzwieser, Würzburg 2015, S. 227–250, die folgenden Zitate S. 235–238.

5 Chronopera, <http://chronopera.free.fr> (25. Juli 2016).

6 Fabien Guilloux: *Le Prophète*. La genèse du livret, in: Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 12–43, hier S. 12. Bei Meyerbeer fällt die erste dokumentierte Erwähnung der Oper im Übrigen wesentlich zurückhaltender und weniger konkret aus, wenn er am 20. Mai 1836 an seine Frau schreibt, er hege den Wunsch, nach *Robert le diable* und *Les Huguenots* ein drittes großes Bühnenwerk

die erneute Wahl eines historischen Sujets auf (welches zudem wieder im 16. Jahrhundert, nur vierzig Jahre vor dem Hugenotten-Stoff, spielt), sondern auch der Umstand, dass erneut der Name einer bestimmten Gruppierung den Titel der Oper bilden sollte: nach den Hugenotten also diesmal die Wiedertäufer. Dass Scribe so rasch und konkret planen konnte, lag sicherlich auch daran, dass er eine passende Idee buchstäblich in der Schublade hatte: Bereits um 1832/33 hatte er mit Édouard Mazères eine vieraktige Opéra comique namens *Les Anabaptistes* entworfen, ein Vorhaben, das Scribe aber zunächst aufgegeben hatte, weil er mit Mazères in anderer Sache in einen Streit um Rechte geraten war. Nun, nach dem Hugenotten-Erfolg, schreibt Scribe umgehend (am 26. April 1836) an Mazères, um ihn von seinem neuen *Les-Anabaptistes*-Projekt in aller Form in Kenntnis zu setzen und etwaigen Rechtsansprüchen von vornherein den Wind aus den Segeln zu nehmen. Scribe betont zu diesem Zweck, die geplante neue Anabaptisten-Oper sei von dem Entwurf von 1832/33 gänzlich unabhängig, selbst die Stoffgrundlage sei eine andere, nämlich diesmal nicht Carl Franz van der Veldes Roman *Die Wiedertäufer* (Dresden 1822, frz. Erstausgabe Paris [1826]), sondern Voltaires *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756).⁷ Der Umstand, dass für Scribe die Möglichkeit, den alten Titel wiederverwenden zu können, dennoch zunächst wichtig gewesen zu sein scheint (später wird Scribe den Titel aus Rücksicht auf die Rechte Mazères' doch abändern⁸; um die Wiedertäufer-Oper von Anfang an unter dem Titel *Le Prophète* laufen zu lassen, wäre Scribes Brief an Mazères möglicherweise unnötig gewesen), gibt zumindest einen Fingerzeig auf eine konzeptionelle Konstante, die *Les Anabaptistes* mit *Les Huguenots* in direkter Linie verbindet: Einen Ausgangspunkt und ideellen Kern beider Werke bildet – ungeachtet der späteren Erweiterung und Präzisierung des Titels zu *Le Prophète ou Les Anabaptistes* – die musikdramaturgisch »realistische« Inszenierung von Gruppen.⁹ Genau diesbezüglich waren die

für Paris zu schaffen. Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher, Bd. 2: 1825–1836, hg. von Heinz Becker, Berlin 1970, S. 527.

7 Guilloux: *Le Prophète*. La genèse du livret, S. 12 f.

8 Ebd., S. 12.

9 Die »Gruppe« als eine zentrale Inszenierungskategorie im Theater des 19. Jahrhunderts ist noch wenig erforscht; vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Die Gruppe als begleitendes Instrumentarium. Ensemblegestaltungen im Theatertanz des 19. Jahrhunderts, in: *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 2000 (*Documenta choreologica*), S. 274–290, insbes. S. 274–278; Marion Linhardt: Zur Ästhetik des Visuellen in Meyerbeers *Grands opéras*, in: *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste*, hg. von Sibylle Dahms, Paderborn 2002 (*Meyerbeer-Studien*, Bd. 4), S. 190–205, insbes. S. 194–199; Manuela Jahrmärker: *Comprendre par les yeux. Zur Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber 2006 (*Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, Bd. 21), S. 35; Münzmay: *Musikdramaturgie und Kulturtransfer*, S. 181–190.

Hugenotten innovativ gewesen, und genau an dieses Muster sollte, so lässt sich unterstellen, mit *Les Anabaptistes* angeknüpft werden.

Dass der Chor – die »Masse«¹⁰ – in Meyerbeers *Grands opéras* seit den Hugenotten eine zentrale Rolle spielt, ist vielfach nachzulesen; ein Hauptausgangspunkt dieses Diskursstrangs ist sicherlich Sieghart Döhrings 1981 publizierte Identifikation der Technik der durch ein einheitliches Bühnenbild zusammengehaltenen »Großszene«,¹¹ die »eine überdurchschnittlich große Zahl aktiv beteiligter Bühnen-Personen oder Personengruppen (Chor)« voraussetzt.¹² Die Geschichte der Aufwertung des Chores zur handelnden Person von Aubers *Muette de Portici* über Rossinis *Guillaume Tell* bis hin zur eigentlichen Ausfaltung dieser Chorrolle in den Hugenotten zeichnete auch Dieter Krebs in seinem Aufsatz über den »Chor als ›eine der interessanten Personen des Stücks‹« nach; Krebs suchte (im Anschluss an den Versuch Robert Schumanns, den Choral in der Oper zu desavouieren, um ihn für das Oratorium zu reservieren) gezielt nach Überschneidungen der Ästhetik der *Grand opéra* mit der Oratorienkultur. Krebs stellte fest, dass in Meyerbeers Hugenotten die Autonomisierung des Chores als aktiver Handlungsträger weit über die »tendenziell statische Affektdarstellung in oratorischen Turba-Chören hinaus«¹³ gehe und auch keine kompositionstechnischen Anleihen der Meyerbeer'schen Oper beim zeitgenössischen Oratorium festzustellen seien. Krebs landete genau dort, wo auch schon Michael Walter gelandet war, nämlich bei der Feststellung der

»[...] psychologische[n] Dynamik eines Prozesses [...], in dessen Verlauf der Funke einer eifernd-militanten Religiosität und letztendlich kriminellen Energie von einem Anführer (Saint-Bris) überspringt auf einen immer größer werdenden Chor, der sich zunächst aufs Zustimmung beschränkt, dann aber immer mehr eine aktive Rolle übernimmt, um schließlich – im »Allegro furioso« nach dem Auftritt der die Schwerter segnenden Mönche – aus eigenem Antrieb [...] in blindwütiges Mordgeschrei auszubrechen.«¹³

- 10 »Masse«, »Chormasse« usw. sind in der Meyerbeer- und *Grand-opéra*-Literatur zu Standards geronnene, bisweilen kaum mehr reflektierte Begriffe des 19. Jahrhunderts; vgl. zur Begriffsgeschichte der aus dem (vor allem konservativen) Diskurs über die französische Revolution erwachsenen »Angstmetapher« von der Masse Stefanie Middendorf: Artikel »Masse«, Version 1.0 (5. 11. 2013) in: *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung*, hg. von Jörg Baberowski u. a., <http://docupedia.de/zg/Masse> (18. 11. 2016).
- 11 Sieghart Döhring: *Multimediale Tendenzen in der französischen Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, hg. von Daniel Heartz und Bonnie Wade, Kassel/London 1981, S. 497–500, hier S. 497.
- 12 So im direkten Rekurs auf Döhring Michael Walter: »Hugenotten«-Studien, Frankfurt a. M. 1987 (*Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft*, Bd. 24), S. 152.
- 13 Dieter Krebs: *Der Chor als ›eine der interessanten Personen des Stücks‹*. Über einen Chorotypus in Giacomo Meyerbeers *Hugenotten*, in: *Festschrift für Siegfried Schmalzriedt zum 60. Geburtstag*, hg. von Susanne Mautz, Frankfurt a. M. 2001, S. 164–172, hier S. 171 f.

Der Chor in der Schwerterweiheszene wechselt, so die Standardlesart, an einem bestimmten Punkt in die (opernhistorisch neue) Funktion »als autarker Handlungsträger«,¹⁴ als von sich aus aktiver ›Massen‹-Chor hinüber. Als Beurteilungskriterium wird dabei – neben der auf Beeindruckung bemessenen Größe der fraglichen Bühnenkollektive – die Frage herangezogen, ob Vorsänger vorkommen, die den Gesang der ›Masse‹ anleiten (nicht autark), oder ob der Chor ohne solche Vorsänger agiert (autark): »Auf einmal bedarf die Masse keiner Anstifter mehr, sie ist völlig entfesselt und steigert sich in einen wahrhaftigen Blutausch hinein.«¹⁵

Wer sind »alle«, und wie bringen Scribe und Meyerbeer sie in Bewegung und zum Singen?

So gilt allgemein die *Conjuration et Bénédiction des Poignards* als das Paradigma schlechthin der modern-realistischen ›Massenszene‹. Am Beginn verhalte sich der Chor aber geradezu ostentativ konventionell als, wie Walter es bezeichnet, »Akklamations-Ensemble«:

»Am Beginn [der Schwerterweiheszene] besteht der Chor nur aus einigen ›Seigneurs‹, die, da sie St. Bris nur akklamierend zur Seite stehen, die Handlung nicht fortreiben. Die Relevanz dieser kleinen Gruppe erweist sich lediglich in den beiden ersten ›Couplets‹, in denen sich die ›Seigneurs‹ mit St. Bris solidarisieren.«¹⁶

Gemeint ist damit folgende Situation, in welcher der Anführer, der Comte de Saint-Bris, fast Refrain-artig die Zustimmung von ›allen‹ (›tous‹) erhält:¹⁷

SCÈNE III.

RAOUL, caché, mais de temps en temps en vue du spectateur;
VALENTINE, DE SAINT-BRIS, DE NEVERS,
CHAVANNES [sic] et quelques autres seigneurs catholiques.
[...]

[CONJURATION et BÉNÉDICTION DES POIGNARDS]
SAINT-BRIS, s'adressant aux seigneurs.
Des troubles renaissants et d'une guerre impie
Vous voulez, comme moi, délivrer le pays?

TOUS.
C'est notre vœu!

- 14 Walter: »Hugenotten«-Studien, S. 168, 177 und 186, jeweils als Zwischenüberschriften in den Analyseabschnitten zum III., IV. und V. Akt der Hugenotten.
- 15 Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 203.
- 16 Walter: »Hugenotten«-Studien, S. 177.
- 17 Erstdruck des Librettos: *Les Huguenots, Opéra en cinq actes*, Paroles de M. Eugène Scribe, Musique de M. Giacomo Meyerbeer, Ballets de M. Taglioni, Décors de MM. Sechan, Feuchères, Dieterle et de Splechin [...], Paris: Schlesinger, 1836, S. 32. Die Tableau-Überschrift »CONJURATION et BÉNÉDICTION DES POIGNARDS« fehlt im Libretto-Erstdruck noch, in späteren Librettodrucken ist sie Standard.

SAINT-BRIS.

Du Roi, du ciel, de la patrie,
Vous voulez, comme moi, frapper les ennemis?

TOUS.

Nous sommes prêts.

Konsultiert man aber zusätzlich zum Libretto auch die im Uraufführungsjahr 1836 gedruckte Partitur¹⁸ und das ebenfalls 1836 von der Theateragentur Louis Duverger in Umlauf gebrachte *livret de mise en scène*,¹⁹ stellt sich die Situation am Beginn der Schwerterweiheszene etwas präziser dar: Die im Libretto pauschal als »alle« (»Tous«) markierte Gruppe ist in der konkreten Bühnensituation, wie sie aus Partitur und *livret de mise en scène* hervorgeht, so klein, dass von einem akklamierenden »Chor« kaum die Rede sein kann. Saint-Bris erhält laut Partitur²⁰ die Zustimmung von lediglich »3 Seigneurs«, und auch der Typus der Nummer (Nr. 27) insgesamt, den die Partitur mit der Vorschrift »MORCEAU D'ENSEMBLE« bestimmt (und zwar für das komplette Tableau von diesem Beginn bis zum frenetischen Ende), verweist statt auf eine »Chornummer« auf ein Ensemblestück.

- 18 Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots. Opéra en cinq actes. Paroles de M. E. Scribe*, Partitur, Paris: Schlesinger/Leipzig: Breitkopf & Hartel [sic]/London: Mori & Lavenue [1836], Pl.-Nr. 2134.
- 19 L.[ouis]-V.[ieillard] Duverger, Bureau de Commission Théâtrale: *Mise en scène, costumes et décorations de l'opéra Les Huguenots [...]*, [Paris]: Imprimerie de E. Duverger, [1836], Faksimile im Anhang zu Michele Girardi/Jürgen Maehder: *Documenti di Meyerbeer nell'Archivio storico del Teatro La Fenice*, in: *Il crociato in Egitto, melodramma eroico in due atti*, Programmbuch, Teatro La Fenice 2007, S. 47–62, hier S. 55–62. Eine von Palianti angefertigte, mit zusätzlichen Ergänzungen versehene Abschrift des Duverger-Drucks ist im Faksimile wiedergegeben bei H. Robert Cohen: *The Original Staging Manuscripts for Ten Parisian Operatic Premieres 1824–1843/Dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes 1824–1843*, Stuyvesant, NY, 1998, S. 133–172. Vgl. zur Aussagekraft der *livrets de mise en scène*, die als zuverlässige Auskunftgeber zu konkreten Punkten der Inszenierungsgeschichte, nicht aber als langfristig gültige, unveränderliche Inszenierungsstandards gelten können, Arnold Jacobs-hagen: *Analyzing mise-en-scène. Halévy's La Juive at the Salle Le Pelletier*, in: *Theater, Music and Cultural Transfer (Paris 1830–1914)*, hg. von Annegret Fauser und Mark Everist, Chicago 2009, S. 176–194, und ders.: *Oper als szenischer Text. Louis Paliantis Inszenierungsanweisungen zu Meyerbeers »Le prophète«*, in: *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption*, hg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob und Nicole K. Strohmann, Hildesheim 2009, S. 181–212.
- 20 Der Text, den Scribe als Libretto drucken ließ – überaus stabil über viele Ausgaben bis hin zu Scribes *Ceuvres complètes* (75 Bde., Paris 1874–1885, *Les Huguenots* in Bd. III/3, S. 75–172) –, weicht im Detail an zahlreichen Stellen vom Partiturtex ab; ein Phänomen, welches einerseits dadurch zu erklären ist, dass das Libretto Ansprüchen dichterischer Wohlgeformtheit (Metrik, Verzicht auf Wiederholungen und vieles mehr) zu genügen hat, die Meyerbeer für die Partitur vielfach durchbrach, und welches andererseits gerade im Falle der Hugenotten auch die Genese spiegeln dürfte, bei der Scribe Meyerbeers eigenmächtig bei Scribes Konkurrenten Gaetano Rossi eingeholte Textvorschläge nur ungern akzeptierte und nicht (oder nicht vollständig) in »sein« Libretto drucken ließ.

PERSONNAGES.	ACTEURS.
MARGUERITE DE VALOIS, fiancée de Henri IV.	Mme DORUS-GRAS.
LE COMTE DE SAINT-BRIS, Seigneur catholique, gouverneur du Louvre. .	M. SERDA.
VALENTINE, sa fille.	Mlle FALCON.
LE COMTE DE NEVERS.	M. DÉRIVIS.
COSSÉ.	DUPONT.
THORÉ.	WARTEL.
TAVANNES.	MASSOL.
DE RETZ.	FERDINAND PRÉVOST.
RAOUL DE NANGIS, gentilhomme protestant.	ADOLPHE NOURRIT.
MARCEL, son domestique.	LEVASSEUR.
URBAIN, page de la reine Marguerite.	Mlle FLÉCHEUX.

} Gentilshommes catholiques.

La scène se passe au mois d'août 1572, les deux premiers actes en Touraine, les trois derniers à Paris.

ABBILDUNG 1 Les Huguenots, Personenverzeichnis des Librettos, Erstdruck 1836. F-Pnla, 4-YTH-2026

Doch um welche drei individuellen katholischen Adligen handelt es sich bei den »3 Seigneurs« konkret? Der Comte de Nevers, Tavannes und natürlich Saint-Bris selbst kommen nicht in Frage, da sie in der Partitur jeweils eigene Stimmen haben. Auch schon im Libretto unterscheidet die einleitende Didaskalie dieser Szene entsprechend zwischen »Saint-Bris, De Nevers, [T]avannes«, die namentlich genannt werden, und »quelques autres seigneurs catholiques«. Wenn man also bereit ist, das pauschale »Tous« über den einzelnen kollektiven Redebeiträgen im Libretto im Sinne von »tous les autres« (alle übrigen) aufzufassen, löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen Partitur und Libretto bereits weitgehend auf. Doch ganz unabhängig davon, wie das »Tous« des Librettos hier letztlich gemeint sein mag, geht Meyerbeers Ensemble-Lösung ganz prinzipiell mit dem Libretto konform, das ja von Grund auf – und unter Inkaufnahme allen damit verbundenen Aufwands vor allem in der Exposition – genau so konstruiert ist, dass die katholischen Seigneurs nicht als homogene »Masse«, sondern als Gruppe klar unterscheidbarer Individuen erscheinen. Der »Vorrat« an solchen Seigneurs, den das Libretto zur Verfügung stellt und auf den Meyerbeer nun zurückgreifen kann, ist dabei beträchtlich (Abbildung 1).

Kandidaten als akklamierende »3 Seigneurs« wären demnach Cossé, Thoré und de Retz.²¹ Das livret de mise en scène wiederum bezeichnet an der fraglichen Stelle die Posi-

21 In der Partitur 1836 sowie in späteren Ausgaben des Librettos ist zudem als weiterer katholischer Seigneur Méru mit im Spiel.

ABBILDUNG 2 Les Huguenots,
 Beginn des Schwererweihe-
 Tableaus des IV. Aktes im livret
 de mise en scène, 1836. Girardi/
 Maehder: Documenti,
 S. 58 (Ausschnitt)



tionen von nur zwei »autres seigneurs catholiques«, nämlich Thoré (»DE THORRÉ«, schräg hinter de Nevers sitzend) und Maurevert (schräg hinter Thoré in der Bühnenmitte sitzend), welcher im Personenverzeichnis fehlt und auch im Introdutionstableau des I. Aktes als einziger katholischer Seigneur nicht in Erscheinung tritt, sondern erst im III. Akt exponiert wird als besonders radikaler und blutrünstiger Getreuer des Saint-Bris.²² Ein die Partiturvorschrift »3 Seigneurs« erfüllender dritter »autre Seigneur« – Cossé, Méru und de Retz wären noch verfügbar – ist im livret de mise en scène zwar nicht eingezeichnet, aber in den Ausführungen oberhalb der Zeichnung wird die Option explizit angegeben (»de Nevers [...] voit entrer Saint-Bris avec deux ou trois autres seigneurs catholiques«; siehe Abbildung 2). Beide szenischen Optionen sind dabei im Übrigen mit der Partitur vereinbar, da das Unisono der »3 Seigneurs« ohne Weiteres auch von nur zwei Seigneurs ausgeführt werden kann.

²² Dass der Bösewicht Maurevert im Introdutionstableau des I. Aktes als Einziger der katholischen Seigneurs noch nicht in Erscheinung tritt, erscheint als eine durchaus konsequente librettistische Maßnahme, die dazu beiträgt, dass Dialog und Ausgleich dort zunächst noch nicht ganz unmöglich scheinen. – Im Personenverzeichnis der gedruckten Partitur wurde Maurevert wohl versehentlich vergessen.

Partitur, *livret de mise en scène* und Libretto sind also zwar im Wortlaut nicht ganz deckungsgleich – hier drei, dort zwei oder drei, dort alle »autres Seigneurs« – aber doch letztlich auch nicht inkompatibel. Was jedoch alle Quellen übereinstimmend implizieren, ist, dass keinesfalls ein Chor, sondern Einzelne hier akklamieren, bei denen es sich zudem nicht einfach um *coryphées* (Chorsolisten) handelt, sondern um individuell benennbare, in der Handlung zuvor exponierte *Dramatis personae*. Die dramaturgische »Relevanz dieser kleinen Gruppe« an dieser Stelle beschränkt sich somit keineswegs auf den inhaltlichen Aspekt der Solidarisierung mit Saint-Bris, sondern besteht auch darin, alle diese Individuen hier erneut ins Geschehen einzuführen und dabei auf zunächst noch subtile Weise die Kräfteverhältnisse herzustellen, die für die katastrophale Wendung der Handlung entscheidend sein werden: Die von de Nevers verkörperte Möglichkeit einer auf Mäßigung und Ausgleich bedachten katholischen Position findet unter den übrigen Seigneurs keinen einzigen weiteren Anhänger, Saint-Bris' radikale Agitation hingegen stößt auf Interesse bei Maurevert und auch bei weiteren Seigneurs – Entscheidungen, die die Handlung maßgeblich vorantreiben.

Notwendige Voraussetzung für ein solches Vorgehen Meyerbeers und Scribes ist, dass diese Figuren überhaupt zur Verfügung stehen. Im Umkehrschluss lässt die Schwerterweihe also den personellen Luxus des I. Aktes, in welchem nicht weniger als sieben Seigneurs als eigenständige Rollen ausgestaltet sind, in einem ganz neuen Licht erscheinen. Hätte es im I. Akt nicht auch ein normaler Introduktions-Chor getan, und hätte eine Konzentration auf die wichtigeren Handlungsträger Saint-Bris und Nevers nicht sogar zur Übersichtlichkeit beigetragen? Der eigentliche Sinn der außergewöhnlichen Exposition derart vieler individueller Seigneurs besteht wohl in der Ermöglichung der Psychologie des Schwerterweihe-Tableaus, das »realistisch« Schritt für Schritt vorführen will, wie der mörderische Fanatismus um sich greift.

Die Logik, die aus der konkreten Zuordnung der Rollen der »autres seigneurs« zu Thoré und Maurevert im *livret de mise en scène* spricht, ist dabei bestechend, werden doch auf diese Weise als Erste diejenigen katholischen Seigneurs ins Spiel genommen, von denen eine Zustimmung zu Saint-Bris' Plan am ehesten zu erwarten ist – Maurevert, der blutrünstige, ergebene Kompagnon des Saint-Bris, welcher sich im III. Akt mit dem Vorschlag eingeführt hatte, Raoul hinterlistig zu töten, und Thoré, der im I. Akt zwar nur äußerst knapp exponiert worden war, aber ebenfalls als einer, der der hugenottischen Konfession keine Toleranz entgegenzubringen bereit ist, sondern sofort fordert, Raoul müsse »umerzogen« werden (»mais nous le formerons«²³). Über die Gründe, warum Libretto und Partitur gegenüber der sehr konsequenten Anlage des *livret de mise en scène*

23 Les Huguenots, Libretto 1836, 1,2; gleichlautend in der Partitur 1836.

wesentlich unkonkreter bleiben, lässt sich nur spekulieren; möglicherweise sollten mit Rücksicht auf die eventuell reduzierten Möglichkeiten von nicht-Pariser Bühnen bewusst Spielräume offen bleiben,²⁴ oder die konkrete Besetzung der »autres seigneurs« stellte sich erst spät als ein Ergebnis des Pariser Proben- und Inszenierungsprozesses heraus und fand zufällig oder aus pragmatischen Gründen keinen Eingang in Partitur und Libretto.

Wann und wie kommt nach dem Ensemble-Beginn der *Conjuration* doch noch der Chor? Nachdem sich Saint-Bris der Gefolgschaft einiger Seigneurs catholiques versichert hat, spricht er den Mordplan erstmals unverblümt aus: »Das Schwert Gottes, der uns beschützt, schwebt über ihnen; noch heute wird die frevlerische Hugenottenrasse für immer verschwinden.« (»Eh bien! du Dieu qui nous protège / Le glaive menaçant est sur eux suspendu! / Des huguenots la race sacrilège [sic] / Aura dès aujourd'hui pour jamais disparu.«²⁵) Das Libretto sieht in der Folge a-parte-Einwürfe Raouls (in der Tapissérie) und Valentines vor, Meyerbeer übernimmt diese aber nicht in die Partitur, sondern konzentriert sich ganz auf den Aspekt der Verschwörung der Seigneurs.²⁶ Einzige de Nevers konfrontiert die anderen mit unbequemen Fragen, Saint-Bris allein pariert diese – laut Libretto – mit den buchstäblich einsilbigen, apodiktisch-befehlsartigen Auskünften, Gott selbst (»Dieu!«) wolle den Mord, und wir (»Nous!«) würden ihn also auch ausführen. In der Partitur hingegen dehnt Meyerbeer diesen Moment aus; er scheint Wert darauf zu legen, gerade hier, wo es um die um sich greifende Fanatisierung der Gruppe geht, auch die anderen Seigneurs zu involvieren. Saint-Bris' »Dieu!« quittieren auch die drei Seigneurs mit einem erschrockenen »Dieu!«. Statt »Nous!« lässt Meyerbeer Saint-Bris aber »vous!« singen, um das »Nous!« als ›realistische‹ Antwort den drei Seigneurs in den Mund zu legen, eine Antwort, die ihrerseits wiederum ein »avec horreur« begreifendes »Nous, nous« von de Nevers nach sich zieht.

Diese in der Partitur auf Prozesshaftigkeit und ›Realismus‹ getrimmte Darstellung der psychologischen Verhältnisse wird auf der Bühne auch durch äußere Bewegung unterstützt, ja geradezu gedoppelt: Die im *livret de mise en scène* angezeigten »canapés« dienen dazu, dass die katholischen Seigneurs zunächst im Sitzen ihr noch vergleichsweise harmloses »nous sommes prêts« vortragen können;²⁷ auch noch nach St. Bris'

24 Tatsächlich konnten Bühnen die Zahl der *seigneurs catholiques* reduzieren; viele Klavierauszüge belegen diese Praxis.

25 *Les Huguenots*, Libretto 1836, IV,3, S. 32; gleichlautend in der Partitur 1836.

26 Der Angst Valentines verschafft der Komponist dafür später eine eigene musikdramaturgische ›Insel‹ in Form des – im Libretto so nicht vorgesehenen, die Handlung retardierenden – als »à part avec angoisse« markierten Ariosos »Mon Dieu! mon Dieu! comment le secourir?« direkt vor dem Erscheinen der drei Mönche.

27 Entsprechend schreibt die Partitur am Beginn der Nummer (Nr. 27) »Tous s'assoient« vor.

Pogrom-Ankündigung verharren die Seigneurs zunächst in ihrer sitzenden Position. De Nevers erschrickt und fragt nach, Saint-Bris wird vollends deutlich (mit seinem »vous!«), und genau dies ist der Moment, in dem laut *livret de mise en scène* die Seigneurs aufstehen (»A ces mots: Qui les frappera? Vous, les Seigneurs se lèvent«).²⁸

Nach dem Aufstehen dann setzt das von Saint-Bris angeführte Ensemble »Pour cette cause sainte« ein. Im Libretto ist diese Passage als Terzett von Saint-Bris, Valentine und de Nevers angelegt. (Laut *livret de mise en scène* sind im Übrigen genau diese drei Figuren am weitesten vorn auf der Bühne positioniert.) Auch hier weist die Partitur aber charakteristische Abweichungen vom Libretto auf: Die Parts von Valentine und de Nevers sind bedeutend gekürzt (jeweils die ersten drei Verse des Librettos sind nicht vertont). Hinzu kommen indes der in der *Conjuration* bisher noch stumm gebliebene Tavannes²⁹ sowie die »3 Seigneurs«, und zwar setzen diese Nebenfiguren genau in dem Moment ein, in dem auch de Nevers einsetzt, um vollends offen und unumkehrbar in Opposition zu Saint-Bris zu gehen, indem er dessen Reden und Pläne als unehrenhaft zurückweist (»Quel est donc ce langage? / À l'honneur seul j'engage / Mes serments et ma foi.«³⁰) Die drei Seigneurs kommentieren in einem zunächst musikalisch zögernden Gestus (»Grand Dieu, sauvez la foi«); Tavannes hingegen schließt sich ohne zu zögern dem von Saint-Bris angestimmten entschlossen-emphatischen Ton an (»Comptez sur mon courage«) und scheint damit auch die drei Seigneurs mitzuziehen, die wenig später auf den sprachlichen und musikalischen Gestus von Saint-Bris und Tavannes einschwenken (»j'obéis à mon Roi!«) und schließlich den Schwur leisten (»nous le jurons«).

Genau damit ist der fatale Umschlagpunkt des Dramas erreicht. Meyerbeers Ausweitung des im Libretto vorgesehenen Terzett zum Septett (oder Sextett) erscheint dabei als eine Maßnahme, mit der sich der Komponist äußerst gezielt die Möglichkeit schafft, auch dieses endgültige »Kippen« ins Katastrophale explizit prozessual auszuformulieren. Ein Faktor, der die szenisch-dramaturgische Logik dieses Geschehens noch zusätzlich verstärkt, ist dabei schlicht auch die mit der Vergrößerung dieses Ensembles erzielte

28 *Les Huguenots, livret de mise en scène*, 1836, S. 5. In der Partitur ist das Aufstehen allerdings erst vier Takte später vorgesehen, und zwar so, dass auch das Aufstehen von Saint-Bris initiiert wird (»St. Bris se lève, tous les autres font de même.«).

29 Auch in Bezug auf die dramaturgische Funktion von Tavannes kann ein Rückblick auf das Introductionstableau aufschlussreich sein: Tavannes war die erste individuelle Replik des Stückes überhaupt vorbehalten gewesen, wobei sofort der Aspekt der Uneinigkeit zwischen Tavannes und de Nevers exponiert wird (Tavannes, ungeduldig, will endlich trinken, de Nevers, Geduld fordernd, sagt, man müsse noch auf Raoul warten) – eine dort noch spielerisch wirkende Konstellation, die Meyerbeer hier gezielt, und ins Ernste gewendet, wieder aufzugreifen scheint.

30 *Les Huguenots, Libretto* 1836, IV,3; gleichlautend in der Partitur 1836.

Verschiebung der Gewichte: Im Libretto sind die Zweifler und Mahner (Valentine und Nevers) gegenüber Saint-Bris in der Überzahl, während die Bühnenversion, wie sie aus Partitur und *livret de mise en scène* hervorgeht, die Fanatiker in die Mehrzahl bringt, so dass ihr Überwiegen mit allen Bühnenn Mitteln, auch musikalisch und optisch, unmittelbar dargestellt wird. Wieder spielen die Nebenfiguren, hier Tavannes und die anderen drei (oder zwei) Seigneurs, also keineswegs eine lediglich illustrierende, sondern im Gegenteil die letztlich handlungsentscheidende Rolle als – sichtbares³¹ und hörbares – ›Zünglein an der Waage‹.

Auf diese Weise ist der Boden bereitet für den zweiten Teil des Tableaus, die eigentliche Schwerterweihe (*Bénédiction des poignards*). Anders gesagt: Erst jetzt – nach der eigentlichen Peripetie des Dramas – sind die dramaturgischen Voraussetzungen gegeben für eine Vergrößerung der Gruppe zur ›Masse‹, das heißt für den Einsatz eines Chores. Und wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll, ist dieser Choreinsatz definitiv nicht als Fortsetzung (oder sozusagen immer weitere ›Vergrößerung‹) der in der *Conjuration* ›realistisch‹ prozesshaft vorgeführten, ein Individuum nach dem anderen erfassenden Fanatisierung konzipiert. Der Chor ›bildet sich nicht‹, sondern wird vielmehr einfach aufgerufen. Die Autoren der *Huguenots* wechseln an dieser Stelle also gewissermaßen die dramaturgische Methode: Ab hier geht es um schiere Machtdemonstration, um Beeindruckung (der Zuschauer-›Masse‹ wie der katholischen ›Masse‹ auf der Bühne). Besonders signifikant für diesen Methodenwechsel ist der Umstand, dass die Großgruppe mithilfe eines sehr konventionellen Mittels auf die Bühne gerufen wird, nämlich mit »appels de trompettes (orchestre)«;³² auch szenisch ist dieser Auftritt (der jedenfalls sehr viel mehr Wachen, Gardisten und Amtspersonen auf die Bühne befördert, als ›in Wirklichkeit‹ für die Verhaftung von de Nevers und Valentine nötig sind) auf Beeindruckung, auch Überraschung hin angelegt (»En ce moment s'ouvrent les portes du fond. Paraissent des quarteniers, des échevins et des chefs du peuple armés.«³³). Die auftretende ›Masse‹ wird dabei zunächst nur szenisch/visuell, nicht aber musikalisch/textlich aktiv. Saint-Bris lässt antreten und erteilt Befehle, wobei das *livret de mise en scène* die zahlreichen Einzelbewegungen und -positionierungen übermittelt, die hier den Gesamteffekt einer gesteuerten, vollkommen führbaren ›Masse‹ erzeugen:

»Aux appels de trompettes (orchestre), gens du peuple, catholiques, armés d'épées ou de poignards, magistrats en robes de palais, greffiers, seigneurs catholiques, coryphées, chœur d'hommes, quelques

31 Zur visuellen Ebene als bedeutsames dramaturgisches Verständigungsinstrument in der *Grand opéra* siehe Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*.

32 *Les Huguenots*, *livret de mise en scène*, 1836, S. 5; in der Partitur sind entsprechend Trompeten, Pauken und Hörner gesetzt (ff).

33 *Les Huguenots*, Libretto 1836, IV,3; identisch auch in der Partitur 1836.

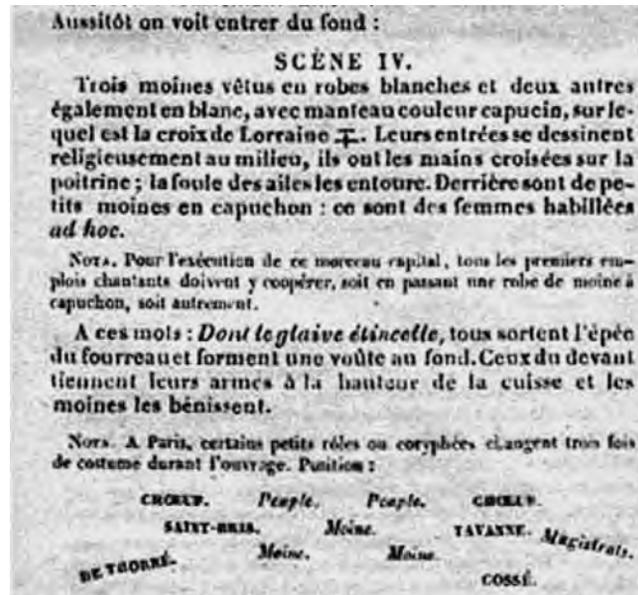
femmes et pages de Saint-Bris. Saint-Bris tient le milieu, tous forment le chartron. A ces mots de Saint-Bris: *Ecoutez! écoutez!* ils descendent un peu et sans confusion. Valentine est à la gauche du public, derriere le canapé. A ces mots: *Soldats du Christ, Dieu marche devant nous!* tous remontent au fond sur les ailes.«³⁴

Das durch diesen drameninhärenten ›Massen‹-Auftritt vervielfachte Bühnenpersonal wird anschließend Zeuge von de Nevers' trotzigem »Ma cause est juste et sainte«, gekontert von rhythmischen Einwüfen von Tavannes, Saint-Bris und den »3 Seigneurs« (deren Part nun übrigens nicht mehr im Unisono, sondern drei- und vierstimmig³⁵ gesetzt ist), eine Konstellation, die de Nevers' aussichtslose Unterlegenheit nochmals plastisch vorführt. Saint-Bris kann sich also seiner Sache sicher sein und die ›Masse‹ auf die Bluttat einschwören (›tous, tous frappons à la fois«³⁶), die dann erstmals auch als singender »chœur« in Aktion tritt – indem sie, streng ›realistisch‹, den von Saint-Bris vorgesungenen Befehl raunend (mit »voix suffoquée«, im Unisono, diastematisch identisch) wiederholt.

An diesem Punkt des Tableaus stehen Scribe und Meyerbeer im Grunde vor einem Problem: Die musikalische Dramaturgie legt nahe, als Höhe- und Schlusspunkt des Tableaus auf einen allgemeinen, alles überwältigenden Chor zuzusteuern. Wie aber ist es, ohne das ›Realismus‹-Prinzip zu verletzen, zu bewerkstelligen, dass dieser Chor weiß, was er singen soll? Ein katholisches Kampflied – ein Analogon zum »Ein feste Burg« der Protestanten –, das die ›Masse‹ nun glaubhaft spontan anstimmen könnte, ist nicht exponiert, steht hier also als dramaturgisches Mittel nicht zur Verfügung. Daher werden Vorsänger gebraucht; Scribes und Meyerbeers Lösung heißt: die drei Mönche. Nach Valentines Arioso³⁷ öffnet sich ein weiteres Mal die Pforte im Bühnenhintergrund (Abbildung 3).

- 34 Les Huguenots, livret de mise en scène, 1836, S. 5. Der »chartron« ist laut Alfred Delvau: *Dictionnaire de la langue verte. Argots parisiens comparés. Deuxième édition, entièrement refondue et considérablement augmentée*, Paris 1867, S. 88, die Aufstellung aller Akteure an der Rampe in einer großen Bogenlinie, um das Schlusscouplet zu singen. (›Position des acteurs vers la fin d'une pièce. Faire ou Former le chartron. Ranger les acteurs en ligne courbe devant la rampe, au moment du couplet final.«).
- 35 Diese Merkwürdigkeit, die das 14-taktige Andantino vor dem Récitatif »Et vous qui répondez« betrifft, dürfte einfach nur ein Druckfehler sein; die Systembezeichnung des Ensembles (oder gar Chores?) der seigneurs catholiques sollte hier wohl nicht mehr »3 Seigneurs«, sondern sinngemäß zum Beispiel »Les autres seigneurs catholiques« heißen.
- 36 So die Partitur; im Libretto sinngemäß übereinstimmend, aber als regelrechter Rezitativvers/Alexandrin (›Et qu'au même signal tous frappent à la fois«).
- 37 Partitur 1836 und livret de mise en scène, 1836 sehen dieses eingeschobene Solo übereinstimmend vor, während im Libretto (1836, IV,4) der Auftritt der drei Mönche geradezu als ›Auftritt Gottes‹ direkt durch Saint-Bris ›anmoderiert‹ wird: »Soldats du Christ! Dieu marche devant vous! / (Leur montrant les portes du fond qui s'ouvrent.) / Ce Dieu qui vous entend et vous bénit d'avance!«

ABBILDUNG 3 Les Huguenots, livret de mise en scène, 1836, Auftritt der drei als Vorsänger fungierenden Mönche im Schwerterweihe-Tableau. Girardi/Maehder: Documenti, S. 59 (Ausschnitt)



Ein sehr konsequentes Detail von Meyerbeers Partitur ist dabei, dass Saint-Bris mit den Mönchen mitsingt (»St. Bris chante toujours avec les 3 moines«³⁸), denn Saint-Bris weiß als derjenige, der den Mönchsauftritt gewissermaßen inszeniert hat, natürlich bereits, was gesungen werden wird (»Gloire au Dieu vengeur«.) Dieser drameninhärente – und als solcher »realistische« – Mönchsvortrag fungiert wiederum als Singe-Anleitung für alle, so dass der allgemeine, alles überwältigende Chor schließlich stattfinden kann – ein auch sprachlich durch das zusätzliche Wörtchen »Oui« als antwortender Akklamations-Chor im engeren Sinne markiertes Tutti: »Oui, gloire au Dieu vengeur«.³⁹

»Autarke Handlungsträger«? Der Figurenvorrat des Huguenotten-Librettos mit seinem Großaufgebot katholischer Seigneurs in Nebenrollen gibt Meyerbeer also die Möglichkeit, bezüglich der Gestaltung von Chören zwei Strategien zu kontrastieren: Zum einen kann er echte, persönlich exponierte Dramenfiguren (Tavannes, de Nevers, Thoré, Maurevert und so weiter) zu relativ großen musikalischen Kollektiven zusammenführen, zum anderen stehen »kollektive dramatis personae«⁴⁰ traditioneller Machart zur Ver-

38 Saint-Bris singt zunächst die Stimme des dritten Mönchs mit; bald singen alle vier im Unisono; dann, als die Waffen gesegnet werden, singen Saint-Bris und die drei Mönche im vierstimmigen Choralsatz a cappella. Hierauf kommt der Chor dazu, wobei die Mönche/Saint-Bris anfänglich noch eigene Stimmen haben, dann die Chorstimmen mitsingen, bevor schließlich alles in das große Schluss-Unisono mündet.

39 Les Huguenots, Libretto 1836, III,5; gleichlautend in der Partitur 1836.

40 Diesen Begriff gebraucht Arnold Jacobshagen: Chœur dansé und Chœur en action. Zur szenischen Realisierung bewegter Chöre in der französischen Oper, in: Bewegung im Blick, S. 291–306.

fügung, also hier die drei Mönche, ebenso all die Räte, Wachführer und so weiter. Die einen singen eine Partie, agieren also sozusagen autonom, die anderen, ganz gleich ob sie als *coryphées* oder Tuttisänger auftreten, führen einen Plan aus (einen Plan der Autoren beziehungsweise des Königs beziehungsweise Gottes, was beim Auftritt der drei Mönche in *Les Huguenots* auf eigenartige Weise dasselbe ist). Das von Michael Walter ins Spiel gebrachte »Autarkie«-Konzept nach dem Kriterium, ob der Chor mit oder ohne Vorsänger agiert, scheint für die Beurteilung der dramaturgischen Konzeption der Scribe-Meyerbeer'schen Chöre aber eher wenig hilfreich: Entscheidend ist ja nicht, ob dem Chor auf der Bühne zunächst vorgesungen wird (zum Beispiel durch *coryphées*), was er zu singen hat (das wäre nach Walter ein traditioneller, nicht-»autarker« Chor), oder ob er ohne Vorsänger singt (»autarker« Chor). Die Frage ist vielmehr, ob der Chor »in Wirklichkeit« als Kollektiv ohnehin so vorgeprägt ist, dass sein kollektives Agieren/Singen gleichsam automatisch plausibel erscheint (wie zum Beispiel im Falle der drei Mönche: sie singen, was sie in ihrer Eigenschaft als Mönche eben singen; sie werden von Saint-Bris gemäß einem verabredeten Plan aufgerufen; handlungspsychologisch kann keine Rede davon sein, dass sie »autarke Handlungsträger« seien⁴¹), oder ob der Chor sich erst durch die Handlung selbst spontan zum Kollektiv formiert. Soll ein solches Kollektiv »realistisch« gemeinsam singen, werden in der Tat dramaturgische Beglaubigungs-Kniffe notwendig, etwa Vorsänger. Der Grad der Relevanz eines solchen Kollektivs als eigenständiger Handlungsträger ist davon aber nicht direkt abhängig, wie gerade der Fall des »entfesselten« Schwerterweihe-Tutti zeigt: So wird das »Gloire au Dieu vengeur« zwar durch die Mönche und Saint-Bris vorgesungen, die »Autarkie« dieses Kollektivs in Bezug auf seine Handlungsmacht wird dadurch aber keineswegs beeinträchtigt, sondern resultiert vielmehr daraus, dass die Entscheidung, sich dieser Bewegung – und damit diesem Gesang – als »Masse« anzuschließen, rechtzeitig zuvor als Summe oder »Lawine« von lauter individuellen Entscheidungen vorgeführt und plausibilisiert worden ist.

Auf diesem Gebiet scheint die Kernfrage beheimatet, die Meyerbeer in den *Huguenots* mit aller Konsequenz und Detailversessenheit bearbeitet: Wie kann man auch einen Chor, ein gemeinsam singendes Kollektiv, das keiner vorbekannten Regel folgt, sondern sich spontan formt, »realistisch« erscheinen lassen? Weit über die Standardlösung hinausgehend, die in vorsingenden, als *coryphées* eingesetzten Figuren besteht, entwickeln

41 Hier zeigt sich beispielhaft die Schwäche des »Vorsänger«-Kriteriums in der Autarkie-Frage, denn ausgerechnet der von Saint-Bris inszenierte Auftritt der drei Mönche muss für Walter nach diesem Kriterium als besonders »autarker« Chor gelten (»Huguenotten«-Studien, S. 178; auch einige dramaturgisch recht konventionelle drameninhärente Chöre im III. Akt stuft Walter entsprechend als »autarke Handlungsträger« ein, S. 168), während er ausgerechnet die Seigneurs als vermeintliches Zugeständnis an die Tradition auffassen muss: »Dramaturgisch war diese Situation wohl nicht anders lösbar [...]« (S. 177).

Meyerbeer und Scribe in den Hugenotten hierfür ein vielstufiges, aufwändiges dramaturgisches Verfahren. Die Repliken der Seigneurs auf Saint-Bris' Einschwörung (siehe oben: das »Dieu!«, »nous« und so weiter) bleiben ganz im Bereich des Individuellen; um diese Markierung nicht zu gefährden, vermeiden es Meyerbeer und Scribe sogar strikt, die Repliken der (als Individuen, spontan) akklamierenden Seigneurs irgendwann doch auf einen Chor zu übertragen. Der (vermeintliche) ›Chor‹ der Seigneurs im ersten Teil der Schwerterweihe bleibt im engeren Sinne ein Ensemble; dieser Ensemble-Modus, der es der Gruppe in der Tat erlaubt, als »autarker Handlungsträger«, genauer: als Ansammlung gleich handelnder autarker Individuen zu agieren, bleibt auch latent erhalten, wenn die hereingekommenen Räte, Wachführer und so weiter Saint-Bris nachsprechen (›Tous, tous, frappons à la fois‹).

Ein librettistisches Detail an dieser Stelle zeigt dies vielleicht besonders deutlich. Saint-Bris spricht jetzt sogar solche Figuren direkt und individuell an, die es im Personenverzeichnis gar nicht gibt, einen »de Besme« und einen »autre«:

SCENE IV.

LES MÊMES; excepté DE NEVERS [et Valentine].

SAINT-BRIS.

Et vous qui répondez au Dieu qui nous appelle,
Chefs dévoués de la cité fidèle,

Quarteniers, échevins, écoutez tous ma voix.

Qu'en ce riche quartier la foule répandue,
Sombre et silencieuse, occupe chaque rue,
Et qu'au même signal, tous frappent à la fois.

(A un des chefs.)

Toi, de Besme, et les tiens, entoure la demeure
De l'amiral ... que le premier il meure!

(À un autre.)

Vous, à l'hôtel de Sens, où de nos ennemis
Tous les principaux chefs ce soir sont réunis
A la fête que l'on prépare
Pour Marguerite et le roi de Navarre.

Écoutez! écoutez! – [...]«⁴²

Scribe und Meyerbeer sind hier zu einer Art *Simulation* von Individuen übergegangen: Saint-Bris, das scheint die Botschaft dieser Stelle, ›kennt sie alle einzeln‹. Virtuell sind durch diesen Kniff alle Mitglieder der Großgruppe als Individuen markiert, was dann wiederum maßgeblich zum ›realistischen‹ und ›autark handelnden‹ Eindruck der folgenden Aktionen dieser Großgruppe beiträgt – bis hin zum finalen Tutti des Schwerterweihe-Tableaus. Wie gezeigt, übernehmen dort zunächst die drei Mönche und Saint-Bris

42 Les Huguenots, Opéra en cinq actes [Libretto] IV,4, S. 33.

dramaturgisch die Aufgabe ganz gewöhnlicher *coryphées*, die den allgemeinen Chor anstimmen (»Oui, Gloire au Dieu vengeur«). Auch auf die weiteren, äußerst brutalen Reden der drei Mönche und Saint-Bris reagiert der Chor mit einem vorher gelernten Ruf (»frappons«). Und selbst das seiner Wirkung wegen so berühmte »Anathème sur eux!« ist – technisch betrachtet – schlicht ein Nachsingen des von den Mönchen Vorgegebenen durch das Tutti.

Erst und nur das dann Folgende kann – samt der zugehörigen physischen (»Tous se précipitent avec fureur sur le devant de la scène brandissant leurs épées et leurs poignards«) und musikalischen Bewegungseffekte (Wechsel ins Allegro furioso, E-Dur, 6/8-Takt) – als tatsächlich nicht mehr gelenkte, spontane Äußerung der ›Masse‹ gelten (»Dieu le veut, Dieu l'ordonne« und so weiter bis zum Schluss des Tableaus). Bezüglich der Musik, die dabei die größte ›Unwahrscheinlichkeitsfalle‹ darstellt (woher wissen plötzlich alle, wie Melodie und Satz gehen?), achtet Meyerbeer auf maximale Naturtreue: Er komponiert mehr ein Rufen, Johlen, Kreischen als einen ›Chor‹ im musikalisch herkömmlichen Sinne.⁴³ Und die Textfragmente, die Meyerbeer die fanatische Großgruppe hervorstoßen lässt – »Dieu le veut«, »on n'épargne personne«, »que le glaive étincelle« und so weiter –, speisen sich weitgehend aus den vorangegangenen Repliken des Saint-Bris und der Mönche.

Die Anabaptisten bewegen das Landvolk, 1849 Vor dem Hintergrund der in *Les Huguenots* entwickelten Strategien und Techniken der ›realistischen‹ Chordramaturgie seien abschließend einige Beobachtungen in Bezug auf Scribes und Meyerbeers Nachfolgeprojekt, die 1849 uraufgeführte Anabaptisten-Oper *Le Prophète* umrissen.

Selbstredend hat die ›Vervierfachung‹ des Anabaptistenpredigers im *Prophète* – neben Jean predigen auch Jonas, Mathisen und Zacharie – zutiefst musikalische Gründe: Mit vier Stimmen stehen dem Komponisten für die Choräle und Gesänge der Anabaptisten mehr Möglichkeiten zur Verfügung, es lässt sich mehr Wirkung erzielen. Einmal abgesehen von Meyerbeers spektakulärer Ökonomie im Umgang mit diesen Möglichkeiten – die drei Anabaptisten singen den ganzen I. Akt bis auf die letzten 9 Takte im Unisono, und auch im II. Akt in der großen »Scène et Quatuor«, als Jonas, Mathisen und Zacharie Jean endlich überredet haben, die Führerschaft zu übernehmen, sind die vier lediglich für zwei Takte im vierstimmigen Satz zu hören – ist dies zumindest vor dem Hintergrund der Realismusfrage aber ein eher nebensächliches Argument. Denn handlungslogisch gesehen dient die ›vervierfachte‹ Anabaptistenprediger-Figur – ähnlich wie bei den sieben katholischen Seigneurs in den *Huguenotten* – auch hier wieder der ›inneren Individualisierung‹ der (ursprünglich für das Opernprojekt titelgebenden) Anabaptisten,

43 Siehe dazu Gerhard: *Die Verstädterung der Oper*, S. 203.

das heißt ihrer möglichst wenig pauschalen, sondern möglichst realistischen Darstellung.

Ein Blick auf den Beginn der Oper zeigt, dass Scribe und Meyerbeer ihr in den Hugenotten erprobtes Muster der nachvollziehbaren Konstitution der Gruppe als Summe von Individuen im Prinzip beibehalten. *Le Prophète* beginnt aber dabei sozusagen dort, wo bei *Les Huguenots* der Höhe- und Wendepunkt gewesen war: mit einem Überredungs- oder Fanatisierungs-Tableau. Der Chor der erwachenden Landleute, mit dem sich zunächst der Vorhang gehoben hatte (Partitur »No. 1. Prélude et Chœur Pastoral«), mutet dabei auf den ersten Blick wie ein Rückfall in traditionelle Opernmuster an; auch die folgende »Cavatine« und »Scène« mit Berthe, Fidès und in der Ferne singenden Milchhändlerinnen sind Ausdruck des Idylls. Unvermittelt wird die Landbevölkerung (und das Publikum) mit der Predigt der drei Anabaptisten konfrontiert, und genau an dieser Stelle, sozusagen beim Einbruch der Handlung ins klischeehafte Idyll, kommt sofort Individualisierung ins Spiel – widerwillig zunächst. Eigentlich wollen die Landleute überhaupt nicht heraus aus ihrem gewohnten Zustand, werden aber durch die drei schwarz gekleideten, im Bühnenhintergrund erscheinenden Anabaptisten dazu gezwungen.⁴⁴ In dem im Uraufführungsjahr 1849 von Louis Palianti veröffentlichten *livret de mise en scène* fällt die szenische Verlaufsbeschreibung der Bewegung der ›Masse‹ durch die (und mit den) plötzlich erscheinenden Anabaptisten sehr detailliert aus, wobei besonders bemerkenswert ist, wie zunächst eine gleichsam identifikatorische Konstellation hergestellt wird, in der das Publikum und das Bühnenvolk gemeinsam (wie in der Kirche sozusagen) in die gleiche Richtung (hinauf zu den drei Anabaptisten) blicken, und wie dann (zusätzlich zu den drei Anabaptisten) einige finster dreinblickende Neuankömmlinge eingeführt werden, die aus dem Inneren der Menge heraus dieselbe anstacheln und so geradezu als ›Psycho-coryphées‹ wirken, die die Glaubhaftigkeit der doch sehr spontanen Faszination der Menge merklich unterstützen:

»Les trois anabaptistes entrent par la gauche A, se placent face au public, au haut des marches B, dans l'ordre suivant: Zacharie. – Mathisen, – Jonas; et là, ils attaquent avec des gestes d'hommes inspirés le prêche anabaptiste: Ad nos, ad salutarem. etc., etc. – A leur vue, tous les Paysans se lèvent, remontent la scène, et, tournant presque le dos au public, portent leurs regards et leur attention sur les Anabaptistes, qui, sur la colline, étendent leurs mains sur le peuple comme pour le bénir. – [...] Les trois Anabaptistes descendent dès l'attaque du chœur: Ecoutons le ciel qui les inspire. – Lorsqu'ils sont en scène, Messieurs et Mesdames des chœurs redescendent garnir, en chartron à la face, toute la largeur du théâtre. – Premières parties à la cour, secondes parties au jardin. Les Basses au milieu. Les Dames occupent presque toutes le premier rang. – Pour mieux voir, des Enfants et quelques Paysans montent sur les bancs de droite et du fond.

44 Das Motiv des Widerwilligen ist hier dramaturgisch zentral und wird auf mehreren Ebenen durchgespielt; auch Fidès und Berthe, die eigentlich zu Oberthal wollten, werden gegen ihren Willen von der von den Anabaptisten ausgehenden ›göttlichen Kraft‹ zum Umkehren gezwungen.

Zacharie.–Mathisen.–Jonas.

Parmi les Paysans se sont glissés quelques hommes aux figures sinistres. – Les trois Anabaptistes s'adressent tour à tour aux groupes de droite, de gauche et du milieu. – Les Paysans, excités par les nouveaux venus, ont l'air de se dire: Ils ont raison, plus de dîme, plus d'esclavage! Pendant la phrase: Ah! . . . ad, nos [sic] ad salutarem undam iterum venite miseri, qui suit les mots: Veux-tu que ces châteaux aux tourelles altières descendent au niveau des plus humbles chaumières? Le veux-tu? le veux-tu? Les femmes s'agenouillent et les hommes s'inclinent ou tombent presque à genoux.⁴⁵

Ein »Levez-vous«,⁴⁶ welches Teil der Anabaptisten-Rede ist, bringt dann noch mehr Bewegung in die Bauern (»Les paysans commencent à s'émouvoir«⁴⁷), wobei – ähnlich wie dies auch in den Hugenotten beobachtet werden konnte – die Partitur das In-Bewegung-Geraten der Menge nochmals deutlich kleinschrittiger als das Libretto als zeitlich ›realistischen‹ Prozess ausformuliert: *Allegro moderato* – zwei Bauern-Individuen sprechen vor⁴⁸ – sechs coryphées wiederholen, was die zwei Einzelnen gesagt haben – *Un poco moto* und Chor, wobei genau festgelegt ist, dass und wie die Bauern-Individuen im Chor mitsingen – die drei Anabaptisten singen simultan darüber – der Chor schwenkt auf deren *Ad-nos*-Melodie ein. Wie schon in den Hugenotten die komplette *Conjuration et Bénédiction des Poignards*, so bildet auch hier das gesamte Tableau eine einzige Nummer in der Partitur (Nr. 3, *Le Prêche anabaptiste*), und wie schon in den Hugenotten überschreibt Meyerbeer auch hier keine einzige Stelle mit »chœur«, sondern das gesamte Tableau ist auch diesmal wieder mit der Bezeichnung »Morceau d'ensemble« charakterisiert.

Mit all den anonymen Einzelfiguren und Kleingruppenformationen stellen Meyerbeer und Scribe am Beginn des Propheten auf kleinstem Raum das musikdramatische Steigerungsspiel aus den Hugenotten regelrecht nach; stufenweise werden erst einzelne, dann mehrere und schließlich das gesamte Kollektiv von der Begeisterung erfasst. Meyerbeer erzielt so eine enorme Steigerung der musikalischen Bewegung, die zunehmend auch szenisch realisiert wird (»Les anabaptistes parcourent les différents groupes des paysans pour les exciter«; »Tous se précipitent sur le bord de la scène avec des gestes

45 L.[ouis] Paliani: *Supplément à la Revue et Gazette des Théâtres. Mise en Scène. Le Prophète [...]*, Paris [1849], S. 79, im Faksimile wiedergegeben bei H. Robert Cohen: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, Stuyvesant, NY, 1991, S. 151–182, hier S. 153.

46 *Le Prophète*, Libretto zur Uraufführung 1849, 1,4, zit. nach der Edition Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 106.

47 So die Bühnenanweisung in den Erstdrucken von Klavierauszug (Paris: Troupenas, 1849) und Partitur (Paris: Brandus, 1850), in Nr. 3, zit. nach der Edition *Version musicale »Brandus-Troupenas«* in: Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 107.

48 Wobei das *livret de mise en scène* präzisiert, dass auch diese beiden Gruppen-Individuen ihren Part widerwillig übernehmen: »Aux mots: Levez-vous ... levez-vous ... levez-vous. Tous se lèvent. [...] Les paysans commencent à s'émouvoir et se consultent entre eux (formez plusieurs groupes). Ils engagent un des leurs à parler aux prêcheurs. Le paysan ne veut pas d'abord, mais les nouveaux venus le poussent en avant.« Paliani: *Mise en Scène. Le Prophète*, S. 79.

menaçants«; zuletzt ein ›spontaner‹ Triumphzug: »Les hommes se précipitent aux pas de course dans les coulisses et reviennent armés de fourches, de faux, de pioches en marchant en ordre militaire. Ils promènent les trois anabaptistes en triomphe.«⁴⁹) Exakt wie schon Saint-Bris und die drei Mönche im Finale des Schwerterweihetableaus übernehmen nun die drei Anabaptisten die Funktion der vorsingenden *coryphées*, die den ›Realismus‹ des Chorgesangs absichern, indem sie im Unisono das »Ô roi des cieux, c'est ta victoire« einmal ganz vorsingen, um es dann in einem zweiten Durchgang gemeinsam mit dem Chor zu singen, dessen Partizipanten es inzwischen alle ›gelernt‹ haben. Auch dieser ›Massen‹-Chor kann aufgrund der stufenweisen, nach und nach immer mehr Chor-Individuen involvierenden Hinführung als ›realistischer‹ Zusammenschluss von handelnden Individuen aufgefasst werden – die Anleihen bei der *Benédiction des poignards* aus den Hugenotten sind deutlich zu erkennen. Auch das *livret de mise en scène* sieht entsprechend eine Vielzahl einzelner Bewegungselemente von Individuen und Gruppen vor, die insgesamt zunehmend auf eine einheitliche ›Massen‹-Bewegung zusteuert, mit einer einheitlichen, Wirkung und Lautstärke zusätzlich verstärkenden Hauptrichtung: zur Bühnenvorderkante hin, auf das Publikum zukommend (Abbildung 4).

In gewisser Weise ist aber dieses Fanatisierungstableau des 1. Propheten-Akts auch das genaue Gegenstück zur Schwerterweihe in *Les Huguenots*. Denn hatten dort die Autoren wie gezeigt ein Höchstmaß an Bekanntheit und Identifizierbarkeit der beteiligten Chor-Individuen erzielt – nicht zuletzt durch Vorbereitung von langer Hand schon im 1. Akt – geht es hier geradezu programmatisch um die Anonymität und Undeutlichkeit der handelnden Figuren: Es ist, als sei hier im 1. Akt des *Prophète* das Objektiv noch nicht richtig scharfgestellt. All die Bauern und Anabaptisten, die im Ergebnis zu einer größeren Gruppe Gleichgesinnter verschmelzen, sind namenlos, schemenhaft, abstrakt.⁵⁰ Nach dem Hugenotten-Prinzip hingegen hätten wahrscheinlich mindestens der erste und zweite Bauer, vielleicht sogar auch die im Inneren der Bauern-›Masse‹ als Gehilfen von Jonas, Zacharie und Mathisen agitierenden »hommes aux figures sinistres« individuelle Namen und somit auch eine je eigene Figurenexposition erhalten. In der *Propheten*-Introduction jedoch ist zwar die Technik des ›Ensembles im Innern des Chors‹ als Prinzip weiterhin in Kraft, die Ensemble-Individuen bleiben aber abstrakter und anonym.

Erklären lässt sich dieser Kardinalunterschied aber weniger als eine Rücknahme des ›Realismus‹-Prinzips oder gar als ein Rückfall in traditionellere librettistische Strategien

49 Zit. nach der Edition Meyerbeer *Version musicale »Brandus-Troupenas«* in: Scribe/Meyerbeer: *Le Prophète*, hg. von Fabien Guilloux, S. 109.

50 Erst in der fünften Szene des 1. Aktes – also nach dem *Tableau Le Prêche anabaptiste* – wird überhaupt erstmals zumindest einer der Anabaptisten, Jonas, auf der Bühne mit seinem Namen identifiziert (durch Oberthal, der in ihm seinen ehemaligen Mundschenk erkennt).

presque à genoux.—Aux mots : *Levez-vous... levez-vous... levez-vous*. Tous se lèvent.—Pendant une partie de ce qui précède et de ce qui va suivre, des Comparses, sans troubler l'attention et le plus silencieusement possible, enlèvent les tables, les sacs de farine, les gamelles, etc., etc., et rentrent le tout à droite et à gauche C, D, F.

Les paysans commencent à s'émouvoir et se consultent entre eux (forment plusieurs groupes). Ils engagent un des leurs à parler aux prêcheurs. Le paysan ne veut pas d'abord, mais les nouveaux venus le poussent en avant. — Le premier paysan à la droite de Zacharie. Le second paysan à la gauche de Jonas. — Pendant ce qui suit, les groupes s'animent de plus en plus. — Descendez en scène avec exaltation pour attaquer le *fortissimo* du chœur : *Malheur! malheur à qui nous combattrait*. — Les hommes occupent le milieu du théâtre. — Animez extrêmement cette phrase.—Immédiatement après les paroles : *Dieu signe l'arrêt*. Sur la ritournelle en *ut* majeur de *l'allegro moderato*, les hommes courent à droite et à gauche s'armer de bâtons, de fourches, de fléaux, etc., etc., qu'ils trouvent dans la coulisse et contre les murs G G. — Ils ne disparaissent guère aux yeux du public. — Immédiatement après la dernière note chantée, les femmes de droite vont rejoindre leurs compagnes.—Toutes garnissent l'aile gauche du théâtre un peu vers la face.— Dans la plus grande exaltation, les paysans viennent se ranger en face du public.— Pendant le solo : *O Roi des cieux!* dit avec enthousiasme sur l'avant-scène par les anabaptistes, le théâtre offre l'aspect suivant :

Seconds et troisièmes dessus.	Basses.—Seconds ténors.—Premiers ténors.
Premiers dessus.	Basses.—Seconds ténors.—Premiers ténors.

Zacharie.—Mathisen.—Jonas.

Pas en avant pour attaquer le chœur : *O Roi des cieux, c'est ta victoire*, etc. — Animez extrêmement la coda de ce chœur, dont les dernières mesures doivent être chantées tout à fait sur le bord du théâtre. — Pendant les trois dernières mesures,

ABBILDUNG 4 Le Prophète, livret de mise en scène, 1849, Schlusssteigerung des Introdutionstableaus. Cohen: *The Original Staging Manuals*, S. 153 (Ausschnitt)

der Konstitution und Legitimierung von Chören, sondern vielmehr mit der völlig unterschiedlichen Funktion der jeweiligen Fanatisierungstableaus im dramaturgischen Gesamtgefüge: Was in den Hugenotten als ›scène à faire‹, also als dramaturgischer Knoten und fataler Moment der Entscheidung diente, dient hier als Exposition. Und was hier in erster Linie zu exponieren ist, sind weder die Handelnden an sich noch die Pogrombereitschaft der ›Masse‹, sondern vielmehr die unwiderstehliche Wirksamkeit der Anziehungskraft der Anabaptisten.

Der erste Propheten-Akt fungiert somit als Exposition, die die Massenfanatisierung, die am Ende des III. Aktes zum Sturm auf Münster führt, schon von vornherein psychologisch plausibilisiert.⁵¹ In gleicher Weise fungiert er zugleich auch als ›Exposition einer Exposition‹, nämlich der Exposition des Prophetentums des Jean de Leyde: Erst im

51 Auch die Parallelen des dritten Propheten-Akts zur Schwerterweiheszene würden eine genauere Untersuchung lohnen; so scheint die Art und Weise, wie Jean dort auf den Sonnenaufgang weist, der sich im Zentrum der Bühnentiefe ereignet, sehr viel damit zu tun zu haben, wie Saint-Bris auf die Tore im Zentrum der Bühnentiefe wies, aus der die drei Mönche hervortreten. Zur szenischen Arbeit mit Chor- und Ballettgruppen im III. Akt von *Le Prophète* siehe Jacobshagen: *Chœur dansé und Chœur en action*, S. 304f.

II. Akt wird die Hauptfigur Jean eingeführt; die Begegnung mit den drei Anabaptisten bewirkt auch bei ihm eine spontane Fanatisierung und Erweckung zum »Propheten« (gegen seinen Willen wohlgemerkt), er lässt sich von den dreien überzeugen, als »Prophet« den charismatischen Kopf der militanten Wiedertäuferbewegung zu geben. Die Glaubwürdigkeit, »Richtigkeit« dieses Vorgangs – und somit die Basis der tragischen Hauptfigur Jean de Leyde und des tragischen Konflikts der Oper überhaupt – wird aber durch die vorgeschaltete Bühnen-Vorführung der Unwiderstehlichkeit der Anabaptisten und ihrer Lehren im I. Akt (mit all den Anleihen bei den Hugenotten) gewährleistet.

Fazit: »Massen«-Chöre im Ensemble-Modus Die Ensemble- und Chordramaturgien in *Les Huguenots* und *Le Prophète* können gleichermaßen als Beispiele der eingangs umrissenen Scribe'schen dramaturgischen Grundtechnik gelesen werden, die darauf beruht, die Verständnisgrundlagen der Stücke vollständig und lückenlos im Inneren der Stücke selbst zu vermitteln. (Es gibt nichts, was man schon vorher über Hugenotten oder Anabaptisten wissen müsste, um die Intrigen von *Les Huguenots* beziehungsweise *Le Prophète* in allen Details zu verstehen.) Die Verfahren einer »realistischen« Chordramaturgie mithilfe einer Vielzahl librettistisch bereitgestellter Nebenrollen, die als »Chor-Individuen« selbst die »Massen«-Chöre gleichsam als maximierte Ensembles konfigurieren und dadurch von innen heraus plausibilisieren, haben genau in diesem Zusammenhang in beiden Werken eine tragende Funktion: Gerade diese beiden Werke setzen eine Dynamik der »Massen« nicht etwa einfach als Zeitphänomene und allgemeine Erfahrung voraus, sondern lassen im Gegenteil mit großer (musik)dramaturgischer Präzision das Wirken von »Massen« als Folge des Handelns von lauter Individuen erscheinen.

Inhalt

Vorwort 7

MUSIK IN BEWEGUNG

Stephanie Schroedter Listening in Motion and Listening to Motion.
The Concept of Kinaesthetic Listening Exemplified by Dance
Compositions of the Meyerbeer Era 13

Marian Smith Processions in French Grand Opéra 43

Carlo Caballero Dance and Lyric Reunited. Fauré's *Pénélope* and
the Changing Role of Ballet in French Opera 51

Rachana Vajjhala Belle Époque Bacchanals. Badet, Duncan,
and the Problem of "Natural" Beauty 65

Stephanie Jordan Re-Visioning Nineteenth-Century Music Through Ballet.
The Work of Sir Frederick Ashton 76

THEATER-BILDER

Anette Schaffer Die Evokation von Bildern.
Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète* 87

Roman Brotbeck Politische Pathos-Gesten des Königs der Franzosen 102

Gabriela Cruz Théophile Gautier's Spectacular Song 111

Delphine Vincent "Den Propheten der neuen Welt".
Is Meyerbeer's style cinematic? 119

ZEIT-RÄUME

Laura Moeckli Frenzied Momentum in *Les Huguenots* and *Le Prophète* 133

Anselm Gerhard Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹.
Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern 147

Sarah Hibberd "Stranded in the Present".
Temporal Expression in *Robert le diable* 156

Theresa Steinacker Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáček's theoretische
Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die
kompositorische Praxis am Beispiel der *Jenůfa* 169

MEYERBEER IM KONTEXT

- Sieghart Döhring** Meyerbeers Verdi-Rezeption 185
- Andreas Münzmay** Chor-Individuen. Anmerkungen zur
›realistisch‹ bewegten Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* 198
- Livio Marcaletti** Visible Vocality. Ornamentation, Interpretation,
and Expressivity in 19th-Century German and French Singing Manuals 221
- Arnold Jacobshagen** Staging Grand Opéra – Historically Informed? 241

INTERVIEW

- Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp** »Veraltet« oder einfach »anders«?
Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in
der aktuellen Schauspielausbildung 263

- Namen-, Werk- und Ortsregister** 275
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 286

BILD UND BEWEGUNG IM MUSIKTHEATER
Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra
IMAGE AND MOVEMENT IN MUSIC THEATRE
Interdisciplinary Studies around Grand Opéra •
Herausgegeben von Roman Brotbeck, Laura Moeckli,
Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 9



Dieses Buch ist im März 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry. Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-89-5