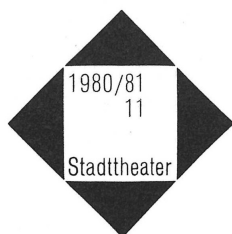




PLATÉE,
COMÉDIE-BALLET,
MISE EN MUSIQUE
PAR M. RAMEAU,





Nicole Buloze



Anton Diakov



Rupert Oliver Forbes



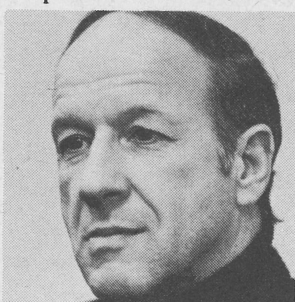
Tamara Hert



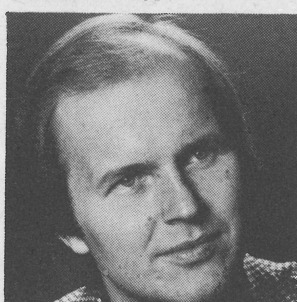
Celia Jeffreys



Patricia Kadvan



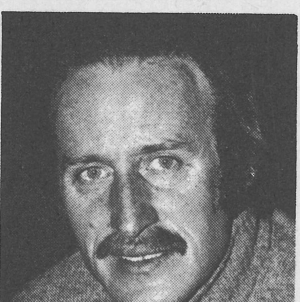
Hans Riediker



Michael Roider



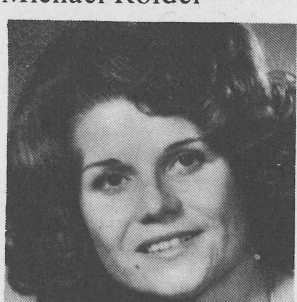
Herbert Simon



Ernst Dieter Sutthaimer



James Wagner



Mireille Werbatus

Inhalt der Oper

VORSPIEL

Eine festlich vornehme Gesellschaft beschliesst, unter der Führung eines satyrhaften Maître de plaisir, den schlafenden Theateranimator Thespis zu wecken. **«Réveillez-vous, chantez, agréable Thespis.»** Ganz im Sinne von Thalia fordert man ein heiter satirisches Spiel, das weder Menschen noch Götter vor Spott und Hohn schützen soll.

«N'épargnons ni mortels, ni dieux.» Aber auch die Liebe soll nicht zu kurz kommen. Auf sie darf nicht verzichtet werden, wenn man Sterbliche und Götter auf der Bühne vereinen will.

Momus, ein mit theatergeschichtlichem Wissen ausgestatteter Schalk, schlägt als Aufführung die Geschichte einer der zahlreichen absurden Liebschaften Jupiters vor. Mittelpunkt ist Platée, eher ein Wesen der Sümpfe und des Schlamms als eine anmutige Jungfrau, die sich aber trotz ihrer Hässlichkeit einbildet, dass ihr alle Männer zu Füßen lägen. **«Formons un spectacle nouveau ...»** Voller Erwartung gruppiert sich die illustre Gesellschaft um die Spielfläche. Einerseits um das Schicksal der liebebesessenen Platée schadenfroh zu kommentieren, andererseits auch bereit (in übermütiger Weinlaune), selbst mitzuspielen.

1. AKT

Mit Donnerschlag und Gewitterstürmen beginnt es. Die Elemente toben, denn Juno ist eifersüchtig. Inmitten des Unwetters ein vergeblich um Hilfe flehender König Cithéron. **«Dieux, voyez les éléments nous déclarer la guerre.»** Mit Mühe gelingt es ihm, den zufällig vorbeifliegenden Merkur auf sich aufmerksam zu machen.

Er schlägt dem Götterboten vor, um Juno zu besänftigen, möge Jupiter scheinbar ein Verhältnis mit der Sumpfnympe Platée beginnen.

Platée

in französischer Sprache
Comédie Lyrique von Jean-Philippe Rameau
eingrichtet von Renée Viollier

Musikalische Leitung	Armin Jordan, Ingo Ingensand
Inszenierung	Peter Lotschak
Bühnenbild und Kostüme	Gianmaurizio Fercioni
Chorleitung	Werner Nitzer
Choreographie	Fred Howald
Studienleitung	Rainer Altorfer
Musikalische Einstudierung	Veronika Scully
Regieassistent	Günter Loscher
Mitarbeit	Pat Dind
Thespis	James Wagner
Satyre	Herbert Simon
Momus	Michael Roider
Thalie	Celia Jeffreys
L'Amour	Mireille Werbatus
Platée	Rupert Oliver Forbes
Cithéron	Hans Riediker
Jupiter	Anton Diakov
Mercure	Ernst Dieter Sutthheimer
Junon	Nicole Buloze
La Folie	Tamara Hert
Clarine	Patricia Kadvan

Chor der Basler Theater

Ballett der Basler Theater

Basler Sinfonie-Orchester BOG

Continuo: Rudolf Scheidegger (Cembalo), Dieter Leicht (Violoncello)

Inspizienz: Frantisek Halmazna; Souffleuse: Inge von Brehmer;

Technische Leitung: Reinhold Jentzen; Leitung der Beleuchtung: Hermann Münzer;

Bühnenbildassistent: Lukas Dietschy; Assistenz der technischen Leitung: Maarten Ekhard Greve; Maschinen- und Bühneninspektion: Ernst Steiger; Bühnenbetrieb: Ernst Etter; Bühnenmeister: Fridolin Fischer, Roland Himmelrich; Beleuchtungsmeister: Ernst Kopf; Beleuchtungsinspizienz: Claudia Christ; Ton: Rolf Adler, Niklaus Züst

Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten der Basler Theater hergestellt. Leiter der Werkstätten: Walter Ganz; Kostüme: Elfriede Meyer, Karl Banholzer; Maske: Axel Orliä, Gertraud Bodenstein; Leiter des Malersaals: Eugen Goll; Schreinerei: Karl Dreher; Schlosserei: Ernst Hettesheimer; Kaschierarbeiten: Werner Rein, Paul Zwigin; Möbel/Tapezierer: Otto Schöni; Requisiten: Charles Walther

Aufnahmen auf Bild- oder Tonträger während der Vorstellung sind nicht erlaubt

Aufführungsrechte: Ahn & Simrock, München

Spieldauer: ca. 2 Std.

Pause nach dem 2. Akt

Premiere: 24. Mai 1981

Angesichts der Hässlichkeit der Braut würde Juno die Grundlosigkeit ihrer Eifersucht erkennen. **Ce projet est riant ...** Merkur ist von diesem amüsanten Plan angetan und verspricht Mithilfe. Platée, Mittelpunkt der nun beginnenden böse-vernünftigen Intrige, betritt die Bühne. **Que ce séjour est agréable!** Welchem Mann zwischen Himmel und Erde sollte sie heute ihr Herz schenken? Vielleicht König Cithéron ... gerade naht er. Im Vorgefühl der kommenden Liebeständelei bestellt Platée bei all ihren Untertanen einen Huldigungschor: **Que les airs retentissent!** Platée lässt ihre Verführungskünste spielen, um Cithéron zu umgarnen. Aber vergeblich. Die erzürnte Platée bedroht Cithéron, während aufgebrachte Frösche ihr **Quoi, quoi, quoi!!!** anstimmen. Der plötzlich auftauchende Merkur rettet Cithéron aus seiner misslichen Lage. Der Götterbote kommt mit der Nachricht, dass Jupiter von Platées «Schönheit» geblendet, ihr nicht nur sein Herz, sondern das ganze Universum zu Füßen legen möchte. **Platée a mérité cette gloire éclatante.** Platée ist ausser sich vor Entzücken. Alle Bewohner der Sümpfe müssen mit ihr diesen grossen Augenblick feiern. **Quittez, nymphes, quittez ...** In seliger Verzückung preist man die kommenden himmlischen Wonnen ... **Epais nuages tombez sur nous!** Nur die Dienerin Platées, Clarine, beschwört ewige Dunkelheit über die Gegend. Der anschliessende Tanz, der die widersprüchlichsten Sehnsüchte erkennen lässt, wird durch ein heftiges Sturmgewitter unterbrochen.

2. AKT

Jupiter vertreibt das Gewölk: **Aquilons trop audacieux ...** Aber er erscheint vor Platée nicht in seiner wirklichen Gestalt. Er geniesst es, in Verkleidungen aufzutreten. Als Esel, als Uhu usw. ... Platée erklärt jedem dieser Tiere standhaft ihre Liebe. **Mon adorable amant.** Wenn Jupiter endlich selbst auftaucht ist Platée vor so viel himmlischem Zauber längst in Ohnmacht gefallen. Jupiter erklärt ihr pathetisch seine grosse «Liebe» und betraut Momus mit der Vorbereitung der Hochzeitszeremonie. Momus bestellt einen Huldigungschor, der aber kaum das Lachen angesichts der exaltierten Braut verbergen kann. **Ah! qu'elle est belle! Ha! Ha!** Der Spass, auf Kosten Platées, steigert sich zur übermütigen hämischen Farce. Unter der Führung eines clownesken Wesens, La Folie, das bald lacht, bald weint, bereiten sich Kavaliers und Hofdamen auf ein barockes Fest vor. Gleichsam als lehrhaftes Beispiel führt La Folie in einer kleinen Theaterszene das Schicksal der Daphne vor, die Apollo verschmähte und in einen Baum verwandelt wurde. **Aux langueurs d'Apollon Daphné se refusa.** Eine von La Folie initiierte Einweihungszeremonie für die Braut schlägt bald in carnevaleske Begeisterung um. Nur Platée ist sich ihres Triumphes nicht mehr ganz so sicher. Vielleicht hätte sie besser daran getan, in ihren niederen Gefilden zu bleiben, als sich in eine Liebschaft mit dem Göttervater einzulassen. **Viens couronner sa nouvelle Junon – He bon! bon! bon!**

3. AKT

Aber es ist zu spät. Die rasende Juno kann nur mehr mühsam getröstet werden. Die Intrige muss gelingen. **Haine, dépit, jalouse rage!** Die barocke Hochzeitszeremonie ist im Gange. Die Huldigungschöre jubeln, das Ballett betritt in feierlichem Ernst die Szene. Nach dem Gott Amor wird gerufen, der den Bund besiegeln soll. Momus tritt als verkleideter Liebesgott auf, begleitet von kleinen Wesen, die die «Seufzer, Tränen und Schmerzen» der Liebe repräsentieren. Jupiter ist bereit, sein Jawort zu geben ... auch Platée ist hoffnungsfroh bereit. **Dans cette fête mon cœur s'apprête ...** Da stürmt Juno in die feierliche Zeremonie und reisst der Braut den Schleier vom Gesicht: ihre Eifersucht endet in einem grossen Lachen und mit der beabsichtigten Versöhnung mit Jupiter. Der pompöse Traum der hässlichen Platée löst sich in nichts auf. Man hat nur ein böses Spiel mit ihr getrieben. Zur Belustigung der «Himmlichen» ... In verzweifelter Wut stürzt sich Platée auf Cithéron, den Anstifter der Intrige. **D'un tel outrage je n'accuse que toi!** Aber die gellenden Spottchöre lassen sie resignieren. Die illustre Gesellschaft ist zufrieden. Man hat ein vernünftiges Divertissement gehabt. **Bacchus, c'est ta victoire!** –

1740–1750

Das Jahrzehnt der *Platée*

Kulturgeschichte ist eine relativ junge Wissenschaft. Sie verwendet Termini und Epochenbezeichnungen aus anderen Disziplinen, die auf sie sehr oft nicht anwendbar sind. Die Geschichte muss erhalten, obwohl sich Kultur sehr selten an historische Epochen anknüpfen lässt. Wir kommen dann zu Begriffen wie etwa «viktorianische Malerei», die sinnlos sind, weil Königin Viktoria so lange regierte, dass die Malerei ihrer Zeit durch verschiedene Phasen ging. Oder wenn von der «Literatur der Befreiungskriege» gesprochen wird, die zu einem erheblichen Teil mit den Befreiungskriegen nicht das Geringste zu tun hat.

Ganz besonders prekär wird es, wenn wir in Grenzbezirke, in Epochen des Übergangs kommen. Ist Rokoko eine Spielform des Barocks oder ein eigenständiger Stil? Sind diese Begriffe überhaupt anwendbar auf Phänomene, die nichts mit Malerei oder Architektur zu tun haben? Gewiss, man spricht von Barock-Literatur, aber die Epochen der Barock-Architektur und die der Barock-Dichtung laufen keineswegs parallel.

Bei der Musik ist die Situation wieder anders. Man spricht zwar von Barock-Musik, aber Rokoko-Musik gibt es nicht. Denkt man aber über die enorme Vielfalt der Barock-Musik nach, dann erweist sich der Begriff – ohne den wir, zugegebenermaßen, nicht auskommen – als relativ untauglich. Ganz besonders schwierig wird es, wenn man abgrenzen will.

Das Ende des Barock-Zeitalters in der Musik wird allgemein mit dem Tode Bachs angenommen. Andere datieren es fünf Jahre früher, mit dem Beginn der Arbeit von Stamitz als Kapellmeister am Hof von Mannheim und dem neuen Stil, der als «Mannheimer Schule» bekannt wurde. Das war im Jahre 1745, dem Jahre der Uraufführung von Jean-Philippe Rameaus «*Platée*».

Die Opern Rameaus sind «Barock-Opern», auch wenn zu ihrer Zeit der Rokoko-Stil in der Kunst seine Blüte erlebte.

Im Jahre 1745 regierte in Frankreich Ludwig XV., aber Lebens- und Regierungsformen aus der Zeit Ludwigs XIV. waren sehr lebendig. Das Jahrzehnt von 1740 bis 1750 war eine Zeit der Widersprüche und des Übergangs. Wie sah diese Welt aus?

Maria Theresia wird Königin von Ungarn und Erzherzogin von Österreich. Friedrich II. wird König von Preussen. Der erste schlesische Krieg beginnt. Händel komponiert den «*Messias*» und die Feuerwerksmusik. Vivaldi stirbt und Marie Jeanne Récu wird geboren, die später unter dem Namen Dubarry Mätresse Ludwigs XV. wird. Vorläufig aber nimmt Madame Pompadour dieses Staatsamt ein und gewinnt politischen Einfluss.

Zum Heft. Herausgeber: Basler Theater, Direktion. Redaktion: Heinz H. Rosenthal. Mitarbeit: Ursula Linder. Typographie: Mathias Zweifel. Druck und Versand: Birkhäuser AG. Lithos: Atelier R. Bertschli. Premiere am 24. Mai 1981. Das Programmheft erscheint alle 14 Tage. Heft 11.

Quellen: Egon Friedell: «*Die Kulturgeschichte der Neuzeit*», München 1927; Stefan Suchanek-Fröhlich: «*Kulturgeschichte Frankreichs*», Stuttgart 1966; W. und A. Durant: «*Das Zeitalter Voltaires*», Bern 1967; Oskar Bie: «*Die Oper*», Berlin, 1920. Cuthbert Girdlestone: «*Jean-Philippe Rameau – his life and work*», New York 1969. Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974; Claude Debussy: *Sämtliche Schriften und Interviews von Monsieur Croche*, Stuttgart 1974. Den Aufsatz von Bernhard Baumgart entnahmen wir einem Programmheft des Gärtnerplatztheaters in München.

Die Bilder entnahmen wir folgenden Werken: «*Rameau*» von Jean Malignon, Paris 1960; «*2 siècles d'opéra française*», Paris 1972; Margarete Baur-Heinhold «*Theater des Barock*», München 1966; Hellmuth Christian Wolff «*Musikgeschichte in Bildern – Oper 1600–1900*», Leipzig o. J. Weitere Bilder wurden freundlicherweise von der Porträtsammlung der Universitätsbibliothek Basel zur Verfügung gestellt.



Anders Celsius, der schwedische Astronom, führt die heute gebräuchliche Thermometerskala ein, Johann Heinrich Pestalozzi und Francisco José de Goya werden geboren.

Der zweite Teil des «wohltemperierten Klaviers» erscheint, Johann Wolfgang Goethe wird geboren. Die 16jährige Sophia von Anhalt-Zerbst wird mit dem Zarewitsch Peter verheiratet. 17 Jahre später, nachdem er ermordet worden war, übernimmt sie selbst die Regierung und wird von nun an Katharina die Grosse genannt.

Die Damenmode der Zeit besteht aus Reifrock, Schnürmieder, Stöckelschuhen, Kartusche, Fächer, Volants und Schönheitspflasterchen. Die Herrenmode zeigt Zopf, Rock, Weste, Dreispitz, Spitzenjabot, Samtkniehosen, Schnallenschuhe, Stock und Degen.

Johann Sebastian Bach stirbt.

Das ist das Jahrzehnt der Uraufführung von Rameaus «*Platée*».

Das Lebensgefühl des Barock

Das tägliche Leben war demselben Prinzip unterworfen wie das religiöse und politische: es sollte alles «erhaben», grossartig, pompös, effektiv und zugleich «einfach», korrekt, geordnet, überschaubar sein. Unter Ludwig dem Vierzehnten wird die place royale mit ihren Nebenstrassen in vollkommener geometrischer Regelmässigkeit erbaut. Lenôtre ist der Schöpfer des französischen Gartenstils, der den Anlagen die Form mathematischer Figuren gibt und ihr Wachstum mit Zirkel und Lineal beaufsichtigt. Ebenso symmetrisch waren die «Wasserkünste» angelegt, zum Beispiel das *bassin de Latone* in Versailles, wo in regelmässigen Abständen Frösche im Kreise sitzen, die genau die gleichen tadellosen Kurven spritzen. Denselben Geist atmet das Menuett, vielleicht der merkwürdigste Tanz, der jemals erfunden wurde, denn in ihm ist das Kunststück zuwege gebracht, lähmendste Gezwungenheit, Abgemessenheit und Marionettenhaftigkeit mit bezauberndster Anmut, Lebendigkeit und Leichtigkeit zu vermählen. Im Grunde war jedoch das ganze Salonleben jener Zeit ein Menuett. Es war genau vorgezeichnet, wie viel Schritte man machen müsse, bis man sich verbeugen dürfe, welche Linie diese Verbeugung zu beschreiben habe und wie tief sie in jedem einzelnen Falle sein solle. Es gibt in dieser Welt nichts, das nicht einem minutiösen und wohlgedachten Reglement unterworfen, nichts, das dem Zufall überlassen wäre; das ganze Leben ist ein Reissbrett mit einem Millimeterquadratnetz, ein Schachbrett, auf dem bestimmte gleichartige Figuren ihre vorschriftsmässigen Züge machen.

Dieser strengen Geistesetikette durfte sich auch der grosse König nicht entziehen, sie war die einzige Macht, die stärker war als er. Seine Tagesordnung war genau geregelt: jede Stunde hatte ihre bestimmte Beschäftigung, Kleidung und Gesellschaft. Der unumschränkte Herrscher ist im Grunde nicht mehr als eine grosse Puppe, die von gewissen hiezu ausgewählten Personen angekleidet, umgekleidet, gefüttert, spazierengefahren und zu Bett gebracht wird. Niemand darf ihm ein Taschentuch präsentieren als der Vorsteher der Taschentücherabteilung; die Prüfung seines Nachtstuhls ist Sache einer eigenen Hofcharge; um ihm ein Glas Wasser zu überreichen, sind vier Personen nötig. Sein ganzes Leben ist ein lästiger und langweiliger Empfang immer derselben Gesichter, die immer dasselbe ausdrücken. Als man Friedrich dem Grossen das französische Hofzeremoniell beschrieb, sagte er, wenn er König von Frankreich wäre, so würde es seine erste Regierungshandlung sein, einen Vizekönig zu ernennen, der für ihn Hof zu halten hätte.

Das Leben des Hofes ist ein ewig gleiches Repertoirestück, das um acht Uhr morgens beginnt und um zehn Uhr abends endet, um am nächsten Tage von vorne anzufangen, noch mehr: das Leben ganz Frankreichs ist eine solche Komödie. Es bedurfte einer bewundernswerten Selbstbeherrschung und Selbstverleugnung, um die heikle und aufreibende Rolle des Titelhelden dieser Komödie würdig durchzuführen, aber Ludwig der Vierzehnte hat diese schwierige Aufgabe mit so souveräner Meisterschaft gelöst, dass man nicht einmal die Mühe spürte; er hat Europa vierundfünfzig Jahre lang ein grosses Theater vorgespielt: ein sehr geschmackvolles, sehr pompöses, sehr geistreiches Theater und ein sehr äusserliches, sehr brutales, sehr verlogenes Theater.

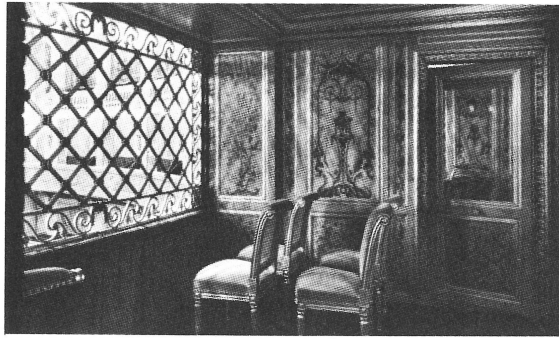
Ludwig der Vierzehnte wollte imponieren, aber mit Grazie. Er liess sich mit Vorliebe als Imperator abbilden; Berninis prachtvolle Reiterstatue zeigt vielleicht am besten, wie er sich

aufgefasst sehen wollte. Sie stellt ihn auf einem ungezügelmten Pferd dar, das im Begriff ist, den Hügel des Ruhmes zu erklimmen. Der französische Bildhauer Girardon meisselte auf den Hügel marmorne Flammen, die andeuten sollten, dass Ludwig der Vierzehnte sich als ein neuer Curtius für sein Vaterland geopfert habe: eine schamlose Speichelleckerei, die das Werk auch künstlerisch ruiniert hat. In seinen Manieren betonte der König jedoch niemals den Autokraten. Er war immer taktvoll, immer beherrscht, auch bei schlechter Laune liebenswürdig und zornig nur in der massvollen Rolle eines Jupiter tonans. Er war besonders gegen Damen von der ritterlichsten Zuvorkommenheit und zog vor dem letzten Küchenmädchen tief den Hut. Er verstand die Kunst, zu schenken, ohne zu demütigen, und zu verweigern, ohne zu verletzen. Wie weit sein Zartgefühl ging, zeigt sein Benehmen gegen Jakob den Zweiten von England, der nach seiner Entthronung bei ihm Zuflucht gefunden hatte. Er behandelte ihn nicht nur als gleichgestellten Souverän, sondern gestattete ihm sogar, sich König von Frankreich zu nennen und die Lilien im Wappen zu führen, welche beiden Rechte die englischen Könige noch aus der Zeit herleiteten, wo sie Besitzer eines grossen Teiles von Frankreich gewesen waren. Er warf seinen Stock aus dem Fenster, um nicht in die Versuchung zu geraten, den sehr hochmütigen Marschall Lauzun, der ihn beleidigt hatte, zu schlagen. Als ein höherer Offizier, der in einem Gefecht einen Arm verloren hatte, einmal zu ihm sagte: «Ich wollte, ich hätte auch den zweiten verloren, dann brauchte ich Eurer Majestät nicht mehr zu dienen», erwiderte er bloss: «Das würde mir sowohl Ihretwegen wie meinetwegen leid tun» und machte ihm ein bedeutendes Geschenk.

Er besass eine vorzügliche Konstitution, die allein es ermöglicht hat, dass er so viele Jahre den Strapazen seiner Position gewachsen war. Sein Mittagessen bestand für gewöhnlich aus vier Tellern verschiedener Suppen, einem ganzen Fasan, einem Rebhuhn, einer grossen Schüssel Salat, Hammelfleisch mit Knoblauch und Sauce, Schinken, einem Teller Backwerk, Früchten und Marmelade. Auf sexuellem Gebiet entwickelte er eine ebenso grosse Vitalität. «Dem König war alles recht, wenn es nur einen Unterrock anhatte», schrieb Liselotte. Sein Hofstaat umfasste nicht nur die jeweilige erklärte Mätresse, die *maitresse en titre*, sondern auch eine Anzahl *dames du lit royal*, die ebenfalls offiziellen Charakter trugen und in eine bestimmte Rangordnung eingereiht waren. Er hat überhaupt fast alle Frauen seiner Umgebung besessen und war der Vater einer Legion legitimer, halblegitimer und illegitimer Kinder: allein von der Königin, der Lavallière und der Montespan hatte er im ganzen sechzehn.

Wenn diese Zeit es verstanden hat, sogar die Wissenschaft und Philosophie zu einem erlesenen Reizmittel zu machen, das man einschlürft wie ein gaumenkitzelndes Apéritif, so versteht es sich von selbst, dass sie auch auf allen übrigen Gebieten nicht anders verfuhr. Man hat nur den einen Wunsch, das Leben zu einem ununterbrochenen Genuss zu machen; «der Sicherheit halber», sagte Madame de la Verrue, «bereitet man sich bereits auf Erden das Paradies.» Und man will sich delectieren, ohne die Kosten zu bezahlen. Man will die Früchte des Reichtums geniessen ohne die Strapazen der Arbeit, das Glanzlicht der sozialen Machtstellung ohne ihre Pflichten und die Freuden der Liebe ohne ihre Schmerzen. Man flieht daher die grosse Passion, die als nicht chic gebrandmarkt wird, und schöpft von der Liebe nur die süsse luftige Creme ab. Man ist immer amourös, aber niemals ernstlich verliebt: «Man nimmt einander», heisst es bei Crébillon fils, «ohne sich zu lieben; man verlässt einander, ohne sich zu hassen.» Liebe und Hass sind Leidenschaften, und Leidenschaften sind unbequem und ausserdem ein Zeichen von Mangel an Esprit. Man will die Liebe ohne viele Umstände geniessen wie ein pikantes Bonbon, das rasch auf der Zunge zergeht, nur dazu bestimmt, durch ein zweites von anderem Geschmack ersetzt zu werden.

Die Erotik wird ein graziöses Gesellschaftsspiel, das die Liebe amüsant nachahmt und bestimmten Regeln unterworfen ist. Die Liebe wird zum Liebhabertheater, zu einer abgekarteten Komödie, in der alles vorhergesehen und vorausbestimmt ist: die Verteilung der Fächer, die der Dame immer die Partie der kapriziösen Gebieterin, dem Herrn die Rolle des ritterlichen Anbeters zuweist; die Reden und Gebärden, mit denen man die einzelnen Stationen: Werbung, Zögern, Erhörung, Glück, Überdross, Trennung zu markieren hat. Es ist ein komplettes, durch



Versailles. Schlosstheater, Königsloge

lange Tradition und Kunst geschaffenes Szenarium, worin alles seinen konventionellen Platz hat und alles erlaubt ist, nur keine «Szenen»; denn seinem Partner ernstliche Erschütterungen bereiten zu wollen, hätte einen bedauerlichen Mangel an Takt und Erziehung bewiesen. Auch die Eifersucht durfte nur einen spielerischen Charakter tragen: «*la gelosia è passione ordinaria e troppo antica*» sagt Goldoni.

Aber selbst diese Treibhausliebe gedeiht nur in der schwülen Atmosphäre der Illegitimität. Alles, was an «Familienleben» erinnert, rangiert als *mauvais genre*. Schwangerschaft macht unfehlbar lächerlich, wird daher möglichst vermieden und, wenn eingetreten, möglichst lange verheimlicht. Liebe in der Ehe gilt für altfränkisch und absurd, noch schlimmer: für geschmacklos. In der guten Gesellschaft titulieren sich die Ehepaare auch zu Hause mit «Monsieur» und «Madame». Ehehliche Treue sowohl des Mannes wie der Frau wird geradezu als unpassend angesehen; allenfalls toleriert man noch viereckige Ehen, bei denen die Paare changieren. Eine Frau, die keine Liebhaber hat, gilt nicht für tugendhaft, sondern für reizlos, und ein Ehemann, der sich keine Mätressen hält, für impotent oder ruiniert. Es gehört so vollständig zum guten Ton für eine Dame von Welt, unerlaubtes Glück genossen zu haben, dass sie gezwungen ist, die Spuren ihrer Liebesnächte von Zeit zu Zeit öffentlich zur Schau zu tragen, sich schwarze Ringe um die Augen zu schminken, einen abgespannten Gesichtsausdruck anzunehmen, den ganzen Tag zu Bett zu bleiben, während es andrerseits für jeden Menschen von Lebensart de rigueur ist, diesen angegriffenen Zustand mit ironischem Erstaunen zu konstatieren. Dem Gatten ist hiebei die Aufgabe zugewiesen, mit Verstand und Anstand über der Situation zu stehen, und je mehr Witz, Liebenswürdigkeit und Anmut er an diese Rolle wendet, desto sicherer sind ihm alle Sympathien. Voltaire lebte bekanntlich ein halbes Menschenalter lang mit der Marquise du Châtelet auf deren Schloss Cirey in Lothringen, aber niemals hören wir etwas von irgendeiner Verstimmung des Marquis. Seine Toleranz ging aber noch viel weiter.

Eines Tages wurde auch Voltaire von Emilie betrogen, die zu dem jungen Schriftsteller Saint-Lambert eine leidenschaftliche Neigung gefasst hatte, was aber Voltaire nicht hinderte, an ihrer Seite zu bleiben und sogar der väterliche Freund seines Nebenbuhlers zu werden. Das Verhältnis blieb jedoch nicht ohne Folgen, und nun entwickelte sich eine charmante Rokokofarce, die das Sujet einer der besten Novellen Maupassants bilden könnte. Voltaire erklärte: *Pater est, quem nuptiae declarant*. Wir werden das Kind in Madame du Châtelets gemischte Werke einreihen.» Man lud sogleich Herrn du Châtelet nach Cirey, der auch alsbald eintraf und dort eine Reihe sehr angenehmer Tage verbrachte. Madame du Châtelet war gegen ihn ungemein liebenswert und er zog daraus seine Konsequenzen. Kurz nach seiner Abreise konnte er seinen Gästen mitteilen, dass er ein Kind erwarte. Die Hauptpikanterie der Geschichte besteht darin, dass höchstwahrscheinlich alle Beteiligten sich gegenseitig eine Komödie vorgespielt haben. Solche Vaudevilles des Lebens ereigneten sich damals täglich. So dürfte es zum Beispiel kaum einen brillanteren Lustspielaktschluss geben als die Bemerkung, die ein französischer Kavalier machte, als er seine Gattin in flagranti ertappte: «Aber wie unvorsichtig, Madame! Bedenken Sie, wenn es ein anderer gewesen wäre als ich!»

Egon Friedell

Das Lebensgefühl des Rokoko

Es war eine Welt, in der Anmut und Geist wichtiger wurden als hohe Geburt, ein Lebensstil, der so reizvoll war, dass auch der Hof sich ihm bald anpasste und mit Begeisterung sein oberstes Prinzip des heiteren Lebensgenusses übernahm. Man hat der Salonkultur des Rokokozeitalters vorgeworfen, dass sie eine Kultur der Dekadenz, ein Tanz auf einem Vulkan gewesen sei, bei dem jeder das Leben bis zur Neige auszukosten bestrebt war, weil er den nahenden Untergang fühlte. Mag sein, dass auch der Vorwurf der Unmoral, die sich hinter der Grazie der Lebensformen verbarg, berechtigt ist. Jedenfalls verstand es diese Zeit, in Schönheit zu sterben. Das Leben dieser Generation war wie ein einziges Fest: zwangloses Beisammensein, geistreiche Konversation bei Kaffee oder Tee, die damals in Mode gekommen waren, oder nach delikaten «kleinen Soupers» wechselten im Winter mit Hasardspielen in den 1727 gegründeten Académies des Jeux oder mit Maskenbällen in der Oper ab; im Sommer gab es «galante Feste» in zauberhaften Gärten, bei denen elegante Herren und anmutige Damen graziös Menuett und Gavotte tanzten. Das grösste Vergnügen aber war das Theater, sowohl der Besuch der komischen Oper, des Balletts oder der italienischen Komödie als auch das «Komödienspielen», bei dem frivole Koketterie, oft aber auch triebhafte Erotik, bis hart an die Grenze des Schicklichen gehen konnte.

Im Mittelpunkt der Rokokogesellschaft stand die Frau; aber es war nicht mehr die hoheitsvolle, junonische Erscheinung der klassischen Zeit, sondern das lebenswürdige und zarte, bis ins hohe Alter hinein jugendlich und anmutig aussehende «von Esprit und Pikanterie verklärte ätherische Wesen» (R. Muther), das leichtfertig, aber diskret Liebe weckte und Liebe gab. Die Herrschaft der Frau in der Rokokokultur spiegelte sich auch in der für Männer und Frauen gleicherweise femininen Kleidung, ihren kostbaren Stoffen, zarten hellen Farben und schmeichelnden Formen, in den goldgestickten Röcken, kurzen Seidenhosen und weissen Strümpfen, den Spitzenjabots und dem gewellten Haar der Herren und in den tiefen Decolletés, weitbausichigen Reifröcken und hohen Stöckelschuhen, den Schönheitspflasterchen und den hell gepuderten Gesichtern der Damen. Vor diesem Hintergrund einer wirtschaftlichen Prosperität, die Gewerbe und Handel begünstigte, aber die Landwirtschaft verkümmern liess, und einer schwelenden sozialen Krise, in der Arbeiter und Bauern darben, während eine Minderheit von Privilegierten und Parvenüs nach dem berühmt gewordenen Ausspruch Talleyrands «die Süsse des Lebens» (*la douceur de vivre*) genoss, wurde die grosse Schlacht der Philosophen, die die Grosse Revolution einleitete, ausgetragen.

Die neue Gesellschaft hatte keinen Sinn mehr für die Fülle und die Pracht, die am Hof Ludwigs XIV. geherrscht hatten. Sie lehnte das steife Zeremoniell von Versailles ab und zog ein intimes und komfortables Leben vor. Der Sinn für das Würdevolle und Repräsentative war ihr verlorengegangen, sie hatte mehr Freude an leichtbeschwingter Heiterkeit. Wie die gesellschaftlichen Formen, so brachte auch die Kunst der Zeit Ludwigs XV., das Rokoko, raffinierteste Genussfreude zum Ausdruck: die Formen verloren alle Regelmässigkeit, Geradheit und Symmetrie, wurden flüssig und tändelnd graziös, anmutig und apart. Nicht mehr das prunkvolle fürstliche Schloss mit seinen grossen aneinandergereihten Sälen und seiner feierlichen Mittelstiege stand im Mittelpunkt der Bautätigkeit, sondern das behagliche Stadtpalais, der intime Landsitz, das zierliche Lustschloss mit ihren lichten und freundlichen, für bestimmte Zwecke



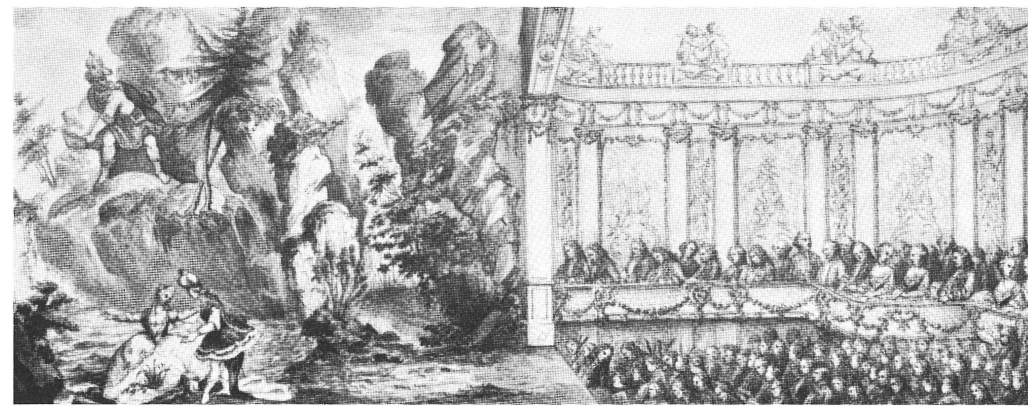
eingerrichteten kleinen Räumen, ihren im Winter nach Süden, im Sommer nach Norden orientierten Salons, ihren Speise- und Schlafzimmern, ihren hygienischen Anlagen. Ludwig XV. liess sich in Versailles die «petits cabinets» einbauen, in denen er mit einigen wenigen Vertrauten eine heitere Geselligkeit pflegte. Die Prachtsäle der Zeit Ludwigs XIV. wurden nur noch bei offiziellen Festlichkeiten verwendet.

Um diese Zeit entstanden in Frankreich auch die ersten «englischen» Landschaftsgärten, die, im Gegensatz zu den französischen Gärten der klassizistischen Epoche, die Natur unberührt liessen und mit ihren unregelmässigen Baumgruppen und Rasenflächen, gewundenen Wegen und malerischen Teichen, einsamen Mühlen, alten Brücken und «romantischen» Ruinen der unter dem Einfluss Rousseaus neuerwachten Freude an der Natur entgegenkamen, aber durch die künstliche Anlage verrietten, dass dieses Naturgefühl noch nicht ganz echt war.

«In der Musik erfuhr das französische Rokoko seine sublimste Vergeistigung.» Mag auch dieser Ausspruch von R. Benz übertrieben enthusiastisch klingen, so besteht doch kein Zweifel, dass im Lebensstil des Rokoko die Musik eine hervorragende Rolle spielte. In den opéras-ballets, die in der Zeit der Régence in den Palais der reichen Pariser Bankiers aufgeführt wurden, waren Musik und Tanz viel wichtiger als die locker zusammengefügte Rahmenhandlung.

In der ernsten Oper herrschte zunächst der durch Lully eingeführte barocke Stil vor. Der bedeutendste französische Musiker der ersten Jahrhunderthälfte, J.P. Rameau (1683 bis 1764), der sich auch als Musiktheoretiker (*Traité de l'harmonie* 1727) hervortat und – im Gegensatz zu den Italienern – der Harmonie vor der Melodie den Vorrang gab, brachte zwar manche musikalische Neuerung, konnte aber die allmähliche Erstarrung der barocken Oper nicht aufhalten. Deshalb brach um die Jahrhundertmitte der «Buffonistenstreit» zwischen den Vertretern der nationalen Operntadition, mit Rameau an der Spitze, und den Anhängern der italienischen Opera buffa aus, die mit Pergolesis «*Serva padrone*» am 1. August 1752 in der Pariser Oper einen triumphalen Erfolg errang. Wortführer der «Buffonisten» war, ausser Diderot und dem Pariser Kritiker Grimm, J.J. Rousseau, dessen Singspiel «*Le devin du village*» von dem der Musiktragödien Rameaus müden Pariser Publikum im selben Jahr mit Jubel aufgenommen wurde.

Stefan Suchanek-Fröhlich



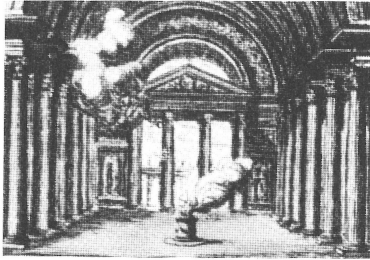
Versailles. Schlosstheater während einer Aufführung. Hier wurde im Jahre 1745 «*Platée*» uraufgeführt.

Aus den Memoiren des Duc de Croy

Bei dem ersten Souper, das ich in Versailles mitmachte, war der König fröhlich und ungezwungen, aber stets mit einer Grösse, in der er sich nie vergass. Er erschien durchaus nicht schüchtern, sondern als ein Mann von Welt, der sehr gut und viel sprach und sich zu belustigen verstand. Er verbarg seine Neigung zu Frau von Pompadour nicht, ohne sich nach dieser Richtung irgendeinen Zwang anzutun, da er alle Scheu abgelegt hatte und zeigte, dass er seine Wahl getroffen habe, sei es, dass er nicht darauf achtete, oder aus anderen Gründen. Er hatte die Gefühle der Welt unter ihm angenommen, ohne von denen der anderen Leute abzuweichen, d.h.: er hatte sich eingewöhnt, wie sehr viele Leute und Fürsten tun, die ihrem Geschmack und ihren Neigungen folgen. Er war über die kleinsten Sachen und die geringsten Einzelheiten unterrichtet, ohne dass es ihn störte, aber er liess sich auf die grossen Sachen nicht ein. Die Diskretion war mit ihm geboren; trotzdem erzählte er alles seiner Mätresse. ... Wir waren an diesem Abend achtzehn bei Tafel ...

Bei einem dieser Soupers hatte Ludwig XV. scherzend dem Herzog von Richelieu einen Backenstreich gegeben. Dieser gab die Ohrfeige seinem Nachbarn weiter mit den Worten: «Achtung, hier haben Sie ein Geschenk, das ich auf den Befehl des Königs die Runde machen lassen soll.»

Als die Unterhaltung seiner Meinung nach freier wurde, als ihm lieb war, sagte Ludwig XV. in sanftem Ton: «Still, meine Herren, der König kommt!»

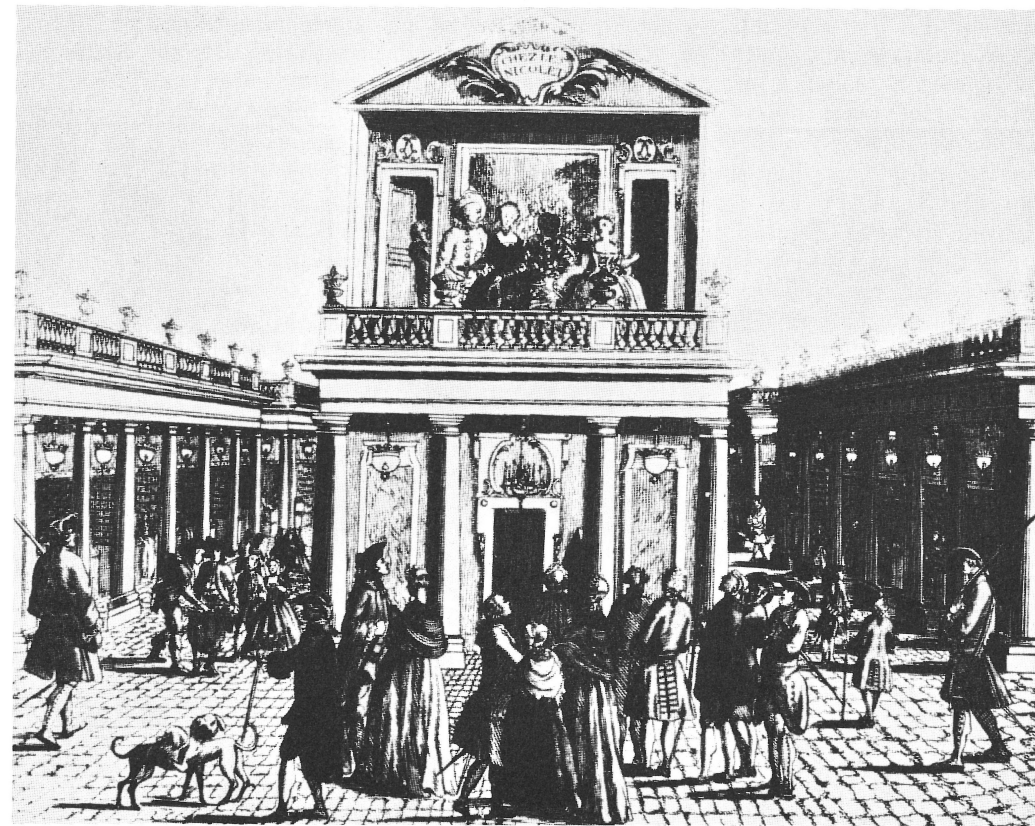


Aus den Mémoires inédits de Mme de X. ..., cités par M. Gaston Maugras

An den intimen Soupers nahmen ausser dem König etwa dreissig Personen teil. Sie begaben sich in die inneren Gemächer des Königs, die so wenig geräumig waren, dass man das Billard mit Brettern bedeckte, um dort das Büfett aufzustellen, und dass der König gezwungen war, seine Partie eilig zu Ende zu bringen, um der Dienerschaft Platz zu machen. Die Damen wurden am Morgen oder am Abend vorher benachrichtigt. Sie trugen ein antikes Kostüm, das für alle anderen Gelegenheiten aus der Mode gekommen war, den Rock in Falten mit herunterfallender Schleppe. Sie gingen in den kleinen Theatersaal, wo eine Wandbank für sie reserviert war. Nach der Vorstellung folgten sie dem König in seine Gemächer. Das Schicksal der Herren war weniger angenehm. Gegenüber den Bänken der eingeladenen Damen standen zwei Bänke. Dort nahmen die Hofleute Platz, die eingeladen zu werden wünschten. Das nannte man, sich «für die Gemächer vorstellen». Während der Aufführung richtete der König, der allein in seiner Loge sass, eine grosse Opernlorgnette auf diese Bänke, und man sah, wie er mit einem Bleistift eine gewisse Anzahl Namen aufschrieb. Die Herren, die die Bänke besetzt hatten, vereinigten sich in einem Saal, der vor den Gemächern lag. Bald darauf öffnete ein Türhüter, in der Hand ein Licht und das kleine Papier, das der König beschrieben hatte, die Tür und rief einen Namen. Der glückliche Erwählte machte den anderen seine Verbeugung und betrat das Allerheiligste. Die Tür öffnete sich wieder, und man rief einen zweiten, und so fort, bis die Liste erschöpft war. Dann schlug der Türhüter die Tür mit Nachdruck zu. Und die Vergessenen gingen fort, sorgfältig ihre getäuschten Hoffnungen verbergend.

Der Beginn der Barockoper

An äusserem Prunk haben die Opernvorstellungen der Barocke alle ihre Nachfolger übertroffen. Man sah die Zwietracht auf ihrem Drachenwagen und Pallas Athene in ihrer Eulenkutsche durch die Lüfte schweben, Jupiter und Apoll in den Wolken thronen, das Schiff des Paris durch Wogen und Wetter steuern; die Unterwelt spie Geister und Ungeheuer aus ihrem roten Rachen; Pferde und Büffel, Elefanten und Kamele zogen vorüber, Truppenkörper von oft vielen hundert Menschen defilierten, lieferten Gefechte, beschossen Festungen; der Himmel mit Sonne und Mond, Sternen und farbigen Kometen spielte fast ununterbrochen mit. Bernini, der Meister aller dieser Künste, zeigte einmal die Engelsburg und davor den rauschenden Tiber mit Kähnen und Menschen: plötzlich riss der Damm, der den Fluss vom Zuschauerraum trennte, und die Wellen stürzten dem Publikum mit solcher Wucht entgegen, dass es entsetzt die Flucht ergriff; aber Bernini hatte alles so genau berechnet, dass das Wasser vor der ersten Reihe haltmachte.



Paris. Foire St. Germain, Théâtre «Chez les Nicolet»

Ein andermal brachte er einen glänzenden Karnevalszug auf die Bühne, an der Spitze Maskierte mit Fackeln: ein Teil der Kulissen geriet in Brand, alles begann davonzulaufen; aber auf ein Zeichen erloschen die Flammen und die Bühne verwandelte sich in einen blühenden Garten, in dem ein feister Esel ruhig graste. Man ermisst an diesen grotesken und glänzenden Coups, wie blasiert und anspruchsvoll das damalige Theaterpublikum gewesen sein muss.

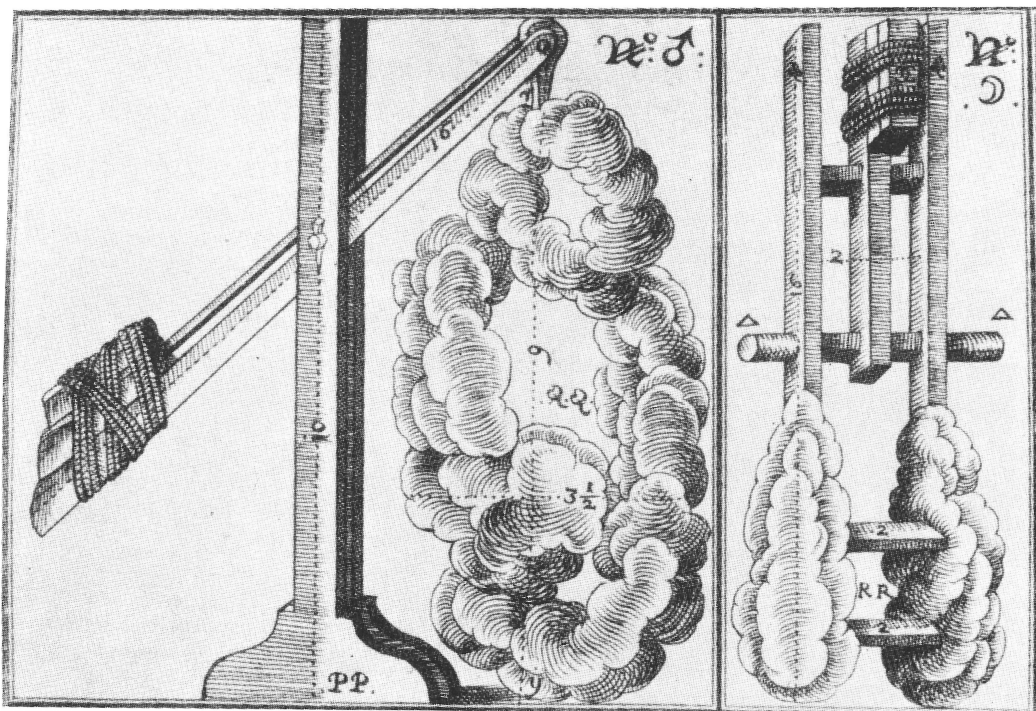
Die Oper wurde bald zur Königin des Zeitalters. 1637 entstand das erste öffentliche Opernhaus in Venedig, 1650 gab es dort bereits vier. 1627 erschien die erste deutsche Oper, die ebenfalls «Daphne» hiess, komponiert von Heinrich Schütz, dem bedeutendsten Vorläufer Händels und Bachs; den Text hatte der Literaturpapst Opitz höchstpersönlich nach Rinuccini bearbeitet. Allmählich gliederte sich vom Rezitativ die Arie ab, der Chor trat fast ganz zurück und aus den Sängern wurden Statisten, die nur von Zeit zu Zeit einige Rufe von sich zu geben hatten wie «viva», «mori», «all'armi» und dergleichen. Dass es den neuen Dingen damals nicht anders ging als heutzutage, zeigt das Werk des Kanonikus Giovanni Maria Artusi, eines eingefleischten Kontrapunktisten, «Delle imperfezioni della moderna musica», worin es heisst: «Die neuen Komponisten sind Ignoranten, die nur ein Geräusch machen und nicht wissen, was man schreiben darf und was nicht.»

Egon Friedell

Götter und Helden der barocken Oper

Wenn man die Annalen der Oper in ihren Anfängen an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert anblättert und die Titel betrachtet, dann mag es auf den ersten Blick scheinen, als sei man an einen mythologischen Katalog geraten, so lang und so ausschliesslich reihen sich Daphnen und Orpheuse und Ariadnen aneinander, erweitert um ein paar Gestalten aus der antiken Geschichte und der späteren Sage und Legende, die, heroisiert, aber deswegen nicht weniger anekdotisch behandelt, die Abgeschlossenheit dieser Stoffwelt eher bestätigen als durchbrechen. Der Olymp scheint alle seine griechischen Götter und Heroen und ihre lateinischen Entsprechungen auf die Bühne herabgeschickt zu haben, um den Handlungsvorwand dieser neuen Kunstgattung zu bestreiten, die man, in missverständlicher Wiederbelebung der antiken Tragödie, kurz vor dem Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz erfunden hatte und mit rasch wachsender Freude daran erprobte, zunächst in erlesenen Zirkeln, dann in den herrscherlichen Residenzen und schliesslich, bereits seit 1637, auch in öffentlichen Opernhäusern, wie in Venedig, die sich schnell mehrten. Der Rest des 17. Jahrhunderts und das ganze 18. Jahrhundert sind erfüllt von der Leidenschaft Europas für diese neue Kunstform, die vor allem eine fürstliche Leidenschaft wird. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wie in Italien, wo hie und da feudal-aristokratische, und Hamburg, wo patrizisch-aristokratische Festlust einen Opernbetrieb ermöglicht, ist es fürstliche Laune, der die neue Kunst dient. Am Ende der Epoche zeugen die verschiedenartigsten Baudenkmäler von Madrid bis Warschau, von Drottningholm bis Neapel von der Bereitwilligkeit der Dynasten, dieser Laune verschwenderische Opfer zu bringen. Im Mittelpunkt steht Paris, die innere Hauptstadt Europas im Zeitalter des Absolutismus und die Dominante aller kulturellen Hervorbringungen in seinen Diensten. Nun ist die staatsrechtliche Epoche des Absolutismus mit der stilistischen des Barock nicht völlig, wenn auch weithin identisch, aber die Zeit der Übereinstimmung fällt mit der grössten Blütezeit zusammen, die die Oper erlebt hat. Sie ist ein barockes Lieblingsgeschöpf und eine barocke Gipfelleistung.

Das Menschenbild des Barock ist gelenkt von der Vorstellung der Grösse. An räumlicher Grösse überbieten einander die barocken Schloss- und Gartenanlagen Europas. Grösse der menschlichen Haltung und des Lebensgefühles setzen das barocke Mass. Der grosse Fürst, der grosse Feldherr, der grosse Gelehrte beherrschen die Vorstellung der Zeit. Schon die leibliche Erscheinung wird vom Begriff der Grösse geprägt. Die Figuren der Denkmäler blicken in grosser Höhe, die sie stattlicher erscheinen lässt, über den niederen Betrachter hinweg, die Gesichter der Ölportraits blicken, von getürmten Perücken erhöht und in der Haltung gereckt, auf den Beschauenden herab. Grösse schliesslich führt die barocke Oper vor, in glanzvollen Festdarbietungen für Augen und Ohren, am übermenschlichen Handlungsbeispiel der antiken Götter und Helden. Götter, auf der barocken Bühne, fuhren auf Wolken zwischen die Sterblichen hernieder, schleuderten Blitze, erregten und beschwichtigten die Sturmwoogen des Meeres, triumphierten und stiegen in funkelnder Glorie wieder in die Entrückung ihrer Göttlichkeit zurück. Helden litten und duldeten, ertrugen die Peinen der Erniedrigung und bewältigten die Aufträge grosser Taten, ernteten Lorbeer und Liebe und wurden, den Göttern ähnlich und entsprechend, in der Apotheose, der Vergöttlichung, zum Lohn ihrer Taten der Grösse ins Ausser- und Übermenschliche entrückt. Wort- und Tontiraden der Arien, brausende Chöre und rauschende Balletts gliederten und begleiteten solche Handlungen der Feier göttlicher und

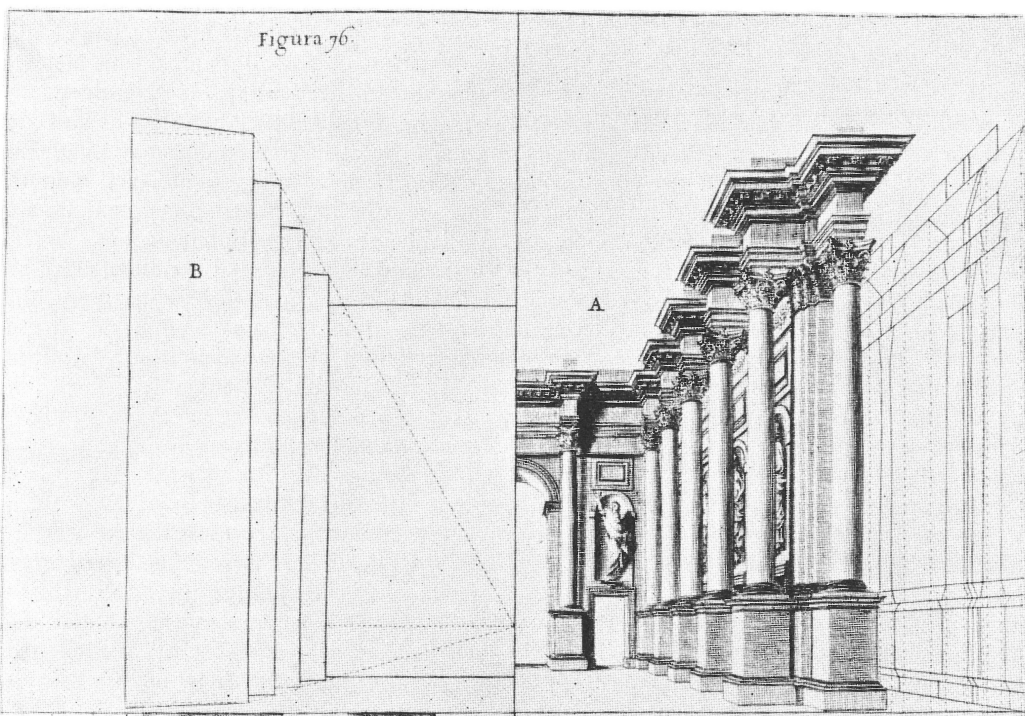


Barocke Theatermaschinerie

menschlicher Grösse. Gewiss, das wiederholte und variierte die antiken Inhalte mit den sinnlich schmeichelnden Mitteln der vokalen und instrumentalen Musik und den erfindungsreichen und maschinengeschickten vielfachen Wechselspielen des Bühnenbildes. Aber die Variation gewann einen neuen Sinn. Die Zeit genoss ihr ungeheuer gesteigertes Lebensgefühl, als Gegensatz zum ebenso tief empfundenen Vergänglichkeitsgrausen, in der Steigerung der Seinsverhältnisse ins Übergrosse. Der Gott oder der Heros, der dort in seiner Grösse auf der Opernbühne sang und agierte, erhielt besondere, spiegelnde Qualität. In ihnen durfte und sollte sich das Ideal der Zeit, der grosse Mensch, vor allem der Fürst, wiedererkennen, der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, oder der König von Frankreich, oder welcher kleinere Dynast auch immer, der ihnen nacheiferte, wenn nicht oder kaum erfolgreich auf dem Felde der Politik, so doch höchst bemüht auf dem des Plaisirs, und Kern und Gipfel allen festlichen Plaisirs war die Oper. Der Fürst in seiner barocken Grösse erscheint als Wiederholung und Entsprechung, als Spiegel und Gegenbild des Apoll oder Herkules auf der Opernbühne.

Huldigung ist eine der unverkennbaren Funktionen der barocken Oper. Wo immer die Kerzen, die einzige Beleuchtung des barocken Bühnenhauses und Zuschauerraumes – wenn man von den bengalischen Feuern der illusionären Brände und Feuersbrünste im Spiel absieht – ihr strahlendes goldbraun schattendes Licht über die Aktionen göttlicher und heldischer Grösse breiteten, da dampften sie gleichzeitig als verweltlichte Opferfeuer zu Ehren des Fürsten, der für sich, sein Plaisir und den höheren Ruhm seiner Grösse dieses Fest veranstaltete. Seine Person und ihre Bedeutung wärmten sich an solchem Licht, und die Position des Dynasten im Zuschauerraum, in der er als Darsteller seiner eigenen Bedeutung den Mittelpunkt bildete, spiegelte die Zentrierung der Opernhandlung um den Gott oder vergöttlichten Helden, dem alles Geschehen zugeordnet ist.

Die Unmittelbarkeit und Unverblümtheit solcher Bezugnahme auf den Fürsten liess sich verschleiern und begütigen durch die Allegorie. Tapferkeit und Weisheit, Beständigkeit und Milde erschienen, wie manche andern herrscherlichen Tugenden, als Gottheiten auf der Bühne,



Bühnenanlage einer Barockoper

um den antiken Götterreigen zu vervollständigen, genau wie sie auf den Staatsportraits und den Bildwerken der Parks, der Treppenhäuser und Fassaden der Paläste wiederkehrten. Abstraktionen der menschlichen Tugenden und Vorzüge traten, vergöttlicht, in Menschengestalt und antik gewandet, neben die Realität der Anschauung, eine Ergänzung und Erweiterung des Hofstaats, Ergänzung und Erweiterung der Weltansicht. Der personifizierte Begriff nahm neben der Göttererscheinung seinen Platz ein. Beide hatten das gleiche Ziel. In der erhöhten Abbildlichkeit wurde Grösse glorifiziert, Grösse der barocken Persönlichkeit, der ausserordentlichen Gestalt, des Ausnahmemenschen.

Im Dienste solcher Verherrlichung von Grösse fand sich der antike Mythos in immer neuer Umformung schliesslich Überanstrengungen ausgesetzt, auf die ein Reflex nicht ausbleiben konnte. Nachdem der aufsteigende Rationalismus des 18. Jahrhunderts mit seiner nivellierenden Tendenz der Vernunft hinlänglich Skepsis geweckt und genährt hatte, trat gegen Mitte des Jahrhunderts der Überdruß an demonstrativer Grösse ins allgemeine Bewusstsein. Die Ergebnisse, die daraus folgten, waren verschiedenartig. Die Sättigung am Übermass führte zum Mass zurück, die an starrem Ernst führte in die Heiterkeit. So liessen sich die antiken Gottheiten und die antiken Helden aus den Überspannungen barocker Forderung in die beherrschten Masse der ihnen wohlanstehenden Klassizität zurückführen, wie es durch Gluck geschah. Die Entlastung durch den Zuwachs neuer Stoffgebiete für die Oper brachte der Mythenwelt fühlbare Erleichterung und schuf einer natürlicheren, massgerechten Stoffverwendung Raum. Dadurch wurde möglich, dass sich schliesslich im 19. Jahrhundert die überforderten Götter und Helden der Antike in jenen ausgeglichenen Gefilden allgemeiner Bildungsmetaphorik ansiedeln konnten, aus denen ihre Themen zu wählen die Oper bis heute nicht gänzlich aufgehört hat.

Viel rascher und allgemeiner, bis in die ganze Erscheinungswelt der Epoche hinein, wirkte die Distanzierung von der Grösse verwandelnd durch die relativierende Heiterkeit, unter deren Macht sich das gewaltige Barock in das zierliche Rokoko auflöste. Göttermacht und Heldengrösse der Antike wurden nun durch das elegante Spiel des frivolen Scherzes verniedlicht, in dem fortan Fresken und Panneaus, Statuetten und Porzellanfiguren der bildenden Kunst ebenso brillierten wie die Aphorismen und Aperçus, die Erzählungen und Dialoge der Literatur, die vom zynischen Zerrbild bis zur lächerlichen Anspielung keine Farbe aus dem Regenbogen der Ironie übergang.

Der heldischen Oper blieb die spöttische Facette der Bouffonnerie, und Rameau bediente sich ihrer als Widerpart der so lange herrschenden Tradition Lullys und seiner barocken Grandeur. Hier meldete das Komische seinen Anspruch auf eigenes Recht im Bereich der hohen Kunst an, aus der es bis dahin verbannt war. Neben dem Prestigegewinn der comédie lyrique als eigener Form behauptete es einen Platz fortan auch in der grossen Opernform von Mozart bis Richard Strauss. Als parodistischer Zug kündigte sich hier ein überlegenes Verhältnis zu den vergänglichen Grössenordnungen der Welt an, wie es, nach dem endgültigen Verlust aller Legitimität traditioneller Grösse, gegenüber den Usurpationen des 19. Jahrhunderts Jacques Offenbach zu vollendetem Ausdruck gebracht hat.

Der Spott triumphiert über die angemasste Grösse. Er vernichtet die Anmassung, aber indem er das Unechte entlarvt, verrät er mehr schonenden Respekt vor dem Echten als die blind gewordene Vergötzung, die er mit ihrem Objekt zugleich entscheidend trifft. Es ist ein Schauspiel, das tiefe Befriedigung gewährt; der Sieg der lebendigen Heiterkeit über den tödlichen Ernst.

Wolfgang Baumgart

Das Leben des Jean-Philippe Rameau

Jean-Philippe Rameau war von Jugend auf für das Leben eines Musikers vorherbestimmt. Sein Vater war Organist in der Kirche Saint-Etienne in Dijon. Begeisterte Biographen behaupten, dass Jean schon mit sieben Jahren ohne weiteres jede Partitur lesen konnte, die er zu Gesicht bekam. Im Gymnasium beschäftigte er sich so ausschliesslich mit Musik, dass die Jesuiten ihn aus der Schule ausschlossen; von da an öffnete er kaum noch ein Buch, das nicht Musik enthielt oder sonst damit zu tun hatte. Bald spielte er so vollendet auf der Orgel, dem Klavichord und der Geige, dass Dijon ihm nichts weiter bieten konnte. Er fing eine Liebelei an, doch hielt sein Vater dies bei so viel Talent für eine Zeitverschwendung und schickte ihn nach Italien, damit er sich die melodischen Geheimnisse der dortigen Musik aneigne (1701).

Bei seiner Rückkehr nach Frankreich betätigte sich Jean als Organist in Clermont-Ferrand, dann als Nachfolger seines Vaters in Dijon (1709-1714), hierauf wiederum in Clermont als Organist der Kathedrale (1716) und liess sich schliesslich 1721 in Paris nieder. Dort schrieb er 1722 im Alter von neununddreissig Jahren das hervorragendste musiktheoretische Werk Frankreichs im achtzehnten Jahrhundert, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Abhandlung über die Harmonie, beschränkt auf ihre natürlichen Prinzipien). Rameau baute seine Harmonielehre auf der Grundform des aus grossen und kleinen Terzen zusammengesetzten Akkordes auf, von der – nach dem Prinzip der sogenannten Terzenschichtung – alle anderen Akkorde durch Umkehrungen hergeleitet werden können. Der Stil Rameaus war nur für eingefleischte Musiker verständlich, aber seine Ideen gefielen dem Mathematiker d'Alembert, der sie 1752 auf durchsichtigerer Art darlegte. Heute werden die Gesetze der Akkordbeziehungen, die Rameau formulierte, als theoretische Grundlage der musikalischen Komposition anerkannt.

Zuerst hatte Rameau die ganze Kritik gegen sich; aber er widerlegte sie theoretisch und praktisch, bis er wie ein Newton verehrt wurde, der die Gesetze der Musik gefunden hatte wie jener die Gesetze der Sterne. Im Jahre 1726 heiratete er im Alter von dreiundvierzig Jahren die achtzehnjährige Marie Mangot. Im Jahre 1727 vertonte er den Samson von Voltaire, dessen Aufführung aber mit der Begründung, dass biblische Stoffe nicht in Opern verwandelt werden sollten, verboten wurde. Rameau musste sich sein Brot als Organist der Kirche Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie verdienen. Erst mit fünfzig Jahren eroberte er die Opernbühne.

In diesem Jahr (1733) bot ihm der Abbé Pellegrin ein Libretto *Hippolyte et Aricie* an, das auf der *Phèdre* von Racine beruhte, forderte aber eine Garantie in der Höhe von fünfhundert Livres von Rameau, im Falle eines Misserfolges der Oper. Bei den Proben für die Oper war der Abbé so entzückt, dass er die Garantie nach dem ersten Akt zerriss. Die öffentliche Aufführung in der Académie de Musique überraschte die Zuhörer mit kühnen Neuerungen, die mit der seit Lully geheiligten Tradition nichts zu tun hatten. Die Kritiker protestierten gegen den neuen Rhythmus, die ketzerische Modulation und das Orchester, das plötzlich zur Geltung kam; sogar die Orchestermusiker selbst waren nicht einverstanden. Eine Zeitlang spielte Rameau mit dem Gedanken, die Oper ganz im Stich zu lassen, aber sein nächstes Werk, *Les Indes galantes* (1735), war ein grosser Publikumserfolg, und sein *Castor et Pollux* (1737) war ein Triumph in der Geschichte der französischen Oper.

Der Erfolg verdarb ihn. Er rühmte sich, dass er aus jedem beliebigen Libretto eine gute Oper



Rameau und die französische Musik

machen, ja sogar eine Zeitung vertonen könne. Daraufhin schrieb er eine lange Reihe völlig unbedeutender Opern. Als die Direktion der Académie de Musique genug von ihm hatte, komponierte er Musik für Klavichord, Geige und Flöte. Ludwig XV. und Frau von Pompadour kamen ihm zu Hilfe und beauftragten ihn mit der Musik zu Voltaires *La Princesse de Navarre*, womit er einen aufmunternden Erfolg in Versailles einheimste (1745). Zum gleichen Anlass – der Hochzeit des Dauphin – wurde seine *Platée* zum ersten Male aufgeführt. Er gelangte bei der Académie wieder zu Ansehen und komponierte weitere Opern. Nach und nach gewöhnte sich Paris an seinen Stil, vergass Lully und feierte ihn als den unangefochtenen Herrscher der Musikwelt.

Im Jahre 1752 sah er sich neuen Schwierigkeiten gegenüber. Aus Italien waren Virtuosen und Komponisten eingetroffen, und nun begann ein lärmiger Streit zwischen französischer und italienischer Musik, der dann in den siebziger Jahren in der Auseinandersetzung zwischen Piccini und Gluck seinen Höhepunkt erreichen sollte. Eine italienische Truppe führte in der Pariser Oper *La serva padrona* von Pergolesi, eine klassische komische Oper, als Intermezzo auf. Der Hof spaltete sich in zwei Lager; Frau von Pompadour unterstützte die französische Musik, die Königin verteidigte die italienische; Grimm verurteilte die gesamte französische Oper (1752), und Rousseau bezeichnete die französische Musik als unmöglich. Der letzte Absatz in Rousseaus *Lettre sur la musique française* (1753) war typisch für seine unberechenbaren Gefühlsausbrüche:

«Die französische Musik besitzt weder Takt noch Melodie, weil sich die Sprache nicht dazu eignet. Der französische Gesang gleicht einem ständigen Gebell, unerträglich für ein verfeinertes Gehör, seine Harmonien sind ungehobelt, ausdruckslos und erinnern an die Stümperei eines Schülers; die französischen Arien sind keine Arien, und das französische Rezitativ hat mit Rezitativ nichts zu tun. Daraus schliesse ich, dass die Franzosen keine Musik haben und nicht haben können, und sollten sie jemals eine ihr eigen nennen, so können sie einem nur leid tun!» Die Anhänger der französischen Musik setzten sich mit fünfundzwanzig Pamphleten zur Wehr und verbrannten Rousseau *in effigie* am Eingang zur Oper. Ohne sein Zutun wurde Rameau bei diesem Streit, der unter dem Namen *Guerre des Bouffons* (Krieg der Possenreisser) in die Geschichte einging, als *pièce de résistance* ausgenützt. Als Rameau schliesslich siegreich aus dem Kampf hervorging, gab er zu, dass die französische Musik noch viel von der italienischen zu lernen hatte; und wenn er nicht so alt wäre, sagte er, würde er nach Italien zurückkehren, um die Methoden Pergolesis und anderer italienischer Meister zu studieren.

Er war nun auf der Höhe seiner Beliebtheit, hatte aber auch zahlreiche alte und neue Feinde. Eine Schrift, worin er die Irrtümer in den Artikeln über Musik in der *Encyclopédie* aufzeigte, zog ihm noch einige weitere zu. Rousseau, der die meisten dieser Artikel geschrieben hatte, griff ihn auf gehässigste Weise an, und Diderot, der Vater der *Encyclopédie*, machte den alten Komponisten, wenn auch auf respektvolle Art, in *Le neveu de Rameau* verächtlich, wenn er auch den Anstand hatte, folgende Stelle nicht zu veröffentlichen:

«... der berühmte Musiker, der uns auf alle Zeiten von den Gesängen Lullys, die wir ein Jahrhundert lang angestimmt haben, erlöste, und der so viel prophetischen Unsinn und apokalyptische Wahrheit über Musiktheorie von sich gab – Schriften, die weder er noch sonst jemand je verstand. Wir besitzen von ihm eine Reihe von Opern, in denen man Harmonie, Gesangsbrocken, unzusammenhängende Ideen, Geklapper, Triumphzüge, Lanzen, Apotheosen ... und Tanzweisen findet, die sich ewig erhalten werden.»

Als sich der siebenundsiebzigjährige Rameau bei der Wiederaufführung seiner Oper *Dardanus* in seiner Loge zeigte, wurde er mit einem ähnlichen Beifallssturm begrüsst wie Voltaire achtzehn Jahre später. Der König erhob ihn in den Adelsstand, und die Stadt Dijon, voll Stolz auf ihren Sohn, befreite ihn und seine Familie auf alle Zeiten von der Bezahlung von Gemeindesteuern. Auf der Höhe seines Ruhms erkrankte er an Typhus, wurde zusehends schwächer und starb am 12. September 1764. Paris gab ihm ein feierliches Begräbnis in der Kirche Saint-Eustache, und in vielen französischen Städten wurde ihm zu Ehren eine Messe abgehalten.

W. und A. Durant

Rameau war fünfzig Jahre alt, als er für das Theater zu schreiben begann, und fast sein ganzes Leben lang nahm man kaum Notiz von ihm. Dank der Bemühungen französischer Musikforscher kennen wir ihn heute besser als seine eigenen Zeitgenossen, zumindest was seine Lebensumstände angeht; denn musikalisch gesehen bleibt er für viele der Schöpfer des Rigaudon aus *Dardanus*, und das ist alles! Er war hoch und schlank gewachsen und besass einen so schwierigen wie begeisterungsfähigen Charakter. Er verachtete die Welt ... in einer Zeit, wo man gerade über feine Manieren klügelte, und wo es eine gar sonderbare, durchaus nicht geschätzte Marotte bedeutete, kein Höfling zu sein.

Die Musiker und Sänger der Opéra fürchteten ihn und mochten ihn nicht leiden. Er war ihnen ständig gram wegen der Stellen, die sie ihn zu streichen zwangen, weil sie sie nicht zufriedenstellend wiedergeben konnten oder wollten. Seine fast grenzenlose Liebe zur Musik liess ihn über alle Widrigkeiten hinwegsehen, die eine Zeit voll eleganter Blasiertheit seinem Genie bereitete. Er war der geborene Philosoph, doch liess ihn der Ruhm nicht gleichgültig. Aber die Schönheit seines Werkes lag ihm noch mehr am Herzen. Gegen Ende seines Lebens wird er eines Tages gefragt, was seinem Ohr mehr schmeichle, das Rauschen des Beifalls oder die Musik seiner Opern. Er bleibt einen Augenblick stumm, dann gibt er zur Antwort: «Meine Musik liebe ich noch mehr.»

Das bei Künstlern so seltene Bemühen um Erkenntnis ist Rameau angeboren. Um diesen Drang zu befriedigen, schreibt er eine Harmonielehre, in der er die «Rechte der Vernunft» wieder herzustellen trachtet und in der Musik die Ordnung und Klarheit der Geometrie herrschen lassen will. Im Vorwort dieser Harmonielehre steht zu lesen, dass «die Musik eine Wissenschaft ist, die gewisser Gesetze bedarf», dass diese Gesetze abgeleitet sein müssen von einem einleuchtenden Prinzip und uns dieses Prinzip ohne die Hilfe der Mathematik kaum verständlich werden kann.

Mit einem Wort, er zweifelt keinen Augenblick an den alten Lehrsätzen der Pythagoreer, an ihrer Wahrheit ... die ganze Musik müsse zurückgeführt werden auf eine Kombination von Zahlen; sie sei die Arithmetik des Klangs, so wie die Optik die Geometrie des Lichtes sei. Man sieht, er greift hier auf alte Begriffe zurück, aber er bereitet damit den Weg, den er selbst und die ganze neuere Harmonik gehen werden. Vielleicht tat er Unrecht, seine Opern erst zu komponieren, nachdem er seine Theorien niedergeschrieben hatte, denn diese Theorien gaben den Zeitgenossen eine Handhabe, in seiner Musik auf das Fehlen jeglichen Ausdrucks zu schliessen.

Er hatte seine Laufbahn kaum beendet, als eine andere Mode folgte, eine sieghafte zunächst mit Lully, später eine beherrschende mit dem hochangesehenen Gluck, der so lange der Schulmeister der französischen Musik war, dass sie sich noch kaum davon erholt hat.

Unerklärlich lange erinnerte man sich überhaupt nicht mehr an Rameau: Sein Charme, seine strenge und doch so feine Form sahen sich durch eine Haltung ersetzt, die in der Musik einzig die dramatische Wirkung sucht. Der «glückliche Fund» einer Harmonik, die dem Ohr wohltut, machte einer massiven, administrativen Harmonik Platz; sie war leicht anzuhören, und man «verstand» endlich! Allein, auch davon wandte sich die Musik ab, um neugierig einem anderen tyrannischen Genie zu folgen: Richard Wagner.

Rameaus immense Hinterlassenschaft, die man nicht hoch genug einschätzen kann, ist die Entdeckung der «Sensibilität in der Harmonik». Und darum gelangen ihm bestimmte Farben, gewisse Tönungen, Nuancen, von denen die Musiker vor ihm nur eine verschwommene Vorstellung besaßen.

Die Kunst ist wie die Natur Veränderungen unterworfen, beschreibt gewagte Entwicklungskurven, kehrt aber immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Rameau ist, ob man dies nun wahrhaben will oder nicht, eines der sichersten Fundamente der Musik, und man kann gefahrlos auf dem schönen Weg weiterschreiten, den er vorgezeichnet hat, dem barbarischen Gestampfe, den Irrtümern zum Trotz, mit denen man ihn in den Schmutz zieht.

Auch das ist ein Grund, ihn zu lieben, mit jener zärtlichen Hochachtung, die man diesen etwas unangenehmen Altvorderen bewahrt, welche es indessen verstanden haben, die Wahrheit auf so liebenswerte Weise zu sagen.

Claude Debussy



«Der Triumph Rameaus» von Cochin

Rameaus Humanismus

Ist Lully, der geborene Italiener, der Italiens Tradition dem Klima von Frankreich anpasste, der Gründer des Versailles der Oper, so ist Rameau Trianon. Dort die abgezielte Grösse und Macht, die Energie des Intellekts, hier die erfinderische Menschlichkeit, das musikalische Genie. Rameaus Opern, Hippolyte, Castor, Dardanus, Indes galantes, Zoroastre, an denen sich offensichtlich Glucks Anschauung bildete, sind uns heute noch eine Quelle musikalischer Genüsse, im Ausdruck und im Stil. Das Charaktergefühl dieses hageren, schweigsamen Menschen ist durchgebildet bis in die Ouvertüren, in alles Motivische, in die Dramatik der Harmonien, die er – ihr theoretischer Begründer – mit intuitiver Praxis, kühn, bewusst, dehnend und straffend, vorbereitend und verblüffend, aber immer in geordnetem Bau verwendet. Die Tanzlieder der glücklichen Schatten, mild und einfach gegen Glucks selige Gefilde, sind von einer lieblichen, erfindungsfrohen Melodik. Losgelöst von den vergessenen Opern leben Rameaus Tänze heute noch fort, die feinsten Blüten eines archaischen Stils, der in seinem herben Wohlklang und in seinem pathetischen Melos die rhythmische Linie der klassischen Kunst in einer rührenden Schönheit unserm inneren Auge bewahrt hat.

Oskar Bie

Zu Rameaus Platée

Rameaus «comédie lyrique» (oder auch «comédie ballet») «Platée» ist ohne Vorgänger und in der Tat einmalig, da das nachfolgende Genre der «opéra comique» völlig andersgeartete Werke hervorbringen sollte. Der Librettist Le Valois d'Orville hatte eine Komödie von Jacques Autreau, «Platée ou Junon jalouse» eingerichtet, die noch nicht veröffentlicht war. Sie sollte im Jahr 1749 im vierten und letzten, dem posthumen Band seiner gesammelten Theaterwerke, erscheinen. Autreau (1657–1745) war Maler, der mit 60 Jahren anfang zu schreiben, ohne die Malerei ganz aufzugeben. Er starb mit 89 Jahren, wenige Monate nach der Uraufführung von Rameaus «Platée».

Die Fabel stammt von Pausanias, aber das Original unterscheidet sich von der Fassung Autreaus:

«Man erzählt nämlich, Hera sei aus irgendeinem Grunde auf Zeus erzürnt nach Eubocea fortgegangen und Zeus sei, als er sie nicht beschwichtigen konnte, zu Kithairon gekommen, der damals in Plataeae herrschte; Kithairon habe nämlich an Erfindungsgabe niemand nachgestanden. Dieser trug nun dem Zeus auf, er solle ein Holzbild herstellen und es verhüllt auf einem Wagen mit Rindern fahren und dabei sagen, er fahre Plataia, die Tochter des Asopos, als Frau heim. Er verfuhr nun nach dem Rat des Kithairon; Hera erfuhr es aber sofort und kam sogleich. Wie sie an den Wagen trat und dem Bild das Gewand abriß, freute sie sich über die Täuschung, als sie ein Holzbild statt einer Braut fand, und versöhnte sich mit Zeus.» (Pausanias: Beschreibung Griechenlands)

Rameau erwarb die Rechte an dem Buch und war so in der Lage, es nach seinen Wünschen einrichten zu lassen. Er engagierte d'Orville, der das charmante Vorspiel unverändert übernahm, Chöre hinzufügte und die Szene der Metamorphosen des Jupiter in eine Wolke, einen Esel und eine Eule statt einem Dialog zwischen Jupiter und Platée im zweiten Akt einfügte. Die Rolle der Juno wurde drastisch gekürzt, und er erfand die Figur der «Folie», die Frösche und die Schein-Hochzeit.



Louis, Dauphin de France, Marie-Theresa, Dauphine de France



Jean-Philippe Rameau

Ein Werk über ein so herzloses Thema, dessen dramatischer Impetus ausschliesslich auf diesem Thema beruht, wird natürlich nur ein beschränktes Interesse finden, wie brillant die künstlerische Ausführung auch sein mag. Es ist ganz offensichtlich die Spiegelung einer Gesellschaft, für die eine Frau, die keine Anziehungskraft besitzt, nicht nur kein Recht auf Zuneigung hat, sondern auch legitimes Ziel der Verhöhnung wird.

So unglaublich es auch scheinen mag, diese Geschichte über eine Schein-Hochzeit zwischen einer hässlichen Frau und einem Gott wurde in Versailles am 31. März 1745 anlässlich der Heirat des Dauphin Louis mit Marie-Theresa von Spanien, einer hässlichen Frau, zum

(unter Benützung von «Jean-Philippe Rameau – His life and work» von Cuthbert Girdlestone.)

erstmals gespielt. («Cette princesse me fit à la première vue l'effet d'une figure de marbre dont le statuaire aurait manqué les proportions» – zitiert Malherbe aus einem zeitgenössischen Text, den er nicht näher bezeichnet. Marie-Theresa starb im Jahr nach der Hochzeit.) Dass jemand für diesen Anlass diesen Text auswählen konnte, scheint uns heute völlig unverständlich. Nur eine Vorstellung fand statt, und das Werk verschwand unbeachtet. Im Jahre 1749 wurde es in der Opéra aufgeführt und hatte dann Erfolg.

Die Affären des Zeus-Jupiter

Nachdem er seinen Vater Kronos verbannt hat, freit Jupiter um seine Zwillingschwester Juno. Zuerst widersetzt sie sich ihm, aber nachdem er die Gestalt eines zerzausten Kuckucks angenommen und sie ihn an ihrem Busen aufgewärmt hat, nimmt er seine wahre Gestalt an und vergewaltigt sie. Die Hochzeitsnacht dauert 300 Jahre.

Jupiter begattet zahlreiche Nymphen, und, nach der Erschaffung der Menschen, auch sterbliche Frauen. Nicht weniger als vier der Götter selbst sind aussereheliche Kinder Jupiters. Seine Mutter Rhea, die Schwierigkeiten wegen seiner Liebesabenteuer vorhergesagt hat und ihm verbietet zu heiraten, droht er zu vergewaltigen, falls sie das Verbot nicht zurücknimmt. Er macht die Drohung wahr, obwohl sie sich in eine Schlange verwandelt. Jupiter wird der Vater der Jahreszeiten und der Schicksalsbeherrscherinnen mit Themis. Eurynome gebärt ihm die Chariten; Mnemosyne, mit der er neun Nächte verbringt, die Musen. Mit Styx zeugt er Persephone. Die Titanin Metis verschlingt der Vater der Götter, nachdem er eine Liebesnacht

Plataiai, Stadt an der Grenze zwischen Attika und Böotien. P. hat eine demokratische Regierungsform vielleicht früher als die meisten griechischen Städte angenommen, denn zu Pausanias' Zeit (zweites Jahrhundert n. Chr.) besass es keine Überlieferung über frühe Herrscher. Die einzigen Mythen betrafen gewisse Eponyme: König Kithairon, nach dem die Gebirgskette benannt war, an deren Fuss die Stadt liegt; Asopos, der Gott des Flusses im Tal im Nordosten; Plataia, die Tochter des Flussgottes.

Reclams Lexikon der antiken Mythologie

mit ihr verbracht hat, weil geweissagt worden war, sie würde einen Sohn gebären, der seinen eigenen Vater absetzen würde. Jupiter behauptet, dass Metis ihm aus seinem Bauch Ratschläge erteile. Athene, die aus seinem Kopf springt, ist die Frucht der Verbindung mit Metis. Mit Semele zeugt er Bacchus, der aus seinem Schenkel geboren wird.

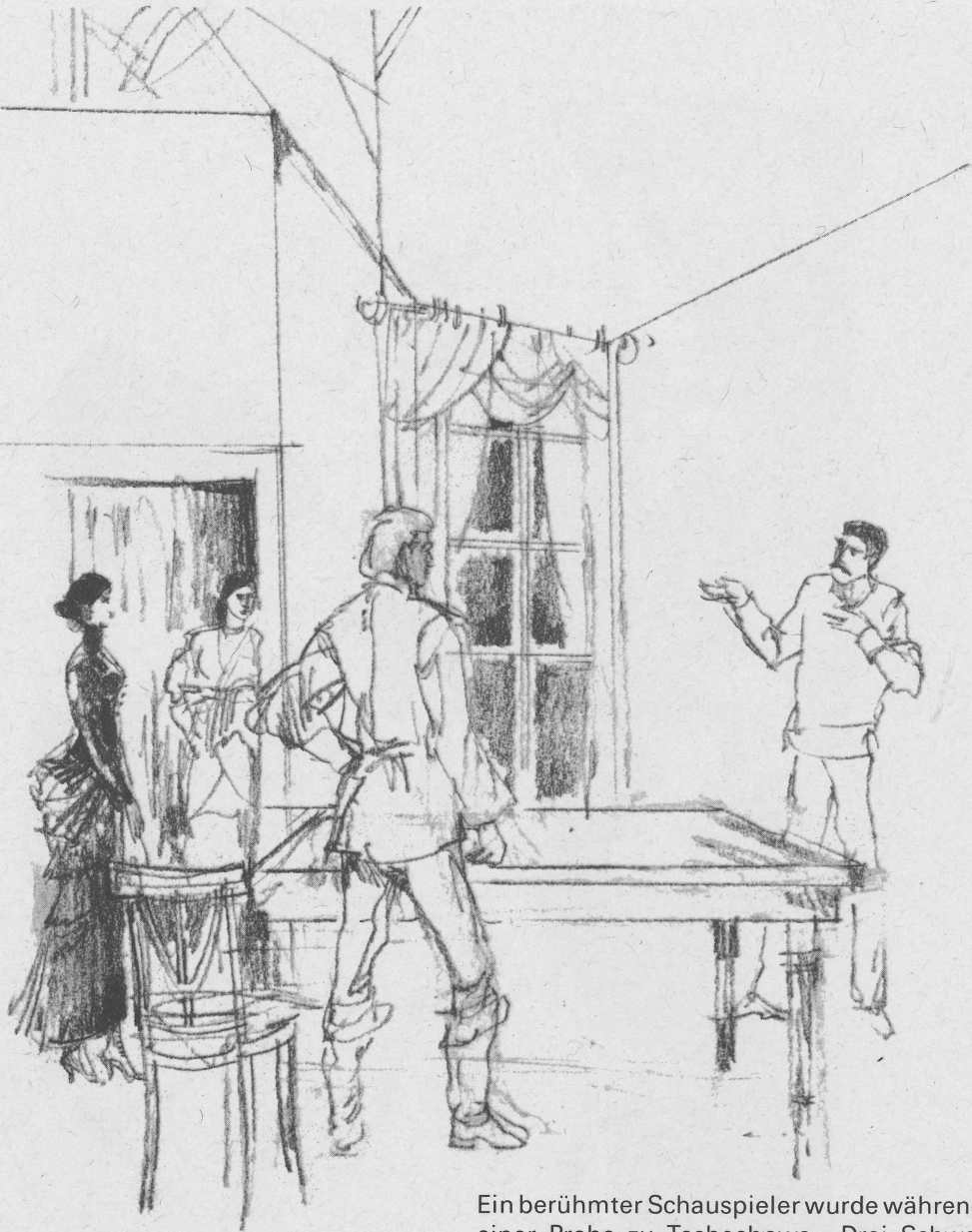
Jupiter ist auch der Knabenliebe nicht abhold. Er verwandelt sich in einen Adler und entführt Ganymed, den schönsten Knaben.

Io, von Jupiter post facto in eine weisse Kuh verwandelt, wird von einer Schmeissfliege auf Geheiss Junos durch die ganze Welt gehetzt. Um Europa zu entführen, verwandelt sich Jupiter hingegen selbst in einen weissen Stier. Zur Verführung aber wird er zu einem Adler. Sie gebärt ihm drei Söhne.

Als Jupiter sich in Nemesis verliebt, flieht sie vor ihm ins Meer. Er verwandelt sich in einen Fisch und passt sich all ihren weiteren Verwandlungen an. Als Schwan zeugt er mit Leda die schöne Helena.

Notorisch werden auch seine Affären mit Aegina, Danae und Alkmene, der Gattin des Amphytrion, die ihm Herakles gebärt.

Juno schweigt nicht über Jupiters Fehlritte. Verhindern kann sie sie nicht.



Ein berühmter Schauspieler wurde während einer Probe zu Tschechows «Drei Schwestern» vom Regisseur angewiesen: «Lieber Freund, Sie sitzen hinter diesem Tisch. Der Tisch trennt Sie ein wenig von uns. Der Tisch verfremdet Sie ...» Da unterbricht der Schauspieler den Regisseur: «Bitteschön, wollen Sie dies nicht gleich dem Tisch sagen?»

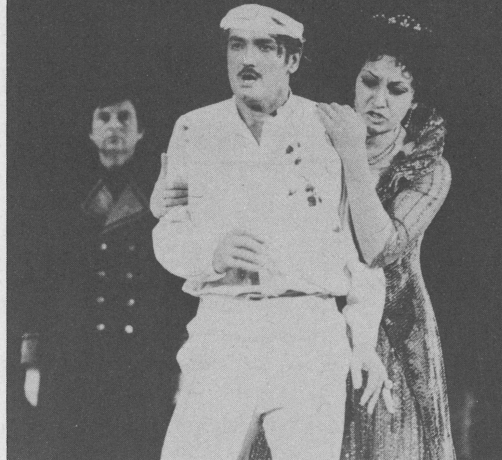
Den Freunden des Theaters gewidmet

**INTERNATIONALE
TREUHAND AG**

Ton- angebend

**Birkhäuser
Graphisches Unternehmen
Verlag**

4010 Basel
Elisabethenstrasse 19
Telephon 061 23 18 10



**Fachgeschäft für Ballett-
bekleidung**

Verlangen Sie unseren Katalog
Mellingerstr. 57, 5400 Baden
Tel. 056 22 54 59



Renz

Chemiserie
Freie Str. 2a
Basel

Hemden, Pullovers,
Pyjamas, Krawatten,
Bademäntel,
alle Herren-Accessoires
im klassischen,
gediegenen Genre

**BÄCKER
KONDITOR
CAFE
CONFISEUR**



Blumenhaus

Bastiau

4053 Basel
Güterstrasse 248
Telephon 061/50 77 81
Inh. Gotthard Schönrock

DER MUSIK- UND THEATERFREUND REIST MIT DEM



Aix-en-Provence, Barcelona, Berlin, Bregenz, Edinburgh, Florenz, Glyndebourne,
Hamburg, Schubertiade Hohenems, London, Macerata, Milano, Montreux,
München, New York, Orange, Paris, Ravenna, Salzburg, Verona, Wien

A CS - Reisen AG

Birsigstrasse 4 4011 Basel 061 23 39 33
Wasserwerkstrasse 39 3000 Bern 13 031 22 47 22

Wir wünschen Ihnen einen angenehmen Abend.



**Schweizerischer
Bankverein**

Société de
Banque Suisse



Wir wünschen Ihnen
einen vergnügten und
unbeschwerten Abend

BASLER KANTONALBANK

