

HIPPO  
LYTE

JEAN-PHILIPPE  
RAMEAU

ET

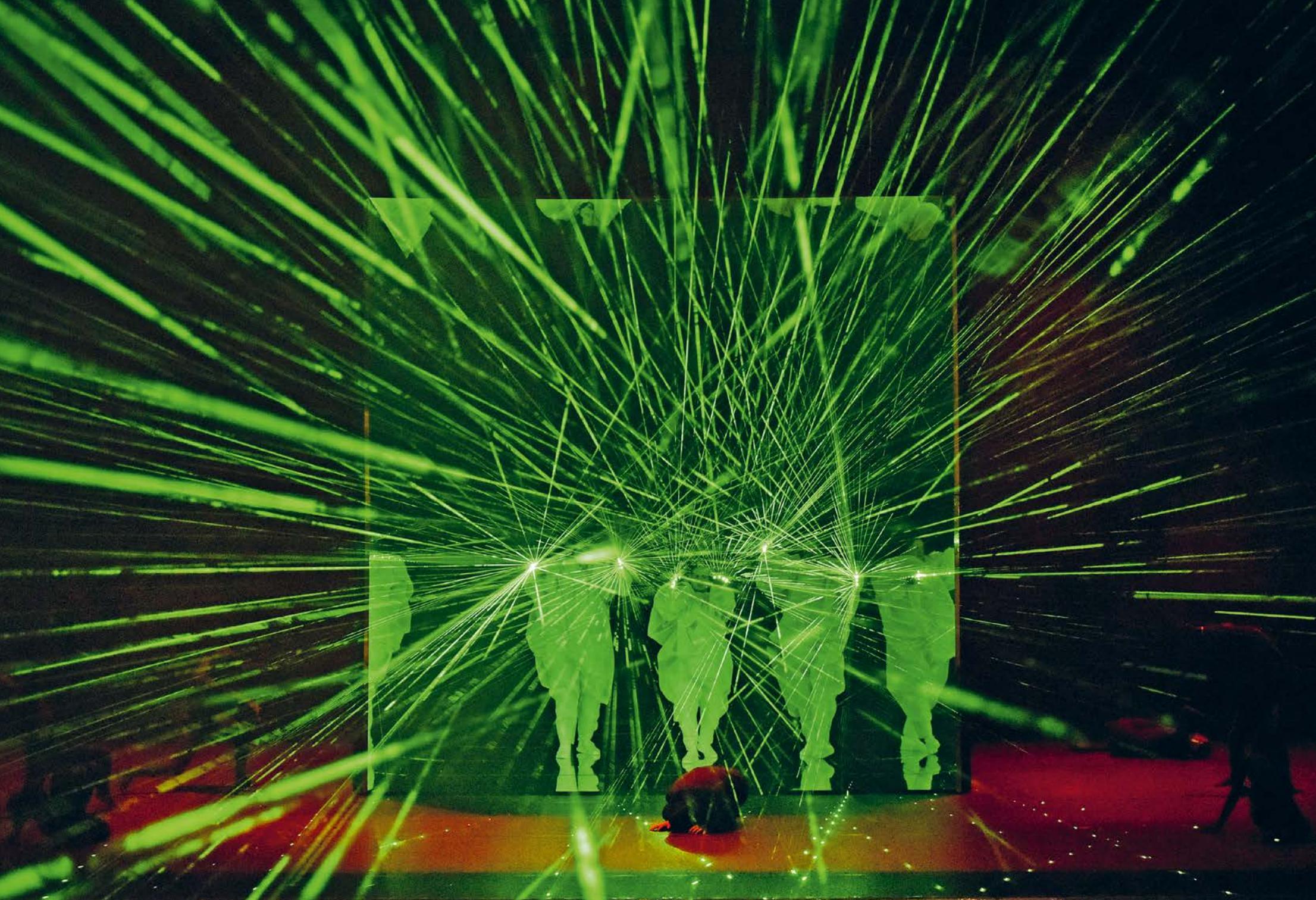
ARICIE





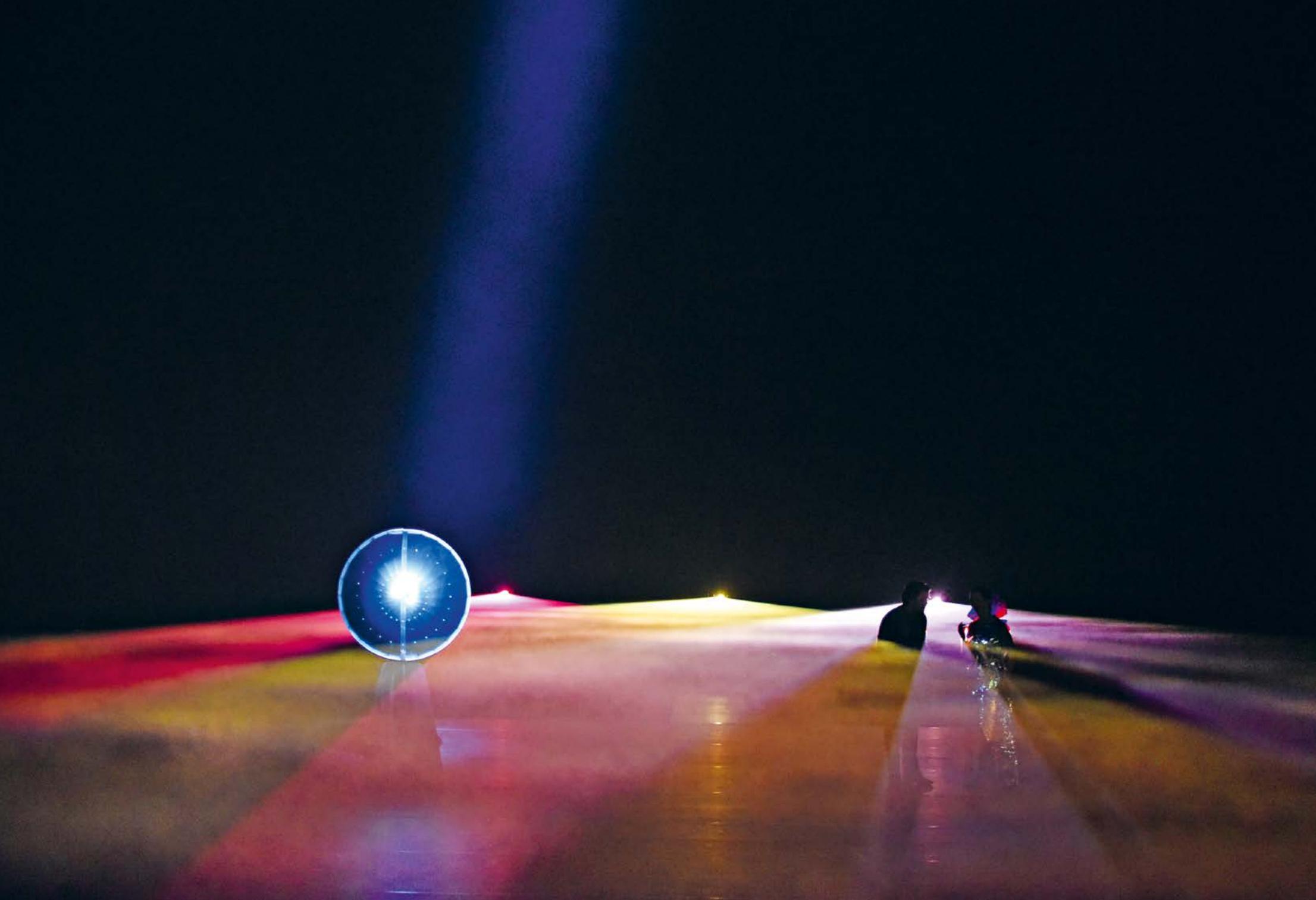


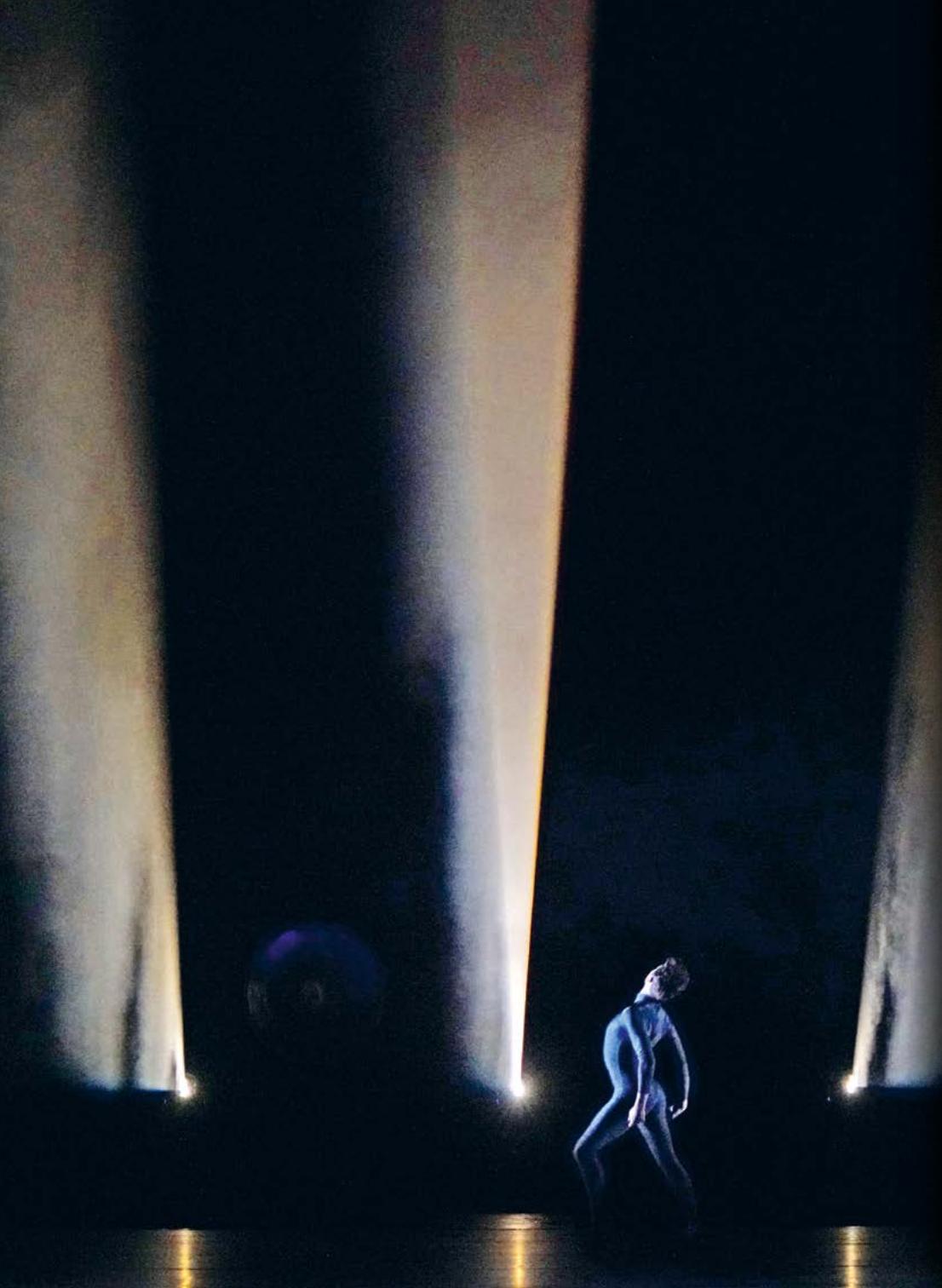












# HIPPOLYTE ET ARICIE

TRAGÉDIE LYRIQUE IN FÜNF AKTEN

MUSIK VON Jean-Philippe Rameau

TEXT VON Simon-Joseph Pellegrin

URAUFFÜHRUNG DER 1. FASSUNG 1. Oktober 1733  
PARIS, ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

URAUFFÜHRUNG DER 2. FASSUNG 11. September 1742  
PARIS, ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

URAUFFÜHRUNG DER 3. FASSUNG 25. Februar 1757  
PARIS, ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 25. November 2018  
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN  
(in der 3. Fassung von 1757, mit Einschüben aus der 1. Fassung  
von 1733 sowie der posthumen Fassung von 1767)

## INHALT

<b>HANDLUNG</b> . . . . .	<b>22</b>
<b>SYNOPSIS</b> . . . . .	<b>26</b>
<b>THESEUS UND PHÄDRA, HIPPOLYTOS UND ARICIA</b>	
Ein mythisches Quartett	
von Detlef Giese . . . . .	<b>32</b>
<b>JEAN-PHILIPPE RAMEAU</b>	
Eine Chronik . . . . .	
<b>JEAN-PHILIPPE RAMEAU</b>	<b>38</b>
<b>JEAN-PHILIPPE RAMEAU</b>	
A Chronicle . . . . .	<b>49</b>
<b>THEATER DES WUNDERBAREN</b>	
Jean-Philippe Rameaus »Hippolyte et Aricie«	
von Philine Lautenschläger . . . . .	<b>60</b>
<b>DER FRANZÖSISCHE KLANG</b>	
Töne und Timbres in Rameaus »Hippolyte et Aricie«	
von Detlef Giese . . . . .	<b>74</b>
<b>DER KÖRPER ALS LANDSCHAFT</b>	
Zwischen Natur und Architektur	
von Jana Beckmann . . . . .	<b>82</b>
<b>“A DIALOGUE BETWEEN THE LIGHTS, THE PERFORMERS AND THE MUSIC”</b>	
A talk with Aletta Collins, Simon Rattle and Ólafur Eliasson. . . . .	<b>88</b>
<b>BESETZUNG (6. Vorstellung am 8. Dezember 2018).</b> . . . . .	<b>100</b>

# HANDLUNG

## VORGESCHICHTE

22

Um die Herrschaft in Athen zu erlangen, hat der Held Theseus die Pallantiden, die zahlreichen Söhne des Pallas, geschlagen und bis auf deren Schwester Aricia vernichtet. Aricia selbst soll, um ihren Stamm endgültig auszulöschen, ehe- und kinderlos bleiben, im Dienst der Göttin Diana. Hippolytos, Theseus' Sohn, zeigt sich ebenfalls Diana zugetan und verpflichtet. Zugleich aber fühlt er sich liebend zu Aricia hingezogen, diese erwidert seine Liebe. Hippolytos wiederum wird von seiner Stiefmutter Phädra begehrt, der Tochter des kretischen Königs Minos und Schwester der Ariadne. Während Phädra, Hippolytos und Aricia in einer gefährlichen Dreieckskonstellation gefangen sind, ist Theseus, (dem sein Vater, der Meeresherr Neptun, drei Wünsche freigestellt hat) in die Unterwelt hinabgestiegen. Er hofft, von dort seinen Freund Perithoos, der aus Übermut Plutos Gattin Proserpina aus dem Hades rauben wollte, zum irdischen Leben zurückführen zu können. In der Zeit seiner Abwesenheit hat Theseus seiner Gattin Phädra die Herrschaft über Land und Leute übertragen.

## ERSTER AKT

Aricia bereitet sich darauf vor, im heiligen Wald der Diana ihr Leben der Göttin zu weihen. Hippolytos erscheint unerwartet und gesteht ihr, dass er sie liebt. Die Hohepriesterin der Diana und ihr Gefolge feiern die Macht der reinen Liebe. Die hinzukommende Phädra versucht, Hippolytos zu zwingen, bei Aricias Eintritt in den Tempel

seine Unterstützung zu leisten. Aricia fragt, wie sie ihr Herz treu der Diana weihen kann, wenn sie doch Hippolytos liebt. Wütend droht Phädra mit der Zerstörung des Tempels, während die Diana-Priesterinnen nach der Göttin rufen, um dieses zu verhindern. Diana selbst erscheint, begleitet von Blitz und Donner. Sie steht Hippolytos und Aricia bei, die sie in Liebe zueinander wie zu ihr verbunden sieht, warnt aber Phädra, nichts gegen den göttlichen Willen zu unternehmen. Phädra, allein zurückgeblieben, fühlt sich gedemütigt und von Hass erfüllt.

23

## ZWEITER AKT

Theseus wird, bevor sich die Pforten der Unterwelt für ihn öffnen, von der Furie Tisiphone mit den Schrecken konfrontiert, die ihn dort erwarten – jegliche Hoffnung, dem Hades wieder zu entkommen, ist vergeblich. Vor Plutos Thron gebracht, bittet Theseus um die Freigabe von Perithoos und die Erlaubnis, zu den Lebenden zurückzukehren. Pluto lehnt dies ab und fordert stattdessen seine Höllengeister auf, grausame Martern für die gefallenen Helden vorzubereiten. Theseus verlangt für sich den Tod, die drei Parzen jedoch, die allein um die Zukunft wissen, verweigern ihm jedoch den Wunsch – über sein eigenes Schicksal kann er nicht bestimmen. Theseus ruft nun seinen Vater Neptun an, dass er ihm helfen möge, die Unterwelt wieder zu verlassen. Unterstützt vom Gott Merkur, der im Namen Neptuns ebenfalls für Theseus bittet, entlässt Pluto ihn aus dem Hades. Zuvor mögen ihm die Parzen jedoch sein Schicksal verkünden: Sie prophezeien ihm, zwar der Hölle zu entkommen, diese aber im eigenen Haus wieder zu finden.

PAUSE

### DRITTER AKT

24 Im Palast wirft Phädra der Liebesgöttin Venus vor, allzu grausam zu ihr zu sein: Gegen ihre flammende Leidenschaft für Hippolytos und ihr Verlangen zu ihm scheint sie machtlos zu sein. Hippolytos kommt hinzu, mit der Nachricht, dass Theseus nicht mehr aus der Unterwelt zurückkehrt. Phädra teilt ihrem Stiefsohn mit, dass sie ihm gegenüber keine Gefühle des Hasses hegt, worauf Hippolytos gerne bereit ist, Phädra zu unterstützen. Er verzichtet auf den Thron seines Vaters zugunsten des gemeinsamen Sohnes von Phädra und Theseus, der künftig herrschen solle. Diese Großmut missverständlich für Liebe haltend, zeigt sich Phädra von Hippolytos' Ankündigung geschockt, dass er einzig wünscht, mit Aricia vereint zu sein. Empört darüber offenbart Phädra ihm nun offen ihre Liebe und ihr Begehren. Als sie Hippolytos' Erschrecken bemerkt, wirft sie all ihre Leidenschaft und Wut auf ihn. Der in diesem Augenblick in den Palast zurückkehrende Theseus ist überrascht von der Situation, die sich ihm bietet. Erst Phädra und dann Hippolytos verlassen ihn, ohne ihn darüber aufzuklären, was wirklich passiert ist. Phädras Dienerin Oenone, die ihre Herrin zu beschützen sucht, suggeriert Theseus, dass Hippolytos gerade dabei gewesen sei, Phädra Gewalt anzutun. Verzweifelt bittet Theseus Neptun nun ein drittes Mal – er möge Hippolytos vernichten, um die erlittene Schmach zu rächen. Der Gott gibt zu verstehen, dass er diesen Wunsch erfüllen wird.

### VIERTER AKT

Hippolytos bereitet sich darauf vor, ins Exil zu gehen, wird aber von Aricia aufgefunden – sie hat Nachricht von seiner unerwarteten Abreise erhalten und sucht verzweifelt nach Antworten. Hippolytos vermag nicht, die Wahrheit

offenzulegen, bekräftigt aber nochmals seine unzerbrechliche Liebe zu ihr. Hippolyte bittet Aricie, gemeinsam mit ihm zu fliehen. Das Paar schwört sich ewige Treue – vor dem Angesicht Dianas soll der Bund geschlossen werden. Eine Jagdgesellschaft animiert Hippolytos und Aricie dazu, sich ihr anzuschließen, als plötzlich ein Seeungeheuer dem Meer entsteigt. Hippolytos nimmt den Kampf mit dem Monster auf, mit ungewissem Ausgang. Als sich der heraufgezogene Nebel lichtet, sind beide verschwunden. Phädra die eigene Schuld eingestehend, betrauert den Tod des geliebten Hippolytos.

25

### FÜNFTER AKT

Aricia erwacht aus ihrer Ohnmacht. Sie klagt über den Verlust ihres Hippolytos, der offensichtlich den Kampf mit dem Seeungeheuer nicht überlebt hat. Zusammen mit einer Gruppe von Schäferinnen und Schäfern ruft sie ihre Schutzgöttin Diana an, die aus dem Himmel zu ihren Getreuen herabsteigt. Sie verkündet ihnen einen neuen Herrscher, der nach ihrem Willen über die Menschen in den Wäldern gebieten solle. Hippolytos, der von den Göttern errettet wurde, kehrt zurück. Er und Aricia werden den Anhängern der Diana als neue Regenten vorgestellt. Aricia hört den Gesang einer Nachtigall – vereint mit Hippolytos wird sie ein neues Leben in Glück und Harmonie beginnen.

# SYNOPSIS

## PRIOR STORY

26

Theseus has defeated the Pallantides and gained control over Athens. The numerous sons of Pallas have been destroyed, with only their sister Aricia being spared. In order to stop the succession of the royal family line, Aricia is ordered to serve the goddess Diana, where she would have to vow to remain chaste and childless. Theseus' son Hippolytus is also a follower of Diana, but is attracted to Aricia. Aricia, in turn, requites his love. Hippolytus is desired by his stepmother Phaedra, the daughter of the Cretan King Minos and the sister of Ariadne. While Phaedra, Hippolytus, and Aricia are caught in a dangerous love triangle, Theseus, who has been granted three wishes by his father the sea god Neptune, uses one of his wishes to descend into the underworld. Here he hopes to find his friend Perithous, who is being punished for planning to abduct Pluto's wife Proserpina, and bring him back to life. In his absence, Theseus has handed over the reins of power to Phaedra.

## ACT ONE

Aricia prepares to dedicate her life to the goddess Diana in the sacred forest. Hippolytus arrives unexpectedly and declares his love for her. The high priestess and the followers of Diana celebrate the power of pure of love, and the arriving Phaedra tries to force Hippolyte to support Aricia's induction into the temple of Diana. Aricia asks how she can faithfully offer her heart to Diana when she is in love with Hippolytus. Furious, Phaedra corrupts the temple, and the

followers of Diana call to their goddess for her intervention. Diana appears, accompanied by lightning and thunder. She blesses the relationship of Hippolytus and Aricia, whom she sees as bound in love to one another and to her, and warns Phaedra not to act against her divine will. Phaedra is left alone, humiliated and filled with hatred.

27

## ACT TWO

Theseus is met outside the gates to the underworld by the fury Tisiphone, who tells him of the horrors that await him within, and that any hope of eventually leaving Hades is in vain. Theseus is bought before Pluto's throne, where he requests Perithous' release and permission to return to the world of the living. Pluto rejects his request, and instead asks his spirits of Hell to prepare gruesome tortures for the fallen heroes. Theseus asks to die, but the Three Fates, who alone know the future, refuse to grant him his request; he is not in control of his own destiny. Theseus calls on his father Neptune, and wishes to leave the underworld. Supported by the god Mercury, who also intervenes on Neptune's behalf, Pluto releases Theseus from Hades. Before doing so, the Fates prophesise Theseus' future: he can leave hell, but he will find hell again in his own home.

## INTERMISSION

## ACT THREE

In the Palace, Phaedra accuses the goddess of love of cruelty: despite her flaming passion, she feels powerless in her quest for Hippolytus. Hippolytus arrives, having received

news that Theseus is not returning from the underworld. Phaedra tells Hippolytus that she has no feelings of hatred for him, and on hearing this Hippolytus warmly gives his support to Phaedra. He refuses the throne and offers to act as father to the joint son of Phaedra and Theseus, who should instead become the new ruler. Mistaking his generosity for genuine loving affection, Phaedra is shocked when Hippolytus announces that his only desire is to be united with Aricia. Appalled at her mistake, Phaedra reveals to him her love for him, and seeing Hippolytus' horror throws herself at him with passion and rage. At that very moment Theseus returns to the palace, and is shocked by what he sees. Phaedra and then Hippolytus abruptly leave, without explaining what has happened. Phaedra's servant, Oenone, protects Phaedra by suggesting to Theseus that Hippolytus was about to commit violence against Phaedra. In despair, Theseus asks Neptune for a third wish: to avenge the dishonor with Hippolytus' death. Neptune signals through the waves that his wish has been granted.

#### ACT FOUR

Hippolytus is preparing to go into exile, but is found by Aricia, who has heard the news of his unexpected departure and is desperate for answers. Hippolytus is unable to reveal the truth, but again restates his unfailing love. He asks Aricia to leave with him, she agrees and the couple swear their love to each other, praying to Diana for her blessing. A hunting party encourages Hippolytus and Aricia to join them. Suddenly a sea monster emerges from the ocean. Hippolytus bravely takes up the battle with the monster, but when the fog lifts, he has disappeared. Phaedra arrives and mourns the death of the beloved Hippolytus.

#### ACT FIVE

Aricia awakens from an unconsciousness spell, and laments the loss of Hippolytus. With a group of shepherds, Aricia calls on the goddess Diana, who descends from the heavens to her faithful followers. She announces that a new ruler is to reign over the people in the forest according to her will. Hippolytus returns, having been saved by the gods, and both Hippolytus and Aricia are presented to Diana's followers as the new rulers of the forest. Aricia hears the song of a nightingale, and united with Hippolytus, leaves to start a new life of harmony and happiness.

DEM HEROS [THESEUS]  
 BLIEB NUR DIE ZWEITE  
 KRETISCHE KÖNIGS-  
 TOCHTER, PHAIDRA, UND  
 DER SOHN DER AMAZONE,  
 DER SCHÖNE UND  
 WUNDERLICHE JÜNGLING  
 HIPPOLYTOS. DIE GROSSE  
 GOTTHEIT, DER DIE  
 AMAZONEN VOR ALLEM  
 DIENTEN, WAR ARTEMIS  
 [DIANA], WENNGLEICH  
 SIE SICH MEHR DER  
 GRAUSAMKEIT DER AM  
 SCHWARZEN MEER  
 VEREHRTEN GÖTTIN ALS  
 DIE REINHEIT DER  
 GRIECHISCHEN ARTEMIS  
 ZUM VORBILD NAHMEN.  
 SEINEM NAMEN NACH  
 MÜSSTE AUCH HIPPOLYTOS  
 DER WILDE, LOSGELASSENE  
 HENGST GEWESEN SEIN,

WIE DIE AMAZONEN  
 AUSGELASSENEN STUTEN  
 GLICHEN [...]. HIPPOLYTOS  
 DIENTE IN TROIZEN  
 ALS JUNGER JÄGER  
 AUSSCHLIESSLICH DER  
 JUNGFRÄULICHEN  
 ARTEMIS. DORT WUCHS  
 ER AUF, IM LAND SEINES  
 URGROSSVATERS PITTHEUS,  
 UND DORT VERLIEBTE  
 SICH PHAIDRA IN DEN  
 HEHREN, JUNGFRÄULICHEN  
 STIEFSOHN.

# THESEUS UND PHÄDRA, HIPPOLYTOS UND ARICIA

EIN MYTHISCHES QUARTETT

TEXT VON Detlef Giese

Beziehungsreich stehen die Figuren und Gestalten der griechischen Mythologie in ihrer Welt und zueinander. Nicht von ungefähr haben sich Opernlibrettisten und -komponisten seit jeher beständig von jenen alten, immer wieder neu faszinierenden Erzählungen anregen lassen, von mündlich überlieferten, später dann auch schriftlich fixierten Geschichten, in denen – mit mancherlei Variationen und alternativen narrativen Strängen – die Urgründe und Motivationen wie die Irrungen und Wirrungen des Denkens, Fühlens und Handelns von Göttern, Halbgöttern und Menschen zum Vorschein gelangen.

Nicht nur in den Gründungsdokumenten der Kunstform Oper in Florenz, Rom oder Venedig, sondern auch von Anbeginn der französischen *Tragédie en musique* (bzw. *Tragédie lyrique*), die mit dem Librettisten Philippe Quinault und dem Komponisten Jean-Baptiste Lully in den 1670er Jahren so wirkungsmächtig einsetzte, waren Sujets aus dem antiken Mythenschatz gleichsam konstitutiv, auch wenn sie für ihre Opernvorlagen bisweilen zu neuzeitlichen Ritter- und Heldengeschichten griffen. Ariost und Tasso waren hier ihre Quellen, dort indes die großen griechi-

schen und römischen Autoren, die ihrerseits aus dem schier unendlichen Reichtum der mythologischen Überlieferung geschöpft haben.

Im Falle von »Hippolyte et Aricie«, jener 1733 so spektakulär in Szene gegangenen und rezipierten *Tragédie lyrique* von Simon-Joseph Pellegrin und Jean-Philippe Rameau, handelt es sich um die Geschichte zweier Paare, eines jüngeren – den beiden Titelgestalten – und eines älteren, Theseus und Phädra. In den literarischen Vorlagen, dem klassizistischen Drama »Phädra« von Jean Racine (1677) sowie der attischen Tragödie »Hippolytos« von Euripides (428 v. Chr.) treten diese Figuren mit unterschiedlichem Profil und Charakter hervor. Die archaischen mythischen Erzählungen leben in ihnen fort.

Zunächst ist es Theseus, einer von den großen Heroen des altgriechischen Sagenkosmos, der die Aufmerksamkeit fesselt. In unserer Geschichte ist er ein Sohn der Aithra – einer Tochter des König Pittheus, der über die argolische Stadt Troizen herrscht – und des mächtigen Meeresherrn Poseidon (Neptun); nach anderer Tradition stammt er vom Athener König Aigeus ab, dessen Erbe er antreten soll. Theseus gehört zu jenen Gestalten, denen es bereits von früher Kindheit an bestimmt ist, Heldentaten zu vollbringen – vergleichbar dem Herakles, zu dem es manche Parallelen gibt. Im Kampf gegen Räuber und Wege-lagerer bewährt sich Theseus ebenso wie im Bezwingen von Untieren. In Athen entgeht er nur mit Glück einem Giftanschlag der Medea und muss sich mit den Pallantiden, die nach der Macht in der Polis greifen, auseinandersetzen. Jene 50 Söhne des Pallas – Rivalen um die Königsmacht, die zu seinen Todfeinden werden – löscht er vollends aus, allein einen Spross der Familie, die Tochter Aricia, verschont er. Das führt bereits mitten in die Geschichte von »Hippolyte et Aricie« hinein, zuvor aber hatte Theseus noch weitere Prüfungen und Abenteuer zu bestehen: Bei Marathon tö-

tet er den wilden Stier, der von Kreta nach Attika gelangt ist und dort das Land verwüstet, bevor er dann zum kretischen König Minos zieht, um den furchtbaren Minotauros im kunstvoll verwinkelten Labyrinth zu töten. Mit dieser Tat, die ihm nur mithilfe des berühmten Fadens der in ihn verliebten Minostochter Ariadne gelingt, befreit er die Athener von einem Tribut, der regelmäßig fällig wurde und die Opferung von sieben Jungfrauen und sieben Jünglingen vorsah. Nach der Tötung des Minotauros nimmt Theseus, von den Athenern wie den kretischen Minoern als kühner Held gefeiert, Ariadne mit sich, lässt sie aber auf der Insel Naxos zurück, entweder durch Zauber bedingt oder um einer neuen Liebschaft willen, derjenigen zur schönen Aigle.

Nach Athen zurückgekehrt, sorgt er sich um den Ausbau seiner Herrschaft: So stiftet er dort zu Ehren der Stadtgöttin Pallas Athene alle vier Jahre stattfindende Spiele und dehnt seinen Machtbereich auf die umliegenden Städte und Länder aus, u. a. auch auf Troizen, der Heimat seiner Mutter Aithra. Doch Ruhe ist dem Heros fremd – auf der Suche nach neuen Herausforderungen macht er sich zu den Amazonen auf, einem kriegerischen Frauenvolk, das am Südufer des Schwarzen Meeres beheimatet ist. Auf dem keineswegs ungefährlichen Feldzug raubt Theseus die Amazonenkönigin Antiope, die ihm einen Sohn gebiert, Hippolytos. Dieser wird sich der Göttin Artemis (Diana) anschließen und nach Troizen übersiedeln, innerhalb der Einflussosphäre seines Vaters.

Der Mythos berichtet von weiteren Unternehmungen Theseus'. Den Kampf gegen das Amazonenheer vor Athen bestand er siegreich, mit Herakles und Iason machte er gemeinsame Sache, desgleichen soll er auch beim Kampf um Theben beteiligt gewesen sein, der eng mit dem Sagenkreis um Ödipus verbunden ist. Gemeinsam mit seinem Freund Perithoos besteht er manchen Streit (u. a. gegen die Kentauren) und manche Gefahr, lässt sich aber auch auf das

allzu große Wagnis ein, für Perithoos die Pluto-Gattin Persephone (Proserpina) aus der Unterwelt rauben zu wollen – ein Vorhaben, bei dem auch Helden nur verlieren können.

Obwohl er Ariadne schmählich verlassen hat, ehelicht Theseus eine andere Tochter des Kreterkönigs Minos, Ariadnes jüngere Schwester Phädra. Sie gelangt mit ihm nach Athen und schenkt ihm mit Akamas und Demophon zwei Söhne. Nachdem Theseus die Pallantiden niedergerungen und erschlagen hat (die genaue Chronologie der Ereignisse bleibt in den mythischen Erzählungen oft im Unklaren), verlässt sie mit ihm Attika und zieht, auf gewisse Zeit aus Athen verbannt, in das benachbarte Troizen auf der anderen Seite des Saronischen Golfes – dorthin, wo dessen bereits erwachsener Sohn Hippolytos lebt. Entflammt von der Liebesgöttin Aphrodite (Venus) fühlt sie sich leidenschaftlich zu dem scheuen jungen Mann, den Jünger der Artemis, hingezogen. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf: Während einer Abwesenheit von Theseus – der Mythos berichtet von einer Befragung des Delphischen Orakels, in »Hippolyte et Aricie« macht er sich in die Unterwelt auf – offenbart Phädra dem von ihr begehrten Hippolytos ihr brennendes Verlangen. Tief enttäuscht von der Verachtung, die Hippolytos ihr entgegenzubringen scheint, beschuldigt sie ihn, sich an ihr vergangen zu haben. Theseus, dem diese Dinge bekannt werden, sinnt darauf, die angebliche, jedoch in Wahrheit nicht verübte Missetat seines Sohnes an Phädra – dessen Stiefmutter – zu rächen, indem er seinen Vater Poseidon dazu auffordert, Hippolytos zu vernichten. Der Gott entspricht dem Wunsch des Theseus: Als Hippolytos auf dem Weg in die Verbannung mit seinem rossebespannten Wagen am Strand entlangfährt, taucht plötzlich ein Ungeheuer aus dem Meer auf (berichtet wird von einem wilden Stier), worauf die Pferde erschrecken, nicht mehr zu bändigen sind und Hippolytos zu Tode schleifen. Die entsetzte Phädra begeht Selbstmord; anderen Erzählungen zufolge

erhängte sie sich bereits zuvor, aus Schmach und Scham über Hippolytos' Abweisung und ihren eigenen Frevel.

Der Dichter Racine, der Phädra nicht von ungefähr zur Titelheldin seines Dramas gemacht hat, zeichnet einen Charakter von großer Noblesse, zwar beherrscht von unbezwingbaren Leidenschaften, aber doch vornehm und edel. In dieses Bild passt, dass nicht sie selbst es ist, die Hippolytos gegenüber seinem Vater verleumdet, sondern ihre Bedienstete Oenone, wenngleich diese allein das Wohl ihrer Herrin im Blick hat. Über sich selbst scheint Phädra nicht mehr gebieten zu können – und doch ruft sie angesichts ihrer seelischen Zustände, einem Wechselbad der Emotionen, Mitgefühl, ja Mitleid hervor. Sie ist weit mehr als eine Nebengestalt in den Legenden, die man sich vom Helden Theseus erzählte.

Hippolytos wiederum, den schüchternen Jüngling, ist ein ähnlich tragisches Schicksal beschieden wie seiner Stiefmutter Phädra. Während diese durch eigene Hand zu Tode kommt, fällt Hippolytos der Wut seines strengen, Macht und Stärke demonstrativ einsetzenden Vaters Theseus zum Opfer – auch wenn er es nicht selbst ist, der ihn das Leben nimmt, sondern der Gott Poseidon, indem er das Meer erbeben lässt und ein Ungeheuer schickt. Ob Hippolytos indes wirklich stirbt, bleibt offen: Der Mythos berichtet, dass der jugendliche Held von Artemis entrückt wurde, verewigt im Sternbild Fuhrmann am nächtlichen Firmament. Obwohl der Artemis zugetan und von Natur aus eher schüchtern veranlagt, flogen Hippolytos die Herzen zu – dass sich Phädra in ihn verliebt, ist zwar Aphrodite geschuldet, zugleich aber auch seinem grundsymphathischen Wesen und Phädras Gefühlsüberschwang. Seinen irdischen Tod beweinten die Mädchen von Troizen, die Erinnerung an ihn war allgegenwärtig.

Die noch verbleibende Gestalt unseres Figurenquartetts, Aricia, ist zwar in Racines Tragödie präsent,

nicht aber bei deren Vorbild, Euripides' »Hippolytos«. Um den Konflikt, in den Phädra durch die Wirkungskraft ihrer Emotionen hineingezogen wird, zu schärfen, wird sie als Rivalin eingeführt. Als letzte Überlebende des Geschlechtes der Pallantiden, die Theseus auf Leben und Tod bekämpft und letztlich siegreich bezwungen hatte, erscheint es gut möglich, dass Aricia sich ebenjener Familie verbindet – falls denn ihre Liebe zu Hippolytos in eine Eheschließung mündet. Dass hier weitere Konflikte vorprogrammiert sind, liegt auf der Hand. Bei Racine ist Aricia eine Liebende und Leidende ebenso wie in Pellegrins und Rameaus Oper, deren Anfang und Ende ihr gehören. Während im Sprechtheater aber das Geschehen tragisch endet, schließt das Musiktheaterstück mit der glücklichen Vereinigung des Paares und allgemeiner Freude – das Wunderbare hatte seinen Zauber entfaltet, ebenso wie die alten mythischen Erzählungen es immerfort tun.

Detlef Giese studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte und war u. a. als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität Berlin tätig, wo er 2004 mit einer Arbeit zur Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation promovierte. Seit 2008 arbeitet er an der Staatsoper Unter den Linden, seit 2016 als Leitender Dramaturg. Hier betreute er neben den Konzerten der Staatskapelle Berlin Produktionen von Werken vom Barock bis zur Moderne, u. a. mit Daniel Barenboim, René Jacobs und Jürgen Flimm. Er ist Autor zahlreicher Beiträge zur europäischen Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts sowie zur Geschichte der Berliner Staatsoper.

# JEAN-PHILIPPE RAMEAU EINE CHRONIK

38

1683

Am 25. September wird Jean-Philippe Rameau als Sohn eines Organisten in Dijon (Burgund) geboren. Er ist das achte von insgesamt elf Kindern von Jean und Claudine Rameau.

1695

Schon im Kindesalter treten Rameaus musikalische Interessen zutage. So verbringt er viel Zeit mit Singen und Musizieren; bereits im Alter von zwölf Jahren träumt er davon, eine Oper zu schreiben.

1699

Nach einer Schulausbildung am Collège des Godrans seiner Heimatstadt, das dem Jesuitenorden untersteht, wird Rameau Assistent seines Vaters und spielt regelmäßig die Orgel.

1701

Rameau reist nach Italien, wo ein Aufenthalt in Mailand nachgewiesen ist. Schon sehr bald scheint er jedoch wieder nach Frankreich zurückgekehrt zu sein, wo er in den Folgejahren vor allem als Organist tätig sein wird.

1702

An der Kirche Notre-Dame de Doms in Avignon wird Rameau zum »Maître de musique« bestellt. Kurz darauf nimmt er das Amt des Cathedralorganisten im zentralfranzösischen Clermont-Ferrand an, wo er sich für sechs Dienstjahre verpflichtet.

1706

Zwei Jahre vor seinem Vertragsende in Clermont-Ferrand übersiedelt Rameau erstmals nach Paris, wo er am Jesuiten-Collège Louis-le-Grand sowie bei den Pères de la Merci Organisten-dienste versieht. An der Kirche Sainte-Marie-Madelaine-en-la-Cité wird er zum Organisten gewählt, tritt die Stelle aber nicht an. Mit dem »Premier Livre de pièces de clavecin« erscheinen erste Kompositionen Rameaus im Druck.

1709

Rameau kehrt in seine Geburtsstadt Dijon zurück, wo er an der Kirche Notre-Dame einen Organistenvertrag mit einer Laufzeit von sechs Jahren schließt.

1712

Rameau ist als Organist in Lyon beschäftigt.

1714

Für immerhin acht Jahre ist Rameau erneut an der Kathedrale in Clermont-Ferrand tätig, mit umfassenden Dienstverpflichtungen, der auch die Wartung und Stimmung der Orgel-instrumente sowie pädagogische Aufgaben umfasst.

1715

Rameau beginnt mit der Komposition weltlicher Kantaten für Solostimme(n) und Basso continuo, die durchaus als Stilübungen für seine späteren Opern zu verstehen sind.

39

1712–1720

Rameau komponiert drei »Grands Motets«, repräsentative kirchenmusikalische Werke für Solisten, Chor und Orchester in lateinischer Sprache.

1722

Spätestens in diesem Jahr erhält Rameau in Clermont-Ferrand den Titel eines »Maître de chapelle«. Er veröffentlicht seinen »Traité de l'harmonie« als erste musiktheoretische Schrift, der diverse weitere Abhandlungen folgen werden. Im Sommer nimmt er erneut in Paris Quartier – die französische Metropole wird für die kommenden mehr als vier Jahrzehnte seine Wahlheimat sein.

1723

Die veröffentlichten »Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts« bezeugen nicht allein Rameaus kompositorische Kompetenzen, sondern auch seine ausgeprägten musikpädagogischen Ambitionen.

1726

Mit dem »Nouveau Système de Musique théorique« legt Rameau einen weiteren Traktat vor, mit dem er sich als einer der maßgeblichen Musiktheoretiker der Zeit etabliert. Rameau heiratet die Sängerin und Cembalistin Marie-Louise Mangot: Aus der Ehe gehen vier Kinder hervor, von denen drei das Erwachsenenalter erreichen.

1727

Rameau bewirbt sich um den Organistenposten an der Kirche Saint-Paul, jedoch ohne Erfolg. Er arbeitet für das Pariser Théâtre de la foire, für dessen Aufführungen er eine Reihe von Divertissements schreibt. Seine Versuche, sich als Komponist für die große Opernbühne zu empfehlen, scheitern vorerst.

1729

Die Sammlung der »Nouvelles Suites de pièces de clavecin« unterstreichen Rameaus Bemühen, in der Tradition der großen französischen Meister Musik für das Cembalo zu komponieren.

1730

Erneut widmet sich Rameau einer musiktheoretischen Abhandlung, in diesem Falle über die Kunst des Accompagnements.

1731

Rameau kommt in Kontakt mit dem um zehn Jahre jüngeren Generalsteuerpächter und Kunstmäzen Alexandre Le Riche de La Poulpière, der ihn über längere Zeit großzügig unterstützen sollte. Rameau beginnt mit der Leitung von dessen Privat-orchester, unterrichtet dessen Gattin in verschiedenen musikalischen Fächern und wohnt auch zeitweilig bei seinem Gönner.

1732

Die letzten Organisten-  
dienste, zu denen sich  
Rameau verpflichtet,  
beinhalten das Spiel bei  
den Ordensgeistlichen  
von Sainte-Croix de la  
Bretonnerie. Im Haus  
von La Pouplinière lernt  
Rameau Voltaire kennen  
– sie verabreden eine  
gemeinsame Arbeit, die  
Oper »Samson«. Das  
Projekt kann aufgrund  
von Zensurbedenken  
jedoch nicht verwirklicht  
werden. Parallel ent-  
wickelt Rameau in  
Kooperation mit einem  
anderen Librettisten,  
dem Abbé Simon-Joseph  
Pellegrin, den Plan zu  
»Hippolyte et Aricie«,  
einer großen Tragédie  
lyrique in fünf Akten mit  
Prolog.

1733

Die Uraufführung von  
»Hippolyte et Aricie« an  
der in den 1670er Jahren  
von Jean-Baptiste Lully  
gegründeten Académie  
Royale de Musique gerät  
zu einer spektakulären  
Angelegenheit, da sich an  
ihr eine Auseinanderset-  
zung zwischen den  
Anhängern Lullys und  
Rameaus entzündet, der  
zu einem umfassenden  
Streit zwischen den  
Verfechtern von Tradition  
und Moderne auswächst.

1735

Nach der Erneuerung  
der Tragédie lyrique  
mit »Hippolyte et Aricie«  
widmet sich Rameau  
mit »Les Indes galantes«  
einem Opéra-ballet.  
Auch diese seit dem 17.  
Jahrhundert bestehende  
Gattung, die ohne  
durchgehende Handlung  
auskommt, erfährt  
durch ihn neue Impulse.

1736

Mit dem Jesuitenpater  
Castel diskutiert Rameau  
musiktheoretische  
Sachverhalte. Für das  
Cembalo transkribiert  
er eine Reihe von Ins-  
trumentalstücken aus  
»Les Indes galantes«.

1737

Rameau löst sich von allen  
festen Anstellungen, um  
zukünftig frei kompo-  
nieren und unterrichten  
zu können. Mit »Castor  
et Pollux« kommt seine  
zweite Tragédie lyrique  
auf die Bühne – sie wird  
zu einem seiner erfolg-  
reichsten Werke, mit  
dem Rameau die bei  
»Hippolyte et Aricie«  
entwickelten ästhetischen  
Leitlinien fortführt. Mit  
»Génération harmonique«  
veröffentlicht Rameau  
eine weitere musik-  
theoretische Schrift.

1739

Zwei künstlerisch her-  
ausragende Werke  
Rameaus erleben ihre  
Uraufführung: die  
Tragédie lyrique  
»Dardanus« nach einem  
mythologischen Stoff  
sowie das Opéra-ballet  
»Les Fêtes d'Hébé«, eine  
Feier der Schönen Künste.  
In beiden Genres, dem  
ernsten wie dem unter-  
haltensamen, beweist  
Rameau erneut seine  
Fähigkeit, kompositorisch  
anspruchsvolle wie  
musikalisch inspirierte  
Bühnenwerke zu  
schreiben.

1740

Die Schrift »L'Art de la  
Basse Fondamentale«,  
ein Traktat zur Kompo-  
sitionslehre, liegt zwar im  
Manuskript vor, erscheint  
aber nicht im Druck.

1741

Rameau veröffentlicht mit seinen »Pièces de Clavecin en Concerts« eine Sammlung von fünf kammermusikalischen Kompositionen, bei denen dem konzertierenden Cembalo eine dominierende Rolle zukommt.

1742

An der Académie Royale de Musique geht »Hippolyte et Aricie« in einer zweiten, überarbeiteten Fassung in Szene.

1744

Auch »Dardanus« kommt in einer revidierten Version erneut zur Aufführung.

1745

Rameau wird von König Ludwig XV. zum »Compositeur de la Musique du Cabinet« ernannt. Der Titel ist mit einer jährlichen Pensionszahlung von 2.000 livres verbunden. In Versailles werden gleich mehrere sehr unterschiedlich konzipierte Ballette Rameaus gezeigt: das opulente fünfaktige Opéra-ballet »Le Temple de la Gloire« (nach einem Text von Voltaire), das Comédie-ballet »La Princesse de Navarre«, das Ballet-heroïque »Les Fêtes de Polymnie« sowie das Ballet-bouffon »Platée«. Letzteres stellt Rameaus Talent unter Beweis, auch auf dem Feld des »komischen« Musiktheaters überzeugend agieren zu können.

1747

In rascher Folge erscheinen weitere Bühnenwerke Rameaus in der Öffentlichkeit. Das Ballet-heroïque »Les Fêtes de L'Hymen et de L'Amour« im Schlosstheater zu Versailles macht den Anfang. Rameau komponiert sein letztes Cembalostück, »La Dauphine«.

1748

Mit »Pygmalion« und »Zaïs« werden zwei weitere Ballettkompositionen Rameaus aufgeführt. In Versailles kommt das Divertissement »Les Surprises de L'Amour« auf die Bühne.

1749

»Zoroastre« ist die vierte Tragédie lyrique Rameaus, die jedoch zunächst weniger erfolgreich ist als ihre Schwesternwerke. Erst die umgearbeitete Zweifassung 1756 trifft auf größere Resonanz. Die Pariser Erstaufführung von »Platée« wird indes zu einem Triumph für den Komponisten. Zudem kommt das Ballet-heroïque »Naïs« zur Uraufführung.

1750

Mit einer Schrift unter dem Titel »Démonstration du Principe de L'Harmonie« setzt Rameau seine Beschäftigung mit musiktheoretischen Problemen, vor allem mit Fragen zur Harmonielehre, fort. Wertvolle Hilfestellung erhält er dabei von Denis Diderot, der Rameau später eher skeptisch gegenüberstehen wird.

1751

Nach überstandener ernsthafter Erkrankung beginnt Rameau wieder mit dem Komponieren. Seine ersten Arbeiten gelten dem Ballett »La Guirlande ou Les Fleurs enchantées« sowie der Pastorale »Acanthe et Céphise ou La Sympathie«.

1752

Eine Pariser Aufführung von Pergolesis Intermezzo »La serva padrona« löst den sogenannten »Buffonistenstreit« (»Querelle des bouffons«) aus, in den Rameau unfreiwillig mit hineingezogen wird. Er wird zum Repräsentanten der Opernform klassizistischen Zuschnitts und französischer Provenienz, während die italienische Oper als Paradigma einer neuen »Ästhetik des Gefühls« gilt. Rameau bezieht ein Quartier in der Pariser Rue des Bons Enfants, das er bis zu seinem Tod bewohnen wird.

1753

In Fontainebleau wird ein weiteres Rameau-Ballett, »Les Sibarites«, aufgeführt, im Jahr darauf folgen an gleicher Stelle die Tanzstücke »Anacréon« sowie »La Naissance d'Osiris«.

1754

Die »Observations sur notre instinct pour la musique« demonstrieren Rameaus unverändertes Interesse an musiktheoretischen Fragen. Die Zweitfassung von »Castor et Pollux«, nunmehr ohne Prolog, ist das Resultat eines längeren Umarbeitungsprozesses – mit deren erfolgreicher Aufführung wird der Buffonistenstreit für beendet erklärt. Dafür entwickelt sich eine Kontroverse zwischen Rameau und Vertretern der Enzyklopädisten, mit Rousseau und d'Alembert an der Spitze. Der Diskurs berührt ästhetische wie prinzipielle Fragen der Musik.

1757

Von König Ludwig XV. erhält Rameau eine zusätzliche Pension von 1.500 livres, die aus den Einnahmen des Opernbetriebs bestritten wird. Das Ballett »Les Surprises de L'Amour« wird auf Basis des Divertissements von 1748 neu arrangiert. Die dritte Version von »Hippolyte et Aricie«, bei der Rameau in Analogie zu den Neufassungen seiner anderen Tragédies lyriques auf den vormals obligatorischen Prolog verzichtet, kommt in Paris zur Aufführung.

1760

Mit dem »Code de Musique Pratique« erscheint eine weitere musiktheoretische Schrift aus Rameaus Feder. Auch ein neues Bühnenwerk wird vollendet: die Comédie lyrique »Les Paladins«.

1761

Rameau wird in die Académie von Dijon gewählt, eine Reverenz an den inzwischen hochberühmten Sohn der Stadt.

1763

Mit »Abaris ou Les Boréades« komponiert Rameau eine letzte großformatige Tragédie lyrique, die zu Lebzeiten jedoch nicht zur Aufführung gelangt. Die bereits laufenden Proben werden mit seinem Tod abgebrochen.

1764

Das letzte Lebensjahr Rameaus bringt mit den »Vérités également ignorées et intéressantes« einen abschließenden Beitrag zur Musiktheorie. Die letzte Ehrbezeugung von Seiten des Königs ist Rameaus Ernennung zum »Chevalier de Saint-Michel«, verbunden mit der Verleihung des Adelstitels. Am 12. September, nur wenige Tage vor seinem 81. Geburtstag, stirbt er in Paris. Zur Begräbnisfeier in Saint-Eustache kommen zahlreiche Trauernde. Ein Jahrhundert später wird ihm dort ein Denkmal errichtet.

# JEAN-PHILIPPE RAMEAU A CHRONICLE

1683

On September 25, Jean-Philippe Rameau is born as the son of an organist in Dijon (Burgundy); the fourth of eleven children of Jean and Claudine Rameau.

1695

Already as a young child, Rameau shows a great interest in music, spending a great deal of time singing and playing musical instruments; as early as age twelve, he dreams of composing an opera one day.

1699

After completing his education in his hometown at Collège des Godrans, run by the Jesuits, Rameau becomes his father's assistant and regularly plays the organ.

1701

Rameau travels to Italy, where a stay in Milan is documented. But he seems to have quickly returned to France, and in the years to come works primarily as a church organist.

1702

At Notre-Dame de Doms in Avignon, Rameau advances to become "Maître de musique." Briefly thereafter, he takes the position of cathedral organist in the central French town of Clermont-Ferrand, committing himself to six years of service.

1706

Two years before completing his contract in Clermont-Ferrand, Rameau moves for the first time to Paris, where he plays the organ at the Jesuit-run Collège Louis-le-Grand and for the order Pères de la Merci. He is named organist at the church Sainte-Marie-Madelaine-en-la-Cité, but never takes on the post. With “Premier Livre de pièces de clavecin,” Rameau’s first compositions are printed.

1709

Rameau returns to the city of his birth Dijon, where he signs an organist’s contract for a period of six years.

1712

Rameau is named organist in Lyon.

1714

Rameau returns to work at the cathedral in Clermont-Ferrand for eight years, with wide-ranging duties that include the maintenance and tuning of the organ instruments and teaching.

1715

Rameau begins composing secular cantatas for solo and basso continuo, which can be understood as stylistic exercises for his later operas.

1712–1720

Rameau composes three “Grands Motets,” majestic pieces of church music for soloists, chorus, and orchestra with Latin texts.

1722

This year at the latest Rameau is given the title “Maître de chapelle.” He publishes his “Traité de l’harmonie” as his first treatise of music theory, one of several written by the composer throughout the course of his life. In the summer, he returns to Paris: the French metropolis becomes his chosen home for more than four decades.

1723

The “Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts,” published this year, now attest not only Rameau’s compositional abilities, but also to his striking ambitions in the realm of music pedagogy.

1726

With “Nouveau Système de Musique théorique,” Rameau presents another treatise of music theory, establishing his reputation as one of the key music theorists of his day. Rameau marries the singer and harpsichordist Marie-Louise Mangot: this marriage results in four children, three of whom reach adulthood.

1727

Rameau applies for the position of organist at Saint-Paul, but unsuccessfully. He works for the Paris Théâtre de la foire, composing a series of “divertissements” for the performances. His attempts to present himself as an opera composer fail at first.

1729

The collection “Nouvelles Suites de pièces de clavecin” underscores Rameau’s efforts to compose music for the harpsichord in the tradition of the great French masters.

1730

Rameau once again turns to a music theoretical treatise, now on the art of accompaniment.

1731

Rameau comes into contact with the ten year younger “fermier general” and art patron Alexandre Le Riche de La Pouplinière, who generously supports him over a longer period. Rameau begins by conducting his benefactor’s private orchestra and teaching his wife in various musical subjects; he also lives with his patron for a time.

1732

One of Rameau’s final posts as an organist involved playing for the order of Sainte-Croix de la Bretonnerie. At the home of La Pouplinière, Rameau makes the acquaintance of Voltaire: they agree to produce a joint work, the opera “Samson.” But due to censorship concerns, the project cannot be realized. Parallel to this, Rameau develops plans for his opera “Hippolyte et Aricie,” a great Tragédie lyrique with five acts and a prologue, in cooperation with another librettist, the Abbé Simon-Joseph Pellegrin.

1733

The premiere of “Hippolyte et Aricie” at the Académie Royale de Musique, founded in the 1670s by Jean-Baptiste Lully, becomes a spectacular event when a controversy erupts between supporters of Lully and supporters of Rameau, becoming a comprehensive conflict between the proponents of tradition and modernity.

1735

After the renewal of the Tragédie lyrique with “Hippolyte et Aricie,” Rameau turns to the genre of the Opéra-ballet with the work “Les Indes galantes.” This genre, which also existed since the seventeenth century and does without a continuous plot, is given new impulses by the work.

1736

Rameau discusses music-theoretical questions with the Jesuit priest Castel. He transcribes a series of instrumental pieces from “Les Indes galantes” for the harpsichord.

1737

Rameau frees himself from all remaining obligations in order to compose and teach freely in future. With “Castor et Pollux,” a second Tragédie lyrique comes to the stage: it becomes one of his most successful works with which Rameau continues to pursue the aesthetic guidelines developed in “Hippolyte et Aricie.” Rameau publishes an additional work of music theory, “Génération harmonique.”

1739

Two of Rameau's artistically outstanding works are premiered: the Tragédie lyrique "Dardanus" based on a mythological subject and the Opéra-ballet "Les Fêtes d'Hébé," a celebration of the fine arts. In both genres, the serious and the comic, Rameau shows his ability to create works for the stage that are compositionally demanding and musically inspired.

1740

"L'Art de la Basse Fondamentale," a treatise on the theory of composition, is completed as a manuscript, but not published.

1741

Rameau publishes "Pièces de clavecin en concerts," a collection of five chamber musical compositions where the harpsichord plays a dominant role.

1742

At Académie Royale de Musique, "Hippolyte et Aricie" is performed in a second, revised version.

1744

A production of "Dardanus" also premieres in a second, revised version.

1745

Rameau is named "Compositeur de la Musique" du Cabinet by King Louis XV. The title comes with a yearly pension of 2,000 livres. In Versailles, several differently conceived ballets of Rameau are shown: the opulent, five-act Opéra-ballet "Le Temple de la Gloire" (based on a text by Voltaire), the Comédie-ballet "La Princesse de Navarre," the Ballet-heroïque "Les Fêtes de Polymnie" and the Ballet-bouffon "Platée." The latter work shows Rameau's talent in the field of "comic" opera.

1747

In quick succession, other stage works by Rameau are premiered. The Ballet-heroïque "Les Fêtes de L'Hymen et de L'Amour" marks the start at Versailles' royal theater. Rameau composes his last piece for harpsichord, "La Dauphine."

1748

With "Pygmalion" and "Zaïs," two additional ballet compositions are premiered. In Versailles, the divertissement "Les Surprises de L'Amour" is staged.

1749

"Zoroastre" is the fourth of Rameau's Tragédies lyriques, but is initially less successful than his other works. Only the revised version in 1756 meets with greater resonance. The first Paris performance of "Platée" becomes a triumph for the composer. In addition, the Ballet-heroïque "Naïs" is premiered.

1750

In a treatise entitled "Démonstration du Principe de L'Harmonie" Rameau continues his engagement with issues of music theory, especially pertaining to the theory of harmony. He initially receives important support from Denis Diderot, who later takes a skeptical view of the composer.

1751

After surviving a serious illness, Rameau returns to composing. His first works are the ballet "La Guirlande ou Les Fleurs enchantées" and the pastoral "Acanthe et Céphise ou La Sympathie."

1752

After the Paris premiere of Pergolesi's intermezzo "La serva padrona," the so-called "querelle des bouffons" ("battle of the comic actors") breaks out, into which Rameau is unwillingly drawn. He is cast as a representative of the traditional opera form with its classical structure and French provenance, while the Italian opera is considered a paradigm of a new "aesthetics of feeling." Rameau moves to a residence in Paris' Rue des Bons Enfants, where he will live until his death.

1753

In Fontainebleau a second Rameau ballet is premiered, "Les Sibarites;" the year after, the dance pieces "Anacréon" and "La Naissance d'Osiris" premiere in the same location.

1754

"Observations sur notre instinct pour la musique" demonstrate Rameau's unflinching interest in music theory. The second version of "Castor et Pollux," now without a prologue, is the result of a long process of revision: with its successful premiere, and end is declared to the "battle of the comic actors." Then a written controversy breaks out between Rameau and representatives of the Encyclopédistes, with Rousseau and d'Alembert at the head. The intense debate touches on aesthetical and philosophical issues related to music.

1757

From King Louis XV, Rameau receives an additional pension of 1,500 livres that is to be obtained from opera revenues. The ballet "Les Surprises de L'Amour" is rearranged on the basis of a divertissement from 1748. The third version of "Hippolyte et Aricie," in which Rameau had discarded the previously obligatory prologue, analogous to his revised version of his other Tragédies lyriques, is premiered in Paris.

1760

With the "Code de Musique Pratique," another work of music theory appears from Rameau's pen. A new stage work is completed: the Comédie lyrique "Les Paladins."

1761

Rameau is elected to Dijon's Académie to honor the now world-famous son of the city.

1763

With "Abaris ou Les Boréades," Rameau composes one last large-format Tragédie lyrique, which is not performed during his lifetime. The rehearsals, already underway, cease with his death.

1764

In the last year of Rameau's life, he publishes this final contribution to music theory, "Vérités également ignorées et intéressantes." The last honor bestowed upon Rameau by the king is his being named "Chevalier de Saint-Michel," which includes a noble title. On September 12, just a few days before his 81st birthday, the composer dies in Paris. Numerous mourners appear at the funeral at Saint-Eustache. A century later, a monument was erected to him in this location.

»J'AI SUIVI LE SPECTACLE  
DEPUIS L'ÂGE DE DOUZE ANS;  
JE N'AI TRAVAILLÉ POUR  
L'OPÉRA QU'À CINQUANTE  
ANS, ENCORE N'EN  
CROYAIS-JE PAS  
CAPABLE; J'AI HASARDÉ,  
J'AI EU DU BONHEUR,  
J'AI CONTINUÉ.«

»ICH HABE SEIT MEINEM  
12. LEBENSJAHR OPERN-  
AUFFÜHRUNGEN BESUCHT;  
DOCH FÜR DIE OPER  
GEARBEITET HABE ICH  
ERST MIT 50 JAHREN,  
UND AUCH DA FÜHLTE  
ICH MICH NOCH NICHT  
WIRKLICH DAZU IN DER  
LAGE; ICH HATTE MEINE  
BEDENKEN, ABER ICH  
HABE GLÜCK GEHABT, ICH  
HABE WEITERGEMACHT.«

# THEATER DES WUNDEBAREN

60

JEAN-PHILIPPE RAMEAUS »HIPPOLYTE ET ARICIE«

TEXT VON Philine Lautenschläger

## ENTSTEHUNG

Im Jahr 1730 deutete nichts darauf hin, dass Jean-Philippe Rameau, seit dreißig Jahren als Organist in verschiedenen Städten der französischen Provinz tätig, Verfasser zweier Sammlungen von Cembalostücken und verschiedener musiktheoretischer Traktate, 1733 mit einem Donnerschlag die Pariser Opernbühne betreten sollte: Seine erste Oper, die Tragédie en musique »Hippolyte et Aricie« auf ein Libretto von Simon-Joseph Pellegrin, war ein durchschlagender Erfolg und erlebte 42 Aufführungen in Folge. Gleichzeitig löste das Werk eine der drei großen »Querelles«, der mit großer Verve in der damaligen Medienöffentlichkeit geführten Streits um die französische Oper, aus, denn während ein Teil des Publikums Rameaus Werk als willkommene Belebung der seit Lullys Tod 1687 nur vorsichtig reformierten Opernform begrüßten, sahen andere die Substanz der Gattung durch den zu großen Stellenwert der Musik gefährdet.

Was von außen wie eine radikale Wende im Leben des Komponisten aussieht, war tatsächlich eine von Rameau selbst lange ersehnte und schließlich gezielt geplante Entwicklung. 1722 gab Rameau seine Lebensstellung als Organist

in Clermont-Ferrand auf, zog in die Hauptstadt, in der er bereits einmal für drei Jahre gelebt hatte, und bereitete sich gezielt auf die Komposition von musikdramatischen Werken vor: Er schrieb Kantaten, eine kleinformatige dramatische Gattung, in der auf engem Raum die Charakterisierung unterschiedlicher Situationen und Gefühlslagen gefordert war, und verfasste Stücke für die Foire-Theater, an denen vor allem Parodien der an der Pariser Oper gegebenen Werke aufgeführt wurden. Als er sich solchermaßen für die Komposition einer großen Oper gewappnet fühlte, wandte er sich an den berühmten Librettisten Houdar de la Motte und forderte ihn auf, ihm ein Opernlibretto zu schreiben. Wie zu erwarten war, lehnte de la Motte die Bitte eines Komponisten ohne jegliche Erfahrung mit der Académie de Musique, der Pariser Opernbühne, ab. Nachdem auch die Zusammenarbeit mit Voltaire an einer biblischen Oper gescheitert war, lernte Rameau im Haus seines neuen Gönners Riche de la Pouplinière, einem Treffpunkt von Literaten und Musikern, den fast 70-jährigen Abbé Pellegrin kennen, einen erfahrenen Operndichter. Pellegrin lieferte das Textbuch, verlangte aber einen finanziellen Vorschuss, weil auch er nicht an Rameaus Erfolg glaubte. Eine Voraufführung im Haus de la Pouplinières im April 1733 belehrte ihn eines Besseren: Beeindruckt von Rameaus Musik, zerriss er den Schuldschein mit den Worten, wenn dieses Werk keinen Erfolg haben sollte, sei das nicht dem Komponisten anzulasten.

61

## DER GATTUNGSGESCHICHTLICHE HINTERGRUND: DIE TRAGÉDIE EN MUSIQUE

Während die Oper in Italien bereits um 1600 entwickelt wurde, zeigten die Franzosen an einem vollständig gesungenen Drama zunächst wenig Interesse. Seit den 1640er Jahren wurden in Paris immer wieder italienische Opern

aufgeführt, doch das französische Publikum bevorzugte das Ballet de cour, das Hofballett. Der eigentliche Anstoß zu einer eigenen französischen Operngattung kam erst nach dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. durch dessen Streben nach kultureller Unabhängigkeit. Nachdem der König zunächst das Ballett zur Darstellung und Repräsentation seiner Herrschaft genutzt hatte, förderte er nach dem Ende seiner Tanzkarriere die Entwicklung der Oper, um die »gloire de la nation«, die Größe und kulturelle Überlegenheit Frankreichs, auf der Bühne darzustellen. Dazu war es notwendig, dass sich die französische Oper deutlich von der italienischen unterschied und an ihre eigenen nationalen Traditionen anknüpfte: an die Sprechtragödie als der angesehensten dramatischen Gattung von nationalem Prestige, an das Ballett und an weitere musikdramatische Gattungen wie die Pastorale und die Comédie-ballet. Philippe Quinault und Jean-Baptiste Lully schufen aus Elementen dieser Traditionen die Tragédie en musique.

Um ihre Existenz als musikalische Tragödie neben der Sprechtragödie zu behaupten, musste die Tragédie en musique sich anders begründen als jene, musste vor allem den Einsatz der Musik rechtfertigen. Die französische Oper verstand sich als Theater des Wunderbaren, des »merveilleux«, im Gegensatz zur Sprechtragödie, der Gattung des Wahrscheinlichen. Das Zusammenspiel von Dichtung, Musik, Bühnenbild, Tanz und Bühnenmaschinerie sollte die Zuschauer verzaubern. Dies wirkte sich auf die Wahl der Stoffe und die Darstellung der Handlung aus: Statt der historischen Stoffe in der Sprechtragödie verwendete die Oper mythologische Stoffe und brachte neben den Helden auch Götter und Halbgötter auf die Bühne, und sie zeigte das Wirken von Naturgewalten und übernatürlichen Kräften. Im Laufe ihrer Entwicklung bildeten sich verschiedene Topoi wie Sturm, Erdbeben, Dämonen- oder Schlafszene (»sommeil«) heraus, die durch instrumentale Stücke beschrieben wurden.

Den fünfstufigen Aufbau übernahmen die Schöpfer der Gattung von der Sprechtragödie, ebenso den Monolog, der das Herzstück auch der gesungenen Tragödie bildet. Anders als in der italienischen Oper, bei der der Fokus auf den Arien am Schluss jeder Szene liegt, folgt die Musik in der französischen Oper dem dramatischen Verlauf in offenen Formen und passt sich dadurch flexibel dem Handlungsverlauf an. Die Grundlage bildet die musikalische Deklamation in gesungenen Monologen, Dialogen und Chören, die fließend ineinander übergehen, und in die kurze Statements in Form von liedhaften Aires eingefügt sind. Der angemessenen Textvertonung in diesen deklamierten Passagen kam ein hoher Stellenwert zu; das nuancenreiche, ganz auf Textverständlichkeit abzielende Rezitativ Lullys mit den charakteristischen permanenten Taktwechseln galt noch Jahrzehnte nach seinem Tod als Vorbild, auch für Rameau. Dieser reflektierte es sogar mehrfach in seinen Schriften; darin betonte er, dass die Vertonung auch die Empfindungen der sprechenden Person sensibel nachzeichnen sollte und dabei durch den Einsatz von Harmonik und Melodik auch im Text verborgene Sinnschichten freilegen könne.

Stärkeres Eigengewicht erhält die Musik in den Divertissements, großen Ausstattungs- und Ballettszenen, die nach den Formgesetzen der Musik aufgebaut sind und oft erst im Nachhinein textiert wurden. Sie bilden den inszenatorischen Höhepunkt der Oper und waren wegen ihres unterhaltsamen Charakters beim Publikum besonders beliebt. In jedem Akt ist eine solche abwechslungsreiche Folge von Tänzen, deskriptiven Instrumentalsätzen, Chören und Soloabschnitten von Nebenpersonen eingefügt, mit der Funktion, durch das Ansprechen aller Sinne die in der Handlung enthaltenen Ausdrucksbereiche zu vertiefen. Sie stellen oft Rituale dar und sind häufig mit dem Auftritt von Göttern verbunden, wie die Priesterinnenweihe im ersten Akt von »Hippolyte et Aricie«, die Gerichtsszene vor Plutos Thron

mit den ihm dargebotenen Huldigungen im zweiten Akt oder die zu Ehren Dianas veranstaltete Jagd im vierten Akt. Am häufigsten beschließen die Divertissements einen Akt, wie das zum Herrschaftsantritt Hippolytes und seiner Verbindung mit Aricie gegebene Fest im letzten Akt. Diese Festszenen mit der Handlung zu verknüpfen, stellte eine besondere Herausforderung dar. Dazu eigneten sich besonders Divertissements, die die Handlung unterbrachen, wie das Fest der Matrosen in Akt III: Unmittelbar nachdem Thésée von der angeblichen Liebe seines Sohnes zu Phèdre erfahren hat, treten Matrosen und andere Untergebene auf, um seine Rückkehr zu feiern. Thésées Erschütterung kontrastiert aufs Schärfste mit der fröhlichen Stimmung seiner Umgebung und bricht sich in einer eindrucksvollen Soloszene im Anschluss Bahn. Umgekehrt konnte auch das Divertissement unerwartet gestört und dadurch eng mit der Handlung verzahnt werden. Im vierten Akt von »Hippolyte et Aricie« wird die Jagd zu Ehren Dianas durch das Erscheinen des Meeresungeheuers unterbrochen, das fröhliche Treiben schlägt um in Entsetzen.

**DIE VORLAGE VON RAMEAUS OPER:  
RACINES »PHÈDRE«**

Jean Racines »Phèdre« gehörte 50 Jahre nach ihrer ersten Aufführung 1677 zu den Klassikern des Sprechtheaters. Sie zur Vorlage einer Oper zu machen, war daher durchaus gewagt, hatte doch der Vergleich zwischen Sprechtragödie und musikalischer Tragödie bei Gründung der französischen Oper einen erbitterten Streit ausgelöst, der durch den Griff zu einem Werk eines derart nationalen Prestiges wieder aufzuflammen drohte. Im Vorwort zum Textbuch begründet Pellegrin die Wahl der Vorlage mit dem Reichtum an Wunderbarem, den der Stoff mit sich bringe, und der ihn

geradezu für die Opernbühne prädestiniere. Tatsächlich hatte Pellegrin jedoch auch ein ausgeprägtes Interesse an tragischen Stoffen, gegenläufig zum Publikumsgeschmack, der eher zu galanten Sujets tendierte.

In Racines Tragödien kommt den Leidenschaften eine zentrale Rolle zu; aus dem Widerspruch von Vernunft und Leidenschaft entstehen innerseelische Konflikte. Darin spiegelt sich die Lebenswirklichkeit des politisch machtlosen, durch die höfische Etikette domestizierten Adels und des gänzlich vom König abhängigen gehobenen Bürgertums im Hochabsolutismus. Es war gleichsam erzwungenes Privileg der Hofgesellschaft in Versailles und Paris, sich mit den eigenen Begierden und Leidenschaften zu beschäftigen, denn ihre Beherrschung war gesellschaftlich erforderlich, um sich vor Konkurrenten um die Gunst des Königs keine Blöße zu geben.

In Racines »Phèdre« ist die Liebesleidenschaft die treibende Kraft der Handlung. Phèdre liebt, durch einen Fluch gezwungen, ihren Stiefsohn Hippolyte, den Sohn ihres Gatten Thésée. Auch Hippolyte liebt, wen er nicht soll: Aricie, die Tochter von Thésées Erzfeind. Als die Nachricht eintrifft, dass Thésée in der Unterwelt verschwunden ist, aus der es für Sterbliche kein Zurück gibt, gesteht Hippolyte Aricie seine Liebe und wird erhört. Phèdre sucht Hippolyte auf, um die Herrschaftsnachfolge zu regeln, doch gegen ihren Willen bricht sich ihre Liebe Bahn und sie macht Hippolyte eine glühende Liebeserklärung, die dieser entsetzt zurückweist. Thésée ist dem Hades mit Hilfe seines Vaters Neptun entronnen. Phèdre muss befürchten, dass Hippolyte von ihrer verbotenen Liebe berichtet. Zwar kann sie sich nicht entschließen, dem Vorschlag ihrer Amme Cœnone zu folgen und ihrerseits Hippolyte der Liebe zu ihr anzuklagen, doch lässt sie Cœnone freie Hand. Aufgrund der falschen Beschuldigung verflucht Thésée seinen Sohn; dieser wird von seinen Pferden zu Tode geschleift, als diese durch ein Meeresunge-

heuer in Panik versetzt werden. Phèdre vergiftet sich, nachdem sie ihre Schuld gestanden hat.

Racine stellt die Leidenschaft als ein zentrales Problem des Menschen dar; ihrer Übermacht unterliegen die Figuren gegen ihren Willen. Nicht nur Phèdre ist der Leidenschaft verfallen, wie in den antiken Vorlagen von Euripides und Seneca, sondern auch Hippolyte – die Figur der Aricie wurde von Racine zu diesem Zweck neu eingeführt – und ebenso der notorisch untreue Thésée, dessen liebesbedingte Abwesenheit das tragische Geschehen erst in Gang setzt. Das Ausgeliefertsein an die Leidenschaften ist Schicksal der Figuren, aus dem es kein Entkommen gibt, und führt zum Tod aller drei Protagonisten.

Racine verurteilt seine Figuren nicht, sondern erzeugt durch die differenzierte Darstellung ihrer Motivationen, ihrer wechselnden Empfindungen und ihres verzweifelten Kampfes gegen die Liebe vor allem in den Dialogen mit den jeweiligen Vertrauten die Identifikation des Zuschauers mit ihnen. Im Zentrum steht dabei die Figur der Phèdre, die unschuldig schuldig wird.

VON »PHÈDRE« ZU »HIPPOLYTE ET ARICIE«:  
DIE UMARBEITUNG ZUR OPER

In seiner Bearbeitung der Racineschen Vorlage ließ sich Pellegrin einerseits von den dramaturgischen Gesetzen der Oper leiten, andererseits trug er den gattungstypischen Merkmalen der *Tragédie en musique* Rechnung.

Ein Operntext unterliegt anderen Anforderungen als ein gesprochenes Drama. Er muss Situationen schaffen, die der Musik Raum zur Entfaltung lassen. Weil gesungener Text sehr viel mehr Zeit braucht als gesprochener, muss die Handlung auf ihren Kern reduziert werden. Pellegrin strich daher die sich bei Racine über mehrere Szenen vor allem im

Inneren der Figuren entwickelnde Handlung zusammen. Dies ermöglichte ihm, zwei neue Akte zu schaffen, in denen sich das »merveilleux«, das Wunderbare, besonders entfalten konnte: Der zweite Akt spielt in der Unterwelt und bringt damit Geschehen auf die Bühne, das in der Tragödie Racines nur berichtet wird. Denn auch dies ist ein Gesetz der Oper, dass jedes Geschehen visualisiert werden muss, um wahrgenommen zu werden. Der fünfte Akt bringt die gattungstypische positive Lösung des Konflikts, denn ein tragisches Ende wie in der Sprechtragödie widersprach dem Grundkonzept der *Tragédie en musique*, die ein Idealbild guter Herrschaft geben soll. Die Übergabe der Regierungsmacht an den tugendhaften Hippolyte durch Diana realisiert dieses Konzept.

In Pellegrins Bearbeitung tritt – der Titel der Oper teilt es mit – die Liebesbeziehung zwischen Hippolyte und Aricie in den Mittelpunkt, und damit eine operntypische Handlung: Die Liebe der beiden jungen Protagonisten wird durch eine Intrigantin (Phèdre) gestört, nach tragischen Verwicklungen kommt das Paar wieder zusammen, während die Intrigantin die gerechte Strafe trifft. Aus der Verbindung dieser galanten Intrige mit den tragischen Handlungssträngen um Phèdre und Thésée ergibt sich ein ganzes Spektrum von Leidenschaften, das eine reiche musikalische Affektdarstellung ermöglicht. Der zärtlichen Liebesbeziehung zwischen Hippolyte und Aricie steht die »amour-passion«, die leidenschaftliche, unbeherrschbare Liebe von Phèdre gegenüber. Rameau komponiert diesen Gegensatz aus, indem er für Phèdres Partie einen pathetischen Tonfall wählt, der durch große, ausdrucksvolle Intervalle sowohl in den deklamierten Passagen wie in den *Airs* und Monologen erzeugt wird und mit einer reichen, durch Chromatik geschärften Harmonik einhergeht. Aricies Gesangspartie dagegen ist vorwiegend durch stufenweise melodische Bewegung gekennzeichnet, die zur Steigerung des Ausdrucks mit Seufzerfiguren und Verzierungen einzelner Noten intensiviert wird. Die Instru-

mentation mit Flöten und Violinen, die auch in den Duos mit ihrem Geliebten eingesetzt wird, unterstützt den lieblichen Charakter.

Affektvielfalt weisen auch die Partien jeder einzelnen Person auf. Phèdre beispielsweise tritt in der Oper dreimal in jeweils einer Folge von Szenen auf. Exponiert wird sie im ersten Akt als vor Wut rasende Frau, die Aricie ohne Rücksicht auf den geballten Widerstand von Priesterinnen und Hippolyte zur Priesterweihe zwingen will. Die sie verzehrende Eifersucht spiegelt sich musikalisch in aufgebrachten Tonrepetitionen und raumgreifenden Akkordbrechungen in Stimme und Begleitung. Ganz anders ihr berühmtes Gebet an Venus, das in Form eines Monologs den dritten Akt eröffnet und die Figur als sehnsuchtsvoll Liebende zeigt. Als Begleitung erhält auch sie nun eine reich verzierte Flötenstimme, die mit der Gesangsstimme und den beiden Violinen in einen zärtlichen, durch Vorhalte jedoch unter Spannung gesetzten Dialog tritt.

Die ganze Tragik der Figur führt das Ende des vierten Akts vor Augen, als der Chor Phèdre vom Tod Hippolytes berichtet und sie erschüttert ihre Schuld eingesteht. Die sie überfallenden Gewissensbisse, die Erwartung göttlicher Strafe, die Imagination der Höllenqualen sind als dramatisches Orchesterrezitativ komponiert, in welchem das Orchester den inneren Aufruhr und die Angstzustände der Protagonistin in rasch wechselnden Abschnitten spiegelt. Dieser dramatische Teil kommt plötzlich zum Stillstand, als Phèdre beschließt, ihrem toten Geliebten Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen und Thésée ihre Schuld zu gestehen. Über siebenstimmigen liegenden Akkorden in langen Perioden verkündet sie ihren Entschluss, vor ihrem Tod ihren Gatten aufzusuchen. In dieser Szene kommt die Opernfigur der Racineschen Phèdre am nächsten, scheint hier doch die Dimension der tragischen, an ihrer Liebe verzweifelnden Heroine auf.

Die weitreichendsten Änderungen im Vergleich zur Vorlage nimmt Pellegrin vor, indem er Szenen aus dem Bereich des »merveilleux« einfügt, die den Einsatz der Musik nach Auffassung der Zeit glaubwürdig machen. Dazu gehören die Auftritte von Göttern, die meist durch eine Anrufung vorbereitet werden. So fordern die Diana-Priesterinnen im ersten Akt ihre Göttin in einem furiosen Chor mit solistischer Hohepriesterin auf, in das Geschehen einzugreifen und Phèdre in ihre Schranken zu weisen. Ein instrumentaler Donner, von Rameau als vibrierende Klangfläche eindrucksvoll komponiert, bereitet Dianas Auftritt vor. Der gesamte Unterwerksakt gehört dem »merveilleux« in seiner schrecklichen Form zu; entsprechend großes Gewicht erhalten die instrumentale Begleitung und eigenständige sinfonische Sätze. Besonders herausgehoben ist Plutos Racheschwur in Form eines Solos mit Begleitung durch den Chor der Unterweltsgötter sowie das berühmte Trio der Parzen, in dem diese Thésée ein schreckliches Schicksal prophezeien. Aufgrund seiner ungewöhnlichen Harmonik konnten die Sänger der Zeit es nicht bewältigen, so dass es schon vor der Uraufführung gestrichen wurde.

Im dritten Akt bleibt das »merveilleux« im Hintergrund; Thésées Anrufung seines Vaters Neptun, seine Schmach am vermeintlichen Schuldigen Hippolyte zu rächen, wird durch Meeresrauschen in Form eines Orchestersatzes nur indirekt beantwortet.

Im vierten Akt ist es wieder die bedrohliche Seite des Wunderbaren, die mit der Erscheinung des Meeresungeheuers in Szene gesetzt wird; der das Geschehen angstvoll kommentierende Chor und das die stürmischen Wogen des Meeres darstellende Orchester addieren sich zu äußerster Dramatik. Der fünfte Akt schließlich bringt die Lösung der Konflikte durch das Eingreifen Dianas: An die Stelle der »nature malveillante« tritt die »nature bienveillante«, die Naturidylle, in der Zephyre die Stürme ersetzen

und die Göttin Diana den getreuen Hippolyte seiner Geliebten Aricie zuführt.

#### DIE FASSUNG VON 1757

70

»Hippolyte et Aricie« wurde 1742 und 1757 an der Pariser Oper wieder aufgenommen. Beide Male arbeitete der Komponist das Werk um. Während er sich 1742 dem Geschmack seiner Kritiker beugte und beispielsweise den verstörenden Auftritt der sterbenden Phèdre im vierten Akt strich, ziehen die Änderungen in der späten Fassung aus dem Jahr 1757 Konsequenzen aus der reichen dramaturgischen Erfahrung des über 70-Jährigen, der inzwischen als erfolgreichster Opernkomponist seiner Zeit nur noch sich selbst Rechenschaft schuldig war. Rameau strich den Prolog, stellte den Schluss des vierten Aktes wieder her und arbeitete den fünften Akt zu einem geschlosseneren Ganzen um, indem er Thésées Selbstmordversuch und Rettung durch seinen Vater Neptun strich und gleich mit der Aricie-Handlung, die ursprünglich die dritte Szene des Aktes bildete, begann. Im Detail straffte er vor allem die Dialogszenen, indem er Rezitative, aber auch musikalische Sätze strich, um den Stillstand der Handlung zu vermeiden. Auf der musikalischen Ebene fügte er solistische Partien in Chöre ein und ergänzte einzelne Sätze in den Divertissements, außerdem veränderte er die Orchestrierung und komponierte neue Begleitungen zu einigen Vokalstücken, die den emotionalen Gehalt stärker transportierten. Insgesamt erhielt die Musik noch stärkeres Gewicht als in der ersten Version.

Was Rameau als Opernkomponisten auszeichnet, ist seine Fähigkeit zur musikalischen Charakterisierung von dramatischen Situationen und Personen. Durch den Einsatz vielfältigster musikalischer Formen – solistischen Arien und vokalen Ensembles, polyphonen Chorsätzen und homopho-

nen Chören mit Solo, orchesterbegleiteten Rezitativen und programmatischen sinfonischen Sätzen etwa – und durch die Verwendung aller der Zeit zur Verfügung stehenden harmonischen und instrumentatorischen Mittel übersetzt er das Bühnengeschehen in eine Musik, die das hartnäckige Vorurteil, die französische Oper sei aufgrund der Textlastigkeit und des Fehlens virtuoser Arien langweiliger als die italienische, eindrucksvoll widerlegt.

71

Philine Lautenschläger studierte Schulmusik und Musikerziehung mit den Hauptfächern Cembalo und Musiktheorie, ebenso Musikwissenschaft und Germanistik. Sie promovierte 2006 mit einer Arbeit zu »Phädra-Vertonungen von Jean-Philippe Rameau, Tommaso Traetta und Giovanni Paisiello«. Von 2004 bis 2007 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, außerdem musikjournalistisch sowie als Cembalistin tätig. Seit 2007 arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität der Künste Berlin, seit 2009 im Forschungsprojekt »Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit« mit einem Projektteil zur Rückkehr der Werke und Ideen nach 1945.

HIPPOLYTOS (ZUR BILDSÄULE DER ARTEMIS HINTRETEND)

72 DIR, HERRIN, BRING  
ICH DIESEN SCHÖN-  
GEFLOCHTENEN KRANZ  
VON BLUMEN, DIE DIE  
UNENTWEIHTEN AUF TRUG,  
WO NOCH KEIN HIRTE SEINE  
HERDE GRASEN LIESS, KEIN  
EISEN HINKAM, WO AUF  
UNBERÜHRTER FLUR DIE  
BIENE WÄHLEND ÜBER  
FRÜHLINGSBLUMEN  
SCHWÄRMT.

DORT THRONT DIE  
UNSCHULD, GLÄNZT DIE  
BLÜT' IM QUELLENTAU:  
WER NICHTS DER LEHRE  
DANKET, WER IM HERZEN  
SELBST DAS MASS DES  
RECHTEN FINDET STETS  
ZU JEDEM DING, DER DARF  
SIE PFLÜCKEN; LASTER-  
HAFTEN IST'S VERWEHRT!

(SETZT DEN KRANZ DER BILDSÄULE AUF)

73 EMPFANGE, LIEBE HERRIN,  
DENN AUS FROMMER HAND  
DIE BLUMENBINDE DEINEM  
GOLDNEN LOCKENHAAR!  
MIR NUR ALLEIN  
GEWÄHRST DU IN DER  
WELT DIE HULD.  
BEI DIR VERWEIL ICH,  
TAUSCHE WORT UM  
WORT MIT DIR,  
DEN LAUT VERNEHMEND,  
SEH ICH  
AUCH DEIN AUGE NICHT,  
LASS MEINER BAHN ZIEL,  
WIE DEN ANFANG,  
GLÜCKLICH SEIN!

# DER FRANZÖSISCHE KLANG

74

TÖNE UND TIMBRES IN RAMEAUS  
»HIPPOLYTE ET ARICIE«

TEXT VON Detlef Giese

»Seit meinem zwölften Lebensjahr habe ich mich mit dem Theater beschäftigt, doch nie für die Oper gearbeitet, bevor ich 50 wurde. Ich fühlte mich noch nicht fähig, ich zögerte. Dann gelang mir etwas, ich hatte Glück. Schließlich wurde ich mutig, tollkühn ... und habe weiter gemacht.« Einen langen, durchaus beschwerlichen Weg musste Jean-Philippe Rameau hinter sich bringen, bevor er sich seinen Traum erfüllen konnte, ein eigenes Werk auf die Opernbühne zu bringen. Es war ein hochgradig ambitioniertes Opus, jene Tragédie lyrique »Hippolyte et Aricie«, mit der er sein Debüt an der renommierten Académie Royale de Musique gab – ein Debüt, das so furios und spektakulär war, wie es gewiss niemand, auch Rameau selbst nicht, für möglich gehalten hätte. Nur knapp zog die Uraufführung im Herbst 1733 an einem Skandal vorbei; die Kontroversen, die sich daran entzündeten, sind in die Musikgeschichte eingegangen und wirkten längere Zeit nach.

Was aber hatte die Augen- und Ohrenzeugen, unter ihnen viele vermeintliche wie tatsächliche Kenner der Materie, nun so irritiert? Die allzu kühnen Klänge, mit denen sie konfrontiert wurden, vor allem die ungewohnten, das Maß des Konventionellen sprengenden Harmonien, wa-

ren es, die buchstäblich einen »Choc« auslösten. Nicht wenige Teile der Partitur geben Zeugnis davon, dass Rameau die Entwicklung der Kompositionskunst gleichsam antizipiert und weit in die Zukunft vorgegriffen hat – mit einer hochgradig avancierten Musik, die das Publikum überraschte und in Erstaunen versetzte. Wohl kaum jemand konnte von einem Komponisten, der bislang vor allem für das Cembalo komponiert und gelehrte musiktheoretische Abhandlungen verfasst hatte, derartige Töne erwarten.

»Mein Gott, in dieser Oper steckt genug Musik, um zehn daraus zu machen« – dieses Urteil von Rameaus Komponistenkollegen André Campra, immerhin einer der maßgeblichen Protagonisten der französischen Oper in der Generation nach ihrem Begründer Jean-Baptiste Lully, zeigt hinreichend, welch ein Reichtum in diesem Werk zu finden ist, an Formen und Klängen gleichermaßen wie an ästhetischen Ideen. Und in der Tat hat Rameau bei »Hippolyte et Aricie« buchstäblich alle Register gezogen, um ein musikalisches Drama auf die Bühne zu bringen, das bezwingende Schönheiten ebenso enthält wie bizarre Merkwürdigkeiten.

Zu ihnen gehört etwa die »Musik der Unterwelt«, die Rameau so markant ins Werk zu setzen wusste. Der zweite Akt von »Hippolyte et Aricie« spielt ebendort, im lichtlosen Hades – und entsprechend dunkel timbriert zeigt sich auch die Klangwelt. Hinzu kommen harmonische Verläufe von einer bislang nicht gekannten Komplexität, eine »Zukunftsmusik« im wahrsten Sinne des Wortes. Gewöhnliche Dreiklangsbildungen, welche die Basis des akkordischen Systems ausmachen, werden sehr häufig durch zusätzliche Töne angereichert, so dass sich klangliche Phänomene neuer, reizvoller wie herausfordernder Art ergeben. Vielfach haben die Zeitgenossen diese Klänge als Dissonanzen empfunden, als Störmomente innerhalb der Norm, die zwar Expressivität verlangt, zugleich aber auch ein hohes Maß an Wohlklang. Allein, die Hölle ist kein angenehmer Ort –

75

und Rameaus offensichtliche Intention, die Charaktere zu schärfen und die Situationen profiliert klanglich »auszumalen«, ist hier besonders prägnant zu beobachten.

Paradigmatisch hierfür ist das zweite Duett der Parzen am Schluss des Aktes, in dem Rameau ganz bewusst wahrhaft »unerhörte« (und bislang noch ungehörte) harmonische Kühnheiten einkomponiert hat. Auf engem Raum moduliert er von einer Tonart zur anderen, über diverse Nebentöne und -stufen, immer wieder mit neuen, kaum erwartbaren Weichenstellungen, die dazu angetan sind, den Hörer geradezu schwindlig zu spielen. Bei der Uraufführung 1733 sah Rameau sich sogar gezwungen, diese Passagen fortzulassen, da sie auf Unverständnis und Widerstände von Seiten der Sänger stießen und als nicht aufführbar angesehen wurden. Rameau integrierte sie jedoch in die Druckausgabe, wodurch diese seltsame, merklich »moderne« und immens ausdrucksstarke Musik erhalten geblieben ist.

Eindringliche expressive Wirkungen, wie sie gerade in »Hippolyte et Aricie« vielfach zu finden sind, geben der einen Seite der Medaille ihr Relief, auf der anderen ist indes das wissenschaftliche Fundament eingraviert, ohne das Rameaus Kompositionspraxis keinen Halt besäße – Ausdruck und Konstruktion gehen hier Hand in Hand, in untrennbarer Einheit miteinander verbunden. Mehr als zehn Jahre vor seiner ersten Oper hatte Rameau als origineller Musiktheoretiker auf sich aufmerksam machen können, ein Interesse, das zeitlebens anhielt und in zahlreichen Schriften seinen Niederschlag gefunden hat. Einen Philosophen im eigentlichen Sinne wird man Rameau indes nicht nennen können, wohl aber einen scharfsinnigen, eigenwilligen Denker, der sich in der Welt der Töne und Klänge so gut auskannte wie kaum jemand sonst. Primär kreisten seine Gedanken um den Begriff der »Harmonie« als einer Lehre von den Akkorden, die er nicht als etwas Zusammengesetztes, Geschichtetes ansah, sondern als Erscheinungen eigenen Rechts.

Worum es Rameau im Kern ging, lässt sich auf die Idee fokussieren, dass die Klänge auf nur wenige Grundprinzipien zurückgeführt werden können, die in der Natur selbst angelegt sind. Jeglicher Ton – und mit ihm auch jegliche Harmonie – besteht aus einer Reihe von Ober- und Untertönen, die nach streng mathematischen Gesetzmäßigkeiten organisiert sind. In der Musik waltet demzufolge eine höhere Ordnung, gleichsam göttlicher Natur, die im Grunde recht einfach und verständlich ist, aber einen unüberschaubaren, schier endlosen Reichtum an Klängen und Ausdrucksphänomenen hervorzubringen vermag. In der Antike hatte bereits der griechische Philosoph und Mathematiker Pythagoras die Musik auf kleine ganze Zahlen und deren Proportionen gegründet – Rameau greift mehr als zweitausend Jahre später dieses Denken auf und verknüpft es mit bestimmten ästhetischen Anschauungen seiner Zeit. Der strikte Rationalismus der Aufklärung, dem er sich verpflichtet zeigt, hat hier ebenso seine Spuren hinterlassen wie ein modernes Verständnis des beginnenden Zeitalters der Empfindsamkeit, das davon ausgeht, die Musik den Charakter und Status einer »Sprache des Gefühls« zu geben, wie dies etwa in den Ideen und Ansichten eines radikal aufgeklärten Geistes wie Jean-Jacques Rousseau zutage tritt und breitenwirksam artikuliert wird. Rameau ist nun bemüht, die beiden so verschiedenen Seiten Vernunft und Emotionalität, mithin das Rationale und das Irrationale, miteinander zu versöhnen. Sie beide sind in der Musik legitim und notwendig – das Wunder der nach Maß und Zahl geordneten Welt der Klänge ebenso wie der lebendige Herzschlag, der hinter all diesen die Seele so unmittelbar ergreifenden Tönen zum Vorschein kommt und seine Wirkungen entfaltet. Dass Rameau dennoch häufig genug als ein emotionsfeindlicher Akademiker galt, wirft ein Licht auf die weit verbreitete Skepsis gegenüber Theoretikern und »Intellektuellen« in der Musik – ein Vorwurf gleichwohl, der

Rameau keineswegs trifft: Seine Kompositionen, namentlich seine so vitalen Opern, beweisen ganz das Gegenteil. Und das von Rousseau so vehement geforderte, schlagwortartige »Zurück zur Natur« besaß in ihm durchaus auch einen Anwalt.

Die »Natürlichkeit«, der Rameau in all seinem Denken und Tun verpflichtet ist, offenbart sich freilich in grundlegend anderer Weise als es Rousseau und die »Enzyklopädisten« im Sinn hatten. Gegenüber dem Primat der Melodie, die innerhalb der Musik als Paradigma für die organisch sich entfaltende Natur galt, war Rameau davon überzeugt, dass es die Harmonie (d. h. die Folge von vertikalen Zusammenklängen) sei, die im Zentrum des musikalischen Kosmos steht – alles Andere, Melodik wie Rhythmik, ist demzufolge nur davon abgeleitet. Mit dieser Haltung stand er jedoch weitgehend allein, in seiner Zeit, die einschmeichelnden Kantilenen in offenkundiger Weise den Vorzug vor »gelehrten« Klangverbindungen und komplexen harmonischen Verläufen gab.

Gleichwohl bemühte sich auch Rameau um ein Moment von »Naturnachahmung«, wie sie viele Musiker und Musikästheten des mittleren 18. Jahrhunderts im Blick hatten. Simplizität waltete dabei eher unter als an der Oberfläche, im Sinne der Bewusstwerdung, dass es einfache, unmittelbar einsichtige Prinzipien waren, auf die sich die Welt der Töne gründete, gekoppelt jedoch mit einer bemerkenswerten Raffinesse im Tonsatz und in dessen klanglicher Darbietung, wie sie zu den charakteristischen Kennzeichen der französischen Musik gehört. Die ausgefeilte Ornamentik, wie sie uns bei stark verzierten melodischen Linien (die von Akkorden mit teils komplizierter Struktur getragen werden) begegnet, ist hierbei ein wesentlicher Aspekt: Da die Natur, trotz der höheren Ordnung, in die sie eingebettet ist, nie genau abgemessen und abgezirkelt ist, sondern stets etwas irrational »Lebendiges« besitzt, müsse man ihr mit

einer stark verfeinerten »Künstlichkeit« zuhelfe kommen. Dies fällt ebenso ins Gewicht wie die minutiös ausgehörten Klangmischungen, die Rameaus besondere Sensibilität gegenüber den verfügbaren Timbres mit ihren individuellen Ausdruckswerten erkennen lassen, bei den Vokalkräften wie bei den Instrumenten des Orchesters.

Überhaupt zählt es zu Rameaus Verdiensten, die musikalische Faktur so bereichert zu haben, dass eine besonders tiefenscharfe Expressivität, beinahe in einer anderen Dimension, wirksam wurde. Obgleich sich Rameau in seinem Operschaffen vielfach an den vorbildhaften Modellen Lullys orientierte, hat er doch die kompositorische Entwicklung entschieden weitergetrieben. Die Frage, ob er nun eher ein Bewahrer oder ein Revolutionär war, muss offenbleiben, auch angesichts der kontroversen Diskussionen, die sich an die Uraufführung von »Hippolyte et Aricie« anschlossen und zu einer Lagerbildung von »Lullisten« und »Ramisten« führten. Fest steht, dass Rameau die etablierte und als musterhaft geltende Lully'sche Opernästhetik teils subtil, teils überdeutlich modifizierte, um der französischen Oper insgesamt neue Impulse zu geben und neuen Odem einzuhauchen. Das begann mit einem spürbar anderen Umgang mit Sprache und Dichtung, die nicht mehr nur pathetisch deklamiert, sondern ausgesprochen flexibel gehandhabt wurde – etwa in Gestalt fließender Übergänge von rezitativischen und ariosen Partien –, und setzte sich fort mit außergewöhnlichen Sing- und Spieltechniken, die innovative Formen des musikalischen Ausdrucks hervorbrachten und von den erklärten Anhängern der Tradition nicht immer goutiert wurden.

Zukunftsweisendes findet sich darüber hinaus auch – und gerade – in der Klangwelt von »Hippolyte et Aricie«. Eine enorm weit gefächerte Palette von Farben breitet Rameau in diesem Werk aus, das Vokale wie das Instrumentale betreffend. Der Chorklang mit den charakteristischen

»Haute-contre-Stimmen« – hoch gelagerten Tenören, die in jenen Tonregionen eingesetzt werden, in denen für gewöhnlich die weiblichen Altstimmen zu Hause sind – ist dabei ein wesentliches Merkmal, ein anderes die Präsenz des Chores selbst, der in jedem Akt mit eigenen Beiträgen bedacht ist, oft im Zusammenspiel mit Solisten. Viele Chöre sind in den Divertissements zu finden, nicht selten sind sie aber auch unmittelbar in das dramatische Geschehen eingebettet, mit strahlendem Glanz und spürbarer klanglicher Durchschlagskraft aufwartend. Als besonderes spannungs- und kontrastreich erweist sich seine Musik, zugleich werden aber auch mit viel Geschmack und hoher Differenzierungskunst feinste Nuancierungen vorgenommen, die Rameaus Fähigkeit, »die Natur zu malen«, überaus eindrucksvoll demonstrieren. Für jede Szene hat der Komponist im Grunde ein individuelles Klangkolorit entworfen, auf den Ort, die Situation oder das Genre zugeschnitten: So kommen Hörner bei der Ankunft von Jägerinnen und Jägern zum Einsatz, Flöten erklingen bei Partien pastoraler Natur, während Fagotte – gleich vier an der Zahl – in der dunkel-schattenhaften »Unterweltsmusik« eine zentrale Rolle spielen. Gerade durch die pointierte Verwendung der unterschiedlichen Bläsertimbres – hinzu kommen noch markante Klänge von Trompeten, Piccoloflöten sowie ein Oboenquartett – gelingt Rameau eine weitere Auffächerung und Profilierung der expressiven Momente. Sogar zwei Musettes – die französische Variante des Dudelsacks – werden eingesetzt, kurz vor dem versöhnlichen Ende der Oper.

Dem Orchester als Ganzem gibt Rameau große Aufmerksamkeit – nicht wenige Passagen gestaltet es allein, mit seinen ihm eigenen Mitteln und Möglichkeiten. Donnergrollen und Meeresbrausen hat es klanglich ebenso zu imaginieren wie Winde und Fluten, mit plastischer Genauigkeit, illustrativer Gestik und elementarer Wucht, während sich in den zahlreichen Tanzsätzen die Kraft des

Rhythmischen zeigt, über die Rameau auch gebot. Ausgesprochen virtuos ist der Klangapparat eingesetzt, mit herausfordernden Aufgaben für die einzelnen Spieler. Dass von »Hippolyte et Aricie« eine Entwicklung ausgeht, die das Orchester der Pariser Académie Royale de Musique in Richtung einer bislang so noch nicht verwirklichten »perfection« bewegte, ist offensichtlich.

In jedem Fall und überhaupt ist »Hippolyte et Aricie« ein staunenswertes Werk der Opernliteratur, von einem schier unerschöpflichen musikalischen Reichtum erfüllt. Gleich mit seinem ersten, hochambitionierten Bühnenwerk hat Rameau bewiesen, dass er imstande ist, durch sein eminentes kompositorisches Vermögen die Musik selbst zu stärken, zwar stets im Dienste des Dramas, aber doch mit spürbarer Eigenständigkeit in Bezug auf die Entfaltung ihres künstlerischen Wesens und Daseins. Und wer möchte es bezweifeln, dass Klänge und Farben, Töne und Timbres, dabei essentiell sind – von Rameau einfach wie raffiniert ins Werk gesetzt, so dass sowohl eine glanzvolle Außenseite zum Vorschein gelangt als auch eine Tiefe des Ausdrucks entsteht, die neue Horizonte öffnet.

# DER KÖRPER ALS LANDSCHAFT

ZWISCHEN NATUR  
UND ARCHITEKTUR

TEXT VON Jana Beckmann

Charakteristisch für den Künstler Ólafur Elías-son ist die Arbeit mit realen Phänomenen der Natur. Die sphärischen Räume, die Elíasson für die Produktion von »Hippolyte et Aricie« entwirft, sind poetisch-installative Kunsträume zwischen Natur und Architektur. Die Inszenierung der Choreographin und Regisseurin Aletta Collins fügt eine weitere Ebene hinzu: den Tanz. Dabei überträgt sie die Geometrie und das Naturhafte des Raumes auf die Sprache der Bewegung. Formen, Perspektiven und Spiegelungen spielen eine zentrale Rolle. Die Körper verschmelzen mit der Struktur des Raumes und werden selbst zur Architektur, die nach exakten Ordnungen und Prinzipien funktioniert. Der Geometrie der Bewegung wird auch choreographisch das Naturhafte entgegengesetzt. Die Tänzerinnen und Tänzer nehmen Einfluss auf den Einsatz von Licht und Dunkelheit und verkörpern als Landschaft die Elemente der Natur. Körper – ob Kunst oder Tanzkörper – bilden die einzelnen Teile unter dem Gesichtspunkt des Ganzen.

Der Umgang mit Formen, Perspektiven und Spiegelungen, der im Verlauf der Oper an Dichte zunimmt, wird bereits im ersten Akt vorbereitet, in dem sich Aricia,

von der Begegnung mit Hippolytos tief berührt, gegen das Keuschheitsgelübde wendet. Der Chor, der verschiedene geometrische Formationen im Raum annimmt, setzt sich ins Verhältnis zur im Zentrum stehenden »Zeremonienmeisterin«, von der die Impulse der Bewegung ausgehen. Der kollektive Körper bewegt sich synchron. Immer wieder weisen einzelne Segmente des Körpers, wie etwa ausgestreckte Arme, Perspektiven und Richtungen, die sich im Raum ausdehnen; oder aber der einzelne Körper wird selbst zum Segment, das um die eigene Achse kreist, wie Planeten um Sonne. Sie nehmen die Vervielfältigung der Himmelskörper vorweg, die sich im zweiten Akt durch den Einsatz von Licht und Spiegelung herstellt. Eine besondere Bedeutung erfährt der Umgang mit der poetischen Gebärde. Nicht nur die Zeremonienmeisterin verwendet diese als geheimnisvolle Geste der Beschwörung, sondern auch der Chor übernimmt das Element der graphischen Bewegung im Raum, bis er selbst zum futuristisch anmutenden, objekthaften Körper wird, der die ritualhafte Dynamik untermauert.

Schauplatz des zweiten Akts ist die Unterwelt, in der Theseus und sein Freund von Pluto gefangen gehalten werden. In Erscheinung treten drei schwebende, gewissermaßen körperlose planetenähnliche Lichtkugeln, durch die nur die Gesichter der Sänger und deren Verhältnis im Raum erkennbar werden. Die Tänzer und Tänzerinnen verkörpern das unheimliche Biotop der Unterwelt, belagern die Gefangenen und lenken das Geschehen. Eine ähnlich naturalistische Bewegungssprache folgt im tänzerischen Solo, das in verschiedene Szenen von Gewalt und Machtspiel mündet, wobei sie durch die Reflektion des Spiegelkubus mosaikartig aufgespalten und vervielfacht werden. Auch der Lichtkörper des Theseus spiegelt sich im Kubus und zieht imaginäre Verbindungslinien zu den Lichtobjekten im Raum. Jede Bewegung bewirkt eine Veränderung und

Verschiebung der sphärenhaften Verhältnisse. Licht markiert die Körper im Raum nicht nur punktuell, sondern dehnt sich im weiteren Handlungsverlauf aus. Ein Tanzsolo folgt, in dem sich der Körper in die spektrale Lichtfläche hineinbegibt und durchdrungen wird – ein Ringen um den eigenen Halt im Verhältnis zu den Kräften der Natur, deren pulsierende Lichtkraft vom Innenraum des Spiegelkubus in den Außenraum übergeht und diesen regelrecht durchflutet.

Das Schloss von Versailles ist mit seinem Spiegelsaal der Ausgangspunkt für die Entwicklung der Bewegungsbilder des dritten Akts. Hier gesteht Phädra ihrem Stiefsohn Hippolytos, dass sie ihn liebt, woraufhin dieser sie zurückweist. Als Theseus hinzukommt und annimmt, dass sein Sohn seine Stiefmutter ermorden will, klären weder Phädra noch Hippolytos ihr Verhalten auf, so dass der König den väterlichen Gott Neptun bittet, seinen Sohn zu bestrafen. Im Zentrum der tänzerischen Auseinandersetzung steht für diesen Akt der Arbeitstitel »Löcher der Macht«. Die Architektur des Raumes zeigt sich als klar abgegrenzte gitterförmige Struktur ineinanderlaufender Diagonalen vor einer großen Spiegelfläche. Die Tänzerinnen und Tänzer bewegen sich in klassischen Ballettformationen, gehen auf in der Architektur, verdoppeln die Linien und Achsen, verschmelzen mit der Gitterfläche oder werden zum Ornament innerhalb der Struktur. Erneut tritt das Element der Spiegelung in Erscheinung, die eine Vervielfältigung der skulpturenhaften Körper im Raum evoziert und zur optischen Täuschung wird, die den Raum mehrdimensional öffnet. Die absolute Herrschaft über die Anmut und Erhabenheit der Körper wird zum Kontrast der gegenläufigen Figurenentwicklung von Phädra, Theseus und Hippolytos. Zweifel, Unsicherheit und Unsouveränität prägen das Geschehen.

Die Kultivierung von Tanz und Bewegung als Mittel der Inszenierung und Repräsentation von Macht kam während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am fran-

zösischen Hof unter dem Sonnenkönig Ludwig XIV. eine wichtige Rolle zu. Eleganz, Erhabenheit und Beherrschung des Körpers wie seiner Gestik bildeten die Säulen der sozialen Etikette. Tanz wurde zum sichtbaren Zeichen aristokratischer Mystik. Was die Erfindung der Perspektive für die Malerei bedeutete, das war die Geometrie für den Tanz, der als Abbild der kosmischen Ordnung galt. Die Einheit der Körper mit der kosmischen Ordnung wurde zum Sinnbild sphärenhafter Harmonie. Das von Ludwig XIV. verwendete Sonnensymbol verstärkte somit wirkungsvoll die Aura der Macht und Göttlichkeit des absolutistischen Herrschers.

Die Beherrschbarkeit der Natur durch den Menschen ist auch Thema am Ende des dritten Akts: Die Bewegungssprache des klassischen Balletts mit seiner gezähmten Anmut und Grazie wird wieder ins ungezähmt Naturhafte überführt. Theseus steht im von den Tänzerinnen und Tänzern verkörpertem Wasser, das Wellen schlägt.

Im vierten Akt wird Hippolytos verbannt. Er bittet Aricia, seine Frau zu werden. Bevor sie die Ehe schließen können, entsteigt ein von Neptun geschicktes Ungeheuer aus dem Meer. Die Projektion von Wasser als realem Natur-element bildet den Hintergrund der Szene, in der Theseus und Aricia sich heimlich treffen. Die Tänzer kommen von beiden Seiten hinzu und umringen das Paar. Skulpturenhaft nehmen sie die Haltung von Bogenschützen ein, die auf das Paar zielen. Das Jagdmotiv wird im Verlauf des Akts immer wieder variiert. Aus den Bogenschützen werden Liebende, die das Paar Aricia und Hippolytos spiegeln. In den verschiedenen Paarformationen verschmelzen zwei Körper zu einem Körper, der nur noch für sich existiert und sich seiner Liebe vergewissert. Der durch die Tänzerinnen und Tänzer gespiegelte Narzissmus ihrer Liebe wird ihnen zum Verhängnis. Die Liebe selbst ist das Monster, das sie verzehrt.

Als Aricia im fünften Akt erwacht, kann sie nichts über den Verlust ihres Geliebten hinwegtrösten. Die

Göttin Diana erscheint und fordert sie auf, für den neuen König, der ihr Gatte sein werde, ein festliches Willkommen vorzubereiten. Als Zephire den König herbeiführen, erkennt Aricia Hippolytos, der durch Dianas Fürsprache geheilt wurde. Auch in der Bewegung spiegelt sich der Triumph des menschlichen Gefühls als Kraft der Natur wider, die sich nicht vereinnahmen lässt. Am Ende der Oper steht der kollektive Körper aus Tänzerinnen und Tänzern, Diana und dem Chor, der die graphischen Gebärden von Aricia und Hippolytos aufnimmt und mystisch die Gegenwart beschwört.

Jana Beckmann studierte Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Angewandte Theaterwissenschaft/Choreografie in Buenos Aires sowie Musik und Philosophie in Oldenburg. Als Dramaturgin arbeitete sie u. a. am Goethe Institut Buenos Aires, am Tanzhaus Zürich, auf Kampnagel und an der Hamburgischen Staatsoper. Darüber hinaus war sie auch als Regisseurin und Übersetzerin tätig. 2016 bis 2018 war sie als Leitende Dramaturgin der Oper Wuppertal engagiert, seit der Spielzeit 2018/19 ist Jana Beckmann Dramaturgin an der Staatsoper Unter den Linden.

## PHÄDRA

**DIE ZEIT IST KOSTBAR.  
THESEUS, HÖRE MICH.  
ICH SELBST WAR'S,  
DIE EIN LASTERHAFTES  
AUGE AUF DEINEN KEUSCHEN  
SOHN ZU RICHTEN WAGTE.  
DER HIMMEL ZÜNDETE  
DIE UNGLÜCKSFLAMME  
IN MEINEM BUSEN AN. [...] ]  
MICH FASST EIN FREMDER,  
NIE GEFÜHLTER FROST,  
SCHON SEH ICH NUR DURCH  
EINER WOLKE FLOR  
DEN HIMMEL UND DAS  
ANGESICHT DES GATTEN,  
DEN MEINE GEGENWART  
ENTEHRT. DER TOD  
RAUBT MEINEM AUG'  
DAS LICHT UND GIBT DEM  
TAG, DEN ICH BEFLECKTE,  
SEINEN GLANZ ZURÜCK.**

Jean Racine: Phädra, 5. Akt, letzter Auftritt

(übersetzt von Friedrich Schiller)

# “A DIALOGUE BETWEEN THE LIGHTS, THE PERFORMERS AND THE MUSIC”

ALETTA COLLINS, SIR SIMON RATTLE  
AND ÓLAFUR ELÍASSON TALK ABOUT THE NEW PRODUCTION  
OF RAMEAU’S “HIPPOLYTE ET ARICIE”

Do you remember – how and when the first ideas of making a production of Rameau’s *Tragédie lyrique* “*Hippolyte et Aricie*” came into existence?

SIMON RATTLE I’ve been badgering them [Aletta Collins and Ólafur Elíasson] about it for years, and having done his last opera, “*Les Boréades*” in Salzburg in the 1990s, I’ve longed desperately to do Rameau’s first opera, “*Hippolyte et Aricie*”. I looked for a director who is also a choreographer and can work with large groups together. The list of people I wanted to have as a director was very short, and here she [Aletta Collins] is. To actually do this is very difficult, and when you have productions, as one often does, where there is staging and then dance, the two normally do not marry together. But this is what Lully invented and this is what Rameau was exploring. As well as Aletta, I have long wanted to work with Ólafur, and when the idea came up, it was between Matthias Schulz [the General Manager of Staatsoper Unter den Linden] and me.

ÓLAFUR ELÍASSON When we first met, about twelve years ago, Simon and I discussed whether he conducted from the instrument to the ear or from the ear to the instrument. At that time, Simon talked about Mahler and told me that there is a beginning, where you have to play to the ear, and then there is that quiet part, where you have to play from the ear back to the instrument. There is a sort of dialogue and without the presence of the audience, it makes very little sense to play. Maybe this is why the baroque was a breakthrough, because it was so experiential. It allows the audience to be very expressive and very active. I can imagine it is totally exciting for a director and choreographer.

How close was the collaboration between you at this very special project, and how long did the working process last, from the first thought to the premiere in a few days?

90 ALETTA COLLINS Simon spoke about this to me six years ago, and I said: “Well, I’ve never heard it”. And he said: “You’ll find it hard, because this version [the third and final version of 1757] never has been recorded, but explore it!” So I started gathering a little information.

SIMON RATTLE It was going to happen, but at that time, the Staatsoper ran out of money. And thank goodness, because six years ago we maybe wouldn’t have had the courage to go for Ólafur. Because at that time, he said: “I am never going to work in an opera house again”, because he did once.

ÓLAFUR ELÍASSON But I’ve grown a little more self-confident since then, and in the meantime, I have been involved in several stage works here and there. My inspiration for this project actually came from my time in 1990s Berlin, in the arts and club scenes here. Back then, there was an almost baroque connectivity of disciplines and ephemeral dimensions. Music, dance, light, architecture, situations, conversations, relationships, and even arguments blended together seamlessly to produce a powerful, dream-like state. The truth is, I am easily moved by dance and music. I have listened very carefully to what Simon was conducting, because for me, great art is often hard work; it is not about leaning-back and passively consuming. So I am very inspired by this collaboration and by the question: how do we reach out to a younger audience? That is a challenge that we are all interested in, encouraging the institution to reach out of their comfort zone.

Have you listened to Rameau’s music ever before?

SIMON RATTLE Yes. I first started playing his music over 40 years ago and I’ve been crazy about it ever since.

ALETTA COLLINS For myself I never heard it any before.

SIMON RATTLE It is rare to see a production and it’s certainly not common in the German speaking countries. People are not realizing what a rich scheme of art it is. Although the conventions of the opera of the time mean that he did not use Racine’s ending, there is actually a happy ending. Not very great for either *Thésée* or *Phèdre*, but there is a close link with the intensity and the pitilessness of Racine.

What do you think – which are the special qualities of this special work?

SIMON RATTLE Lully had invented this style of a dancing opera, or however you would call it. What Rameau did was to take it into the palms of his hand and then let it explode – to the point where there were violent altercations in Paris between the “Lullysts” and the “Ramists”. They could not believe what was happening to their art form, which had been decorative, but very beautiful in its plain way. But Rameau’s music was like something coming from another solar system.

Our performance offers the third version of “*Hippolyte et Aricie*” from 1757, that was created 24 years after the first one. Which are the reasons for such a choice?

**SIMON RATTLE** There is a wonderful new edition, which really helps, because the early version you always perform is hard to cobble together. There is a beautiful new edition of this and simply it has not been staged in modern times. These were Rameau's last thoughts on this, where he also had more confidence in what the orchestra could do. This is a much less discursive version, where there is not a mythological framework, it is much more dramatic, it is much tighter, and in fact, he even cuts out a little bit too much. He kept in all the music that he had to cut out from the first version, because the performers could simply not sing and play it. But I also think it is fascinating that there are several versions from which you can choose, and I was fascinated to do his last thoughts.

**ÓLAFUR ELÍASSON** There is a lot of interpretive space, which is not an imprecise space, but a more productive, open space. As a layperson, I thought that operas are stiff, old, non-negotiable, solidified monsters from the past. But the generosity with which Aletta and Simon have shared this with me has helped me find a way of approaching this music. Rather than travel back in time to visit this traditional Baroque opera, I wanted to acknowledge the fact that the Baroque has been traveling for several hundred years to meet up with us here today.

**SIMON RATTLE** But wait until you hear the orchestra, because they are really with this music.

**ALETTA COLLINS** The dancers said to me: "Wow, this was like a Flamenco-club", because they just went for it in the most incredible way. It was like in a little bar last night in that little rehearsal room. Obviously, dancing is dancing, but it is not really: because you can have narrative, very descriptive kind of dancing or you could have something that

is more abstract. Often it becomes difficult when dancers try explicitly to become a part of the story, because they are not singing shepherds, they are dancing shepherds, so that means they are not as good as the singing shepherd, because the singing shepherd sings. But in this environment, they are, because they are part of the structure of the whole thing. They can have their own language, that takes them just on a whole new level than just being these little characters. They can become more universal and they become more connected to nature.

**SIMON RATTLE** They are creating their own set as well.

**ÓLAFUR ELÍASSON** I liked Aletta's approach to addressing the strict distinctions between that the fields we are working in, the compartmentalization of – who does what –: who dances, who sings, where is the stage and what are we looking at. Aletta gives everybody the opportunity to reconsider their potential. That is also something that makes it very contemporary.

Obviously, the light design plays a prominent role in the production. Does that support the ambition to create – using a term by Richard Wagner – a new "Gesamtkunstwerk"?

**ÓLAFUR ELÍASSON** I think there is a very specific tone in the Wagnerian idea of the "Gesamtkunstwerk", so I would not use the word here. I think we should generally avoid such a notion of totality. What I have tried to do with the staging here is to create a kind of openness, a humani-

stic, almost social-democratic, communal space. The lighting tries to support that openness, creating space in the most humble way, because there is no stage set, but there is plenty of space: with a little bit of light you already have plenty of open space for interpretation and, of course, there are a lot of dancers, there is a big choir.

94 SIMON RATTLE This is in no sense a decoration. It is actually the foundation or the fundament of everything we are doing. We are all working together. We are moving from Ólafur's work as much as we are working from Rameau's.

ALETTA COLLINS It is a dialogue between the lights, the performers and the music. And because it is a dialogue, there is space for each element, it is very organic, in that sense.

Which function does the "sphere" on the top of the hall have?

ÓLAFUR ELÍASSON One way to interpret it is that the sphere is an opportunity to think about spherical things, rather than pyramidal things – pyramids being hierarchies, and spheres being communities. Our planet, the atmosphere, and the climate are all spherical. I think that there is something fundamental about spheres, because there is no place on a sphere more important than any other one. Hanging it in the room with the audience and projecting light onto the sphere, so that the reflected light activates both space and audience hint that they too are a stage.

SIMON RATTLE But I bet it will make a difference to the acoustic as well, because it is above us. Sound will hit

it and reflect. Interestingly, without you knowing it, you've given us a stage which really helps to put sound forward.

Let's talk a bit about the dances and the dancers. Aletta, which style or stylistic features are you obligated in your work?

95 ALETTA COLLINS I haven't been slavish at all, I mean, I tried to be, but I read and found out so much about gavottes and I became obsessed about gavottes, thinking I have to know exactly what they are. They are very dull. (*Laughs.*) Lots of those dances are very simple, so that everybody could do them. The most interesting thing about the gavotte was that people got together in partners and improvised. So it encouraged me to work much more with improvisation and in thus, to be free and find out our own language. The rules that we have across time put around these dances and held them so reverentially: a minuet, a gavotte, etc. They were improvised, they were much more fluid, they embraced much – they were also ways people would come closer together and being able to make contact. Those are the things I found more of use, rather than my dictionary of baroque dancing.

Do you have a favorite scene or musical piece in our opera?

ALETTA COLLINS I come home thinking I do, and then the next day I've got something else. It's full of so much beauty. It changes all the time with me.

SIMON RATTLE Well, yes. It's the scene where Phèdre realizes she has caused all this complete disaster and

that she is going to have to confess that is all her fault and she will kill herself. The chorus around her tells her what she has done and they keep repeating that Hippolyte is no more. And an earthquake happens, which is her own emotions. It makes me shake even to think of it now, for how powerful it is. It's one of the greatest moments of any baroque music. But there are all kinds of other moments where you melt or you're excited, because Rameau is the great master of rhythm.

ÓLAFUR ELÍASSON All the scenes with Magdalena [Kožená] in them.

In your opinion, is Rameau's "Hippolyte et Aricie" a piece for present time, not only for history? Has it anything to do with our life here and now?

ALETTA COLLINS Yes, well I do. It's dealt with something so traumatic and so huge. We go through such trauma and so many challenges. At the end of the day, it's about listening to what was always there, and with this huge opera to end with somebody saying: "Listen, I can hear a bird singing." The humanity, and also the spirit of somebody – Aricie – to journey through the challenges she journeys through and for her to end and to be able to hear that bird. For me, that's the thing that first excited me: the idea that something was around us in nature because of one's experience in that moment you're not aware of. But the awakening and the opening of one's eyes: you see what was always there when Aricie begins to tell us about the nature that's around her.

SIMON RATTLE Aricie has just seen her entire family murdered. She's the last member of this family. She is

basically stuck as a kind of half slave, in one of the most dysfunctional families in all of theater. The family dynamics showed is incredibly complex.

ÓLAFUR ELÍASSON The relevance and presence of a great work of art has to do with its ability to simply touch you and make you aware of having been touched and of existing. Great artists like Aletta and Simon are able to touch people at a time where being touched is actually hard, where we are systematically made numb by the constant onslaught of information, data and experience. Aletta makes me aware that I have a body, and Simon makes me aware that I can hear. It allows me to look at the stage and say: "I know this feeling. This is me on the stage. This is how I sound. I am also important in this world." And I leave with this feeling that I have something to give to the world as a very generous opportunity – this, I think, makes a work of art contemporary.

Many thanks for the conversation – and good luck for the final rehearsals, the premiere and the subsequent performances.

## PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Simon Rattle  
INSZENIERUNG, CHOREOGRAPHIE..... Aletta Collins  
BÜHNENBILD, LICHTGESTALTUNG, }..... Ólafur Elíasson  
KOSTÜME }  
LICHT..... Olaf Freese  
EINSTUDIERUNG CHOR..... Martin Wright  
DRAMATURGIE..... Detlef Giese

98

## PREMIERENBESETZUNG

ARICIE..... Anna Prohaska  
PHÈDRE..... Magdalena Kožená  
CENONE..... Adriane Queiroz  
DIANE..... Elsa Dreisig  
LA GRANDE PRÊTESSE }..... Sarah Aristidou\*  
DE DIANE, UNE MATELOTE }  
UNE CHASSERESSE..... Slávka Zámečnicková\*  
UNE BERGÈRE..... Serena Sáenz Molinero\*  
HIPPOLYTE..... Reinoud Van Mechelen  
THÉSÉE..... Gyula Orendt  
TISIPHONE..... Roman Trekel  
PLUTON..... Peter Rose  
MERCURE..... Michael Smallwood  
PRÈMIÈRE PARQUE..... Linard Vrielink\*  
DEUXIÈME PARQUE..... Arttu Kataja  
TROISIÈME PARQUE..... Jan Martiník

99

## TÄNZERINNEN UND TÄNZER

Bruna Diniz Afonso, Ema Jankovic, Patricia Langa, Sophia Preidel,  
Casia Vengoechea, Yuri Fortini, Daniel Hay-Gordon,  
Alessandro Marzotto Levy, Will Thompson, Po-Nien Wang, Victor Villarreal

\*Mitglieder des von der Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung  
geförderten Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

STAATSOPERNCHOR  
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

# HIPPOLYTE ET ARICIE

TRAGÉDIE LYRIQUE IN FÜNF AKTEN

MUSIK VON Jean-Philippe Rameau

TEXT VON Simon-Joseph Pellegrin

nach der Tragödie »Phèdre« von Jean Racine

3. Fassung von 1757, mit ausgewählten Passagen aus der 1. Fassung von 1733  
sowie der posthumen Fassung von 1767

MUSIKALISCHE LEITUNG . . . . . Simon Rattle

INSZENIERUNG, CHOREOGRAPHIE . . . . . Aletta Collins

BÜHNENBILD, LICHTGESTALTUNG,

KOSTÜME . . . . . Ólafur Elíasson

LICHT . . . . . Olaf Freese

EINSTUDIERUNG CHOR . . . . . Martin Wright

DRAMATURGIE . . . . . Detlef Giese

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Dauer ca. 3:15 h inklusive einer Pause nach dem 2. Akt

6. Vorstellung – Premiere am 25. November 2018

Aufführungsmaterial: © Verlag Société Jean-Philippe Rameau, Tauxigny,  
vertreten durch Alkor-Edition Kassel

8. Dezember 2018

BESETZUNG

8. Dezember 2018

ARICIE . . . . . Anna Prohaska

PHÈDRE . . . . . Magdalena Kožená

ŒNONE . . . . . Adriane Queiroz

DIANE . . . . . Elsa Dreisig

LA GRANDE PRÊTRESSE DE DIANE,

UNE MATELOTE . . . . . Sarah Aristidou\*

UNE CHASSERESSE . . . . . Slávka Zámečnicková\*

UNE BERGÈRE . . . . . Serena Sáenz Molinero\*

HIPPOLYTE . . . . . Reinoud Van Mechelen

THÉSÉE . . . . . Gyula Orendt

TISIPHONE . . . . . Roman Trekel

PLUTON . . . . . Peter Rose

MERCURE . . . . . Michael Smallwood

PREMIÈRE PARQUE . . . . . Linard Vrielink\*

DEUXIÈME PARQUE . . . . . Arttu Kataja

TROISIÈME PARQUE . . . . . Jan Martinik

TÄNZERINNEN, TÄNZER . . . . . Bruna Diniz Afonso, Ema Jankovic,

Patricia Langa, Sophia Preidel,

Yuri Fortini, Daniel Hay-Gordon,

Alessandro Marzotto Levy, Will Thompson,

Po-Nien Wang, Victor Villarreal

\* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten  
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

STAATSOPERNCHOR  
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

## FREIBURGER BAROCKORCHESTER

1. VIOLINE Gottfried von der Goltz, Martina Graulich,  
Beatrix Hülsemann, Gerd-Uwe Klein, Anne Katharina Schreiber,  
Brigitte Täubl  
2. VIOLINE Plamena Nikitassova, Daniela Helm, Christa Kittel,  
Petra Müllejans, Kathrin Tröger, Éva Borhi, Annelies van der Vegt  
102 VIOLA Ulrike Kaufmann, Werner Saller, Annette Schmidt,  
Christian Goosses, Lothar Haass, Raquel Massadas  
VIOLONCELLO Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Ute Petersilg  
BASSE DE VIOLON James Munro, Rahel Bader, Andreas Voss  
KONTRABASS Dane Roberts, Miriam Shalinsky  
PICCOLO Lorenzo Gabriel, Aya Komatsu  
FLÖTE Daniela Lieb, Mathias Kiesling  
OBOE Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow, Josep Domenech,  
Thomas Meraner  
MUSETTE Markus Maggiori, Bart van Troyen  
FAGOTT Javier Zafra, Eyal Streett, Benny Aghassi, Carles Cristobal  
HORN Gijs Laceulle, Perre-Antoine Tremblay  
TROMPETE Jaroslav Roucek, Hannes Rux  
PAUKE, PERKUSSION Charlie Fischer, Markus Maggiori  
LAUTE Lee Santana  
CEMBALO Benoît Hartoin, Torsten Johann

## STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN Rosana Barrena, Minjou von Blomberg, Alena Karmanova,  
Jinyoung Kim, Andrea Reti, Courtney Ross  
2. SOPRAN Michelle Cusson, Lotta Hultmark, MinJi Kim, Haeyun Lee,  
Julia Mencke, Hanaa Oertel  
ALT Anna Warnecke, Verena Allertz  
1. TENOR Juri Bogdanov, Andreas Bornemann, Seong-Hoon Hwang  
103 Paul Hörmann, Soongoo Lee, Felipe Martin, Jin Hak Mok, David Oliver,  
Andreas Werner  
2. TENOR Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese,  
Jens-Uwe Hübener, Stefan Livland, Frank Szafranski  
1. BASS Dominik Engel, Jens-Eric Schulze, Sergej Shafranovich,  
Mike Keller  
2. BASS Wolfgang Biebuyck, James Carr, Artur Grywatzik,  
Bernhard Halzl, Andreas Neher, Thomas Neubauer

Bitte beachten Sie, dass in der Vorstellung außergewöhnliche Lichteffekte (insbesondere Laserstrahlen) sowie Nebel im Zuschauersaal zum Einsatz gelangen. Alle diese technischen Mittel sind gesundheitlich unbedenklich und entsprechend zertifiziert.

## PRODUKTION

STUDIO ÓLAFUR ELÍASSON

PROJEKTLEITUNG Phil Höhn, Myriam Thomas, Caroline Eggel

PROJEKTASSISTENZ Sophie Sheeline

MUSIKALISCHE ASSISTENZ Benoît Hartoin, Michele Rovetta,  
Rupert Dussmann

REGIEASSISTENZ Matthew Eberhardt, Marcin Łakomicki

ABENDSPIELLEITUNG Marcin Łakomicki

CHORASSISTENZ Anna Milukova, Adrian Heger

CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ Daniel Hay-Gordon

FRANZÖSISCHE SPRACHBETREUUNG Anne-Lisa Nathan

INSPIZIENZ Harald Lüders, Elisabeth Esser

BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ Bettina Hanke

ÜBERTITELINRICHTUNG libreTTitoli.com

DEUTSCHE ÜBERTITEL Carsten Niemann

ENGLISCHE ÜBERTITEL Fiona Elizabeth Mizani

ÜBERTITELPRÄSENTATION Carsten Niemann

DRAMATURGIEHOSPITANZ Morghan Welt, Lucrezia D. Guiot

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann

LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke

BÜHNENMEISTER Otto Henze, Torsten Hradecky

PRODUKTIONSLEITUNG Benjamin Meintrup

PRODUKTIONSASSISTENZ Michael Gaese

LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese

BELEUCHTUNGSMEISTERIN Irene Selka

BELEUCHTUNG Stefan Schlagbauer

LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch

LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch

KOSTÜMASSISTENZ Kristina Bell

PROBENBETREUUNG KOSTÜM Luzie Nehls-Neuhaus

LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau

MASKENGESTALTUNG Ulrike Reichelt, Anja Rimkus

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten  
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN

GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl

PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel

PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann

PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM Rainer H. Gawenda

PROJEKTLEITERIN Elke Eckardt-Schrem

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

Die heutige Vorstellung wird von Euroarts Music International GmbH  
aufgezeichnet und live im Rahmen der europäischen Opernspielzeit von  
arte concert auf [www.arte.tv](http://www.arte.tv) sowie auf [www.staatsoper-berlin.de](http://www.staatsoper-berlin.de) gestreamt.

Medienpartner



## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden  
**INTENDANT** Matthias Schulz  
**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR** Ronny Unganz

106

**REDAKTION** Dr. Detlef Giese  
**MITARBEIT** Lucrezia D. Guiot, Morghan Welt und Anna Bechtle  
**TEXT- UND BILDNACHWEISE** Die Texte von Philine Lautenschläger, Jana Beckmann und Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses Programm- buch. Das Interview mit Aletta Collins, Simon Rattle und Ólafur Eliasson wurde am 9. November 2018 in englischer Sprache geführt und aufgezeichnet, transkribiert von Lucrezia D. Guiot und Morghan Welt.  
Die Chronik zu Leben und Werk Rameaus verfasste Detlef Giese, ins Englische übersetzt von Brian Currid. Die Handlung/Synopsis schrieben Aletta Collins, Matthew Eberhardt und Detlef Giese.  
Die Zitate sind folgenden Publikationen entnommen:  
Euripides: Hippiolytos, aus dem Griechischen übertragen von Johann Adam Hartung, in: Aischylos/Sophokles/Euripides: Die großen Tragödien, Düsseldorf/Zürich 1995, Artemis & Winkler, S. 673–717; Jean Racine: Phädra, aus dem Französischen übertragen von Friedrich Schiller, Stuttgart 1955, Reclam; Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen, Band II: Die Heroen- Geschichten, München 1960, dtv.  
Fotos von der Klavierhauptprobe am 16. November 2018 von Karl und Monika Forster, S. 1–16, 99  
Set, light and costume test photos at Staatsoper Unter den Linden and at Studio Eliasson: pp. 100–101 Montse Torreda / Studio Olafur Eliasson at Studio Olafur Eliasson : pp. 102–103 Sophie Sheeline / Studio Olafur Eliasson, pp. 104–105, 106–107, 108–109, 110–111, 112  
María del Pilar García Ayensa / Ólafur Eliasson  
Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.  
Redaktionsschluss: 19. November 2018  
**GESTALTUNG** Herburg Weiland, München  
**DRUCK** Druckerei Conrad GmbH, Berlin





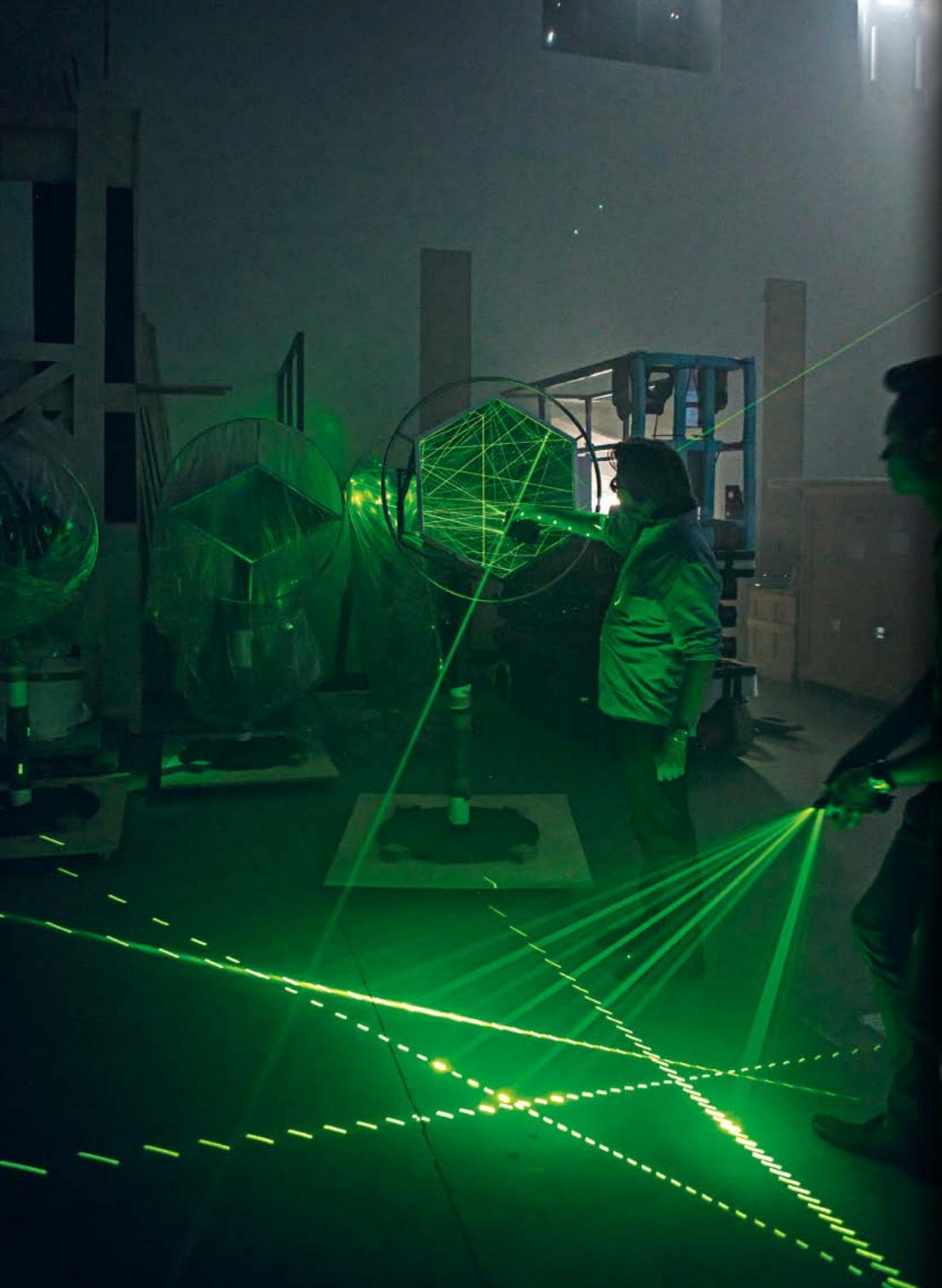












**COLT** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN