

Text und <Subtext> in der frühen Opéra-comique Zur Semantik des Vaudevilles

«Das teleologische Denken ist eine der hartnäckigsten geschichtsphilosophischen Versuchen, denen Musikhistoriker ausgesetzt sind. [...] Wenn man das Ziel kennt, dem die Entwicklung einer musikalischen Gattung zustrebt, ist es nicht schwierig, deren Geschichte zu schreiben.»¹ Was Carl Dahlhaus für die Geschichte der Leitmotivtechnik — bis dato fast ausschließlich auf das Wagnersche Musikdrama ausgerichtet —, annahmte, darf in gleicher Weise auch für die Geschichte der Opéra-comique geltend gemacht werden, und hier vielleicht noch weitaus stärker. Das Ziel, um im Bild zu bleiben, war die Erscheinungsform der Gattung Opéra-comique, wie sie sich nach 1760 präsentierte, nämlich als eine Mischung aus gesprochenem Dialog und einer Folge von Originalkompositionen, den sogenannten «airs nouveaux». Diese Form — das Paradigma gaben die Wiener Opéras comiques Glucks ab — schien nunmehr mit den Kategorien des Werkbegriffs faßbar, die Literatur konnte jetzt eine «vollgültige Gattung» (Anna Amalie Abert) respektive einen «Aufstieg in die Kunstmusik» (Haußwald) konstatieren. Wenn auch die musikwissenschaftliche Forschung der letzten zwanzig Jahre die Geschichte der Opéra-comique differenzierter betrachtete², ist doch diese Tendenz, die Gattung ernstlich erst nach der Jahrhundertmitte zur Kenntnis zu nehmen, immer noch latent vorhanden.³

Die Koinzidenz zweier verschiedener Entwicklungen hat diese teleologische Sichtweise nicht unwesentlich befördert, nämlich die Tatsache, daß die endgültige Verdrängung des Vaudevilles mit der Institutionalisierung der Gattung Opéra-comique zeitlich weitgehend zusammenfiel, was nicht wenige Autoren dazu verleitet, zwischen diesen Entwicklungen einen kausalen Zusammenhang herzustellen.⁴ Die Konsequenz dieser Sichtweise hatte zur Folge, das sich die Geschichte der Opéra-comique im 18. Jahrhundert gleichsam zwiesgespalten präsentiert: in eine frühe (bis 1750) und in eine entwickelte Erscheinungsform (nach 1760). Diese dichotomische Sicht implizierte eine ästhetische Wertung, die sich auch in der Forschungssituation niederschlug. Seitens der Opernforschung wurde der Opéra-comique vor 1750 kaum mehr als die Qualität einer Vorstufe eingeräumt. Daß es sich bei dieser Frühform, d. i. im wesentlichen das Théâtre de la foire sowie das Théâtre italien, um ein komplexes Kommunikationssystem aus Text und Musik handelte, wurde zwar immer wieder angemerkt, doch in eine wirkliche analytische Untersuchung des Phänomens ist unsere Disziplin bislang nur in Ansätzen eingetreten. Das Vaudeville galt — cum grano salis — als ein Kuriosum innerhalb der Opéra-comique, das durch die vermeintlich wertvollere Ariette überwunden wurde.

Was die Historiographen als ästhetischen Fortschritt glaubten erkannt zu haben, steht merkwürdig «quer» zu der Theorie und der Rezeption des Vaudevilles, die sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts abzuzeichnen beginnt. Von der Vorstellung einer zielgerichteten, gleichsam natürlichen Verdrängung des Vaudevilles kann in der zeitgenössischen Theatertheorie, etwa bei Jean-Baptiste Nougaret⁵ oder auch bei Contant d'Orville⁶, kaum die Rede sein. Obgleich die genannten Autoren dem librettistischen Wandel⁷ der 1750er und 1760er Jahre wohlwollend gegenüberstanden, sahen sie im allmählichen Verschwinden des Vaudevilles einen Verlust — einen Verlust vor allem in dramaturgischer Hinsicht, was auf den Wegfall der Doppeltextlichkeit zurückgeführt wurde. Die Integration neuer Musik, der «airs nouveaux», deren Text bzw. Musik gleichsam nur für sich selbst spricht und auch nur auf sich selbst verweist, empfanden sie im Hinblick auf die dramaturgische Konsistenz der Stücke als nicht unproblematisch.⁸ Die Preisgabe der Vaudeville-Gattung scheint uns heute — unter der Perspektive ästhetischer

1 Carl Dahlhaus, «Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner», in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 17.

2 Hier vor allem der Aufsatz von Herbert Schneider, «Zur Gattungsgeschichte der frühen Opéra-comique», in: *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 107-116.

3 Vgl. hierzu den Aufsatz von David Charlton, «Kein Ende der Gegensätze: Operntheorien und opéra comique», in: *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, hrsg. von Michael Walter, München 1992, S. 181-210.

4 Dies suggeriert auch noch die Zeittafel bei Charlton, «Kein Ende der Gegensätze», S. 182; dergleichen findet sich auch bei Manuel Couvreur und Philippe Vendrix, «Les enjeux théoriques de l'Opéra-Comique», in: *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, hrsg. von Philippe Vendrix, Liège 1992, S. 268.

5 Jean-Baptiste Nougaret, *De l'Art du Théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre* (Paris 1769), Reprint: Genève 1971.

6 Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra bouffon* [Amsterdam/Paris 1768], Reprint: Genève 1970.

7 Vgl. hierzu Ruth E. Müller, «Il faut s'aimer pour s'épouser». Das dramaturgische Konzept der Opéra-comique zwischen 1752 und 1769», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* (1987/88), S. 139-183.

8 Zu diesem Komplex vgl. den Aufsatz des Verfassers, «Zur Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique», in: *Symposiumsbericht. Glucks Tanzdramen und Opéra-comique* (Mainz 1992), hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Hortschansky, in Vorb.

Autonomie — konsequent, aus der Sicht des 18. Jahrhunderts verlief dieser Prozeß jedoch weder zielgerichtet noch logisch.⁹

Das spezifische Charakteristikum der frühen Opéra-comique bestand in der Schaffung eines komplexen referenziellen Systems, welches sich sowohl auf die Großform, also die Stücke selbst, als auch auf deren Struktur im Innern erstreckte.¹⁰ Dieses System war in der Anfangszeit stark autoreferenziell auf die Gattung selbst orientiert, die es ästhetisch zu legitimieren galt, wobei die Operparodie eine wichtige Rolle spielte.¹¹ Die Forschung interpretierte jedoch diesen Aspekt, nämlich die anhaltende Querelle der etablierten Theater mit dem Théâtre de la foire, zu einseitig als Wesensprinzip der frühen Opéra-comique. Sie übersah dabei — und dies hat Andrea Grewe überzeugend dargestellt — das vielgestaltige Referenzsystem im Innern der Gattung, d.h. jenseits der ständig neu zu findenden Formen auf den Foire-Theatern. Das Zeichensystem war eben nicht ausschließlich auf die Realität ausgerichtet, sondern es implizierte ebenso die Plattform für poetologische Diskussionen. Die Gattung war Mitte der 1720er Jahren soweit etabliert, daß sie nicht ständig legitimiert werden mußte. Andere (Realitäten) wie das Märchen, das Exotische oder die Natur beherrschten nun die stoffgeschichtliche Ausrichtung des Genres.

Das strukturelle Prinzip blieb jedoch auch unter dem veränderten inhaltlichen Referenzsystem weitgehend erhalten: Die Binnenstruktur der einzelnen Stücke wurde — neben gesprochenem Dialog — mit Vaudevilles organisiert, die sich aus dem gesamten Spektrum des zeitgenössischen Liedguts rekrutierten: *Airs à boire*, *Chansons satiriques* und — wie bereits in der Anfangsphase — einzelnen *Airs* aus «tragédies en musique» von Lully oder dessen Zeitgenossen. Das komplexe Kommunikationssystem aus Zitat, Referenz, Parodie und Assoziation, das den Beginn der Opéra-comique entscheidend geprägt hatte, bestimmte auch weiterhin die äußere Form: Es barg letztlich die originäre ästhetische Qualität der Gattung.

Die Möglichkeit, dramatische Szenen an einen präexistente(n) Kontext, also an eine externe Konnotation, zu binden, erlaubte den Foire-Autoren, namentlich Lesage und D'Orneval, ein intertextuelles System zu kreieren, worin der Musik die entscheidende Rolle des Codes zukam. Daß ein Vaudeville an eine bestimmte Text- bzw. Ausdrucksqualität geknüpft werden konnte, war den Autoren augenscheinlich nicht sofort bewußt, sie erkannten dessen eigentliche referenzielle Eigenschaft erst, nachdem sie die Wirkungsweise in praxi erfahren hatten.

Ce vaudeville, dont on ne se servoit dans les commencemens que par nécessité (puisqu'il étoit défendu aux Auteurs Forains de parler) fut d'abord par eux assez mal employé. Point de finesse dans les pensées, point de délicatesse dans les expressions, aucun goût dans le choix des *Airs*: c'étoit entre leurs mains un diamant brute, dont ils ne connoissent pas le prix [...]¹²

Aus Lesages Bemerkung läßt sich schließen, daß das Vaudeville in den Anfängen des Théâtre de la foire noch relativ unspezifisch verwendet wurde, etwa in den «pièces en écritaux», die von den Zuschauern gesungen werden mußten, weil auf der Bühne jegliches Sprechen und Singen verboten war. (Hierbei mußte man sich ohnehin auf die bekannteren Melodien beschränken.¹³) «Le goût dans le choix des *airs*», die Wahl des Timbre also, veränderte sich unter dem wachsenden Bewußtsein für die intertextuellen Qualitäten des Vaudevilles. Im folgenden sei dieser Aspekt, nämlich die Auswahl und Kombination der Timbres, welche die Funktions- und Wirkungsweise der Gattung entscheidend bestimmte, genauer in den Blick genommen.

Die Vorstellung, die Vaudevilles seien überwiegend nach rein strukturellen Gesichtspunkten in den neuen Kontext integriert worden, stellt — angesichts des vielgestaltigen Referenzsystems — kein ausreichendes Erklärungsmodell dar. Eine nähere Betrachtung der Stücke erweist, daß die Disposition der Vaudevilles in den meisten Fällen aus einer semantischen Konfrontation mit dem Timbre, d.h. mit Text und Musik des «air ancien», gewonnen wurde. Dieses Verfahren mit dem allgemeinen Begriff der Parodie zu belegen, scheint vielleicht noch die musikalische Seite, sicherlich aber nicht mehr die textliche respektive inhaltliche Komponente des Phänomens abzudecken, zumal es die unterschiedlichsten Formen der Verknüpfung gab.¹⁴

Sieht man einmal von der metrischen Faktur der *Airs* ab, so standen den Autoren grundsätzlich zwei Möglichkeiten bei der Wahl eines Timbre offen, sofern sie eine referenzielle Intention damit zu verbinden suchten: zum einen die Schaffung einer identischen Ausdrucks- bzw. Inhaltsebene zwischen dem alten und dem neuen Text oder zum anderen eine kontrastive Verwendung, bei der sich der semantische Gehalt der Texte diametral gegenübersteht. Daß diese beiden Möglichkeiten nur die Eckpunkte des gesamten Spektrums beschreiben, versteht sich von selbst.¹⁵

9 Als Paradigma einer gelungenen Opéra-comique figurierte bezeichnenderweise *Annette et Lubin* (Favart/Blaise), ein Stück, das (1762) nicht nur Originalkompositionen, sondern gleichermaßen auch ältere Timbres inkorporierte.

10 Vgl. hierzu die äußerst instruktive Arbeit von Andrea Grewe, *Monde renversé — Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la foire*, Bonn 1989.

11 Vgl. A. Grewe, *Monde renversé*, S. 272-327; sowie Corinne Pré, «La parodie dramatique en vaudevilles de 1715 à 1789», in: *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts* (Biblio 17), Paris u.a. 1987, S. 265-281.

12 Alain-René Lesage/D'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint Germain & de Saint Laurent* (Paris/Ganeau 1737, 10 vol.), Reprint: Genève 1968, 2 vol., Bd. I, S. 8.

13 Man vergleiche hierzu die «pièces en écritaux» im ersten Band des *Théâtre de la foire*. Die Frequenz der Timbres in diesen Stücken belegt die o.g. Annahme.

14 Vgl. hierzu auch Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*, Tutzing 1982, S. 233-244.

15 Zur Funktionsweise vgl. auch Thomas Betzwieser, *Exotismus und «Türkenoper» in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 206-230. Ob sich allerdings mit allen Timbres eine intertextuelle Intention verband, kann in Anbetracht der verlorenen

Die Schaffung einer kongruenten semantischen Schicht zwischen dem alten Vaudeville und dem neuem Text war sicherlich die einfachste Form der Verknüpfung. Es handelte sich dabei meist um Airs, deren inhaltliche Bedeutungsebene eindeutig fixiert ist. Oft ließ sich die «Botschaft» solcher Timbres bereits am Textincipit respektive den ersten Takten ablesen, wie beispielsweise bei *Faire l'amour la nuit et le jour*, ein Air, das häufig in Dialogen von Liebespaaren zum Einsatz kam.

Envain par mille appas,
Iris, vous voulez plaire.
Si vous ne voulez pas
Vous en servir pour faire l'amour
La nuit et le jour.

Vielschichtiger als die identische Reproduktion der inhaltlichen Ebene ist die zweite Möglichkeit, nämlich die kontrastierende Verwendung des Timbres. Das gleiche Air, *Faire l'amour la nuit et le jour*, in einen gänzlich anderen Kontext gestellt, erzielte natürlich eine weitaus subtilere Wirkung. So geschehen in *Arlequin Roy de Serendib*, wo es dem *Chef des Eunuches*, also einem schwarzen Eunuchen zugeordnet wird. In diesem Zusammenhang entbehrt der Timbre (*Faire l'amour la nuit et le jour*) allein durch seine Existenz durchaus nicht der Komik. Neben der komischen Komponente rückt ein weiteres Phänomen in den Blickpunkt: Bei dieser kontrastiven Verwendung des Timbre kommt der «Subtext» jeweils sehr viel stärker zum Tragen als bei der Identität der Ausdrucksebenen, ja der eigentlich komische Effekt der jeweiligen Szene erschließt sich oftmals nur über den Originaltext des *Air ancien*. Die Musik war dabei für den Zuschauer des 18. Jahrhunderts das einzige Medium, den «externen» Text zu identifizieren, um somit Intertextualität — auf der Rezeptionsseite — überhaupt erst herstellen zu können.¹⁶

Von größerem Interesse für unseren Zusammenhang sind jedoch diejenigen Timbres, welchen nicht nur eine eindimensionale inhaltliche Ebene eigen ist, sondern die gleichsam einen ganzen Bedeutungshorizont eröffnen und deren Referenz nicht nur punktuell auf den präexistenten Text ausgerichtet ist. Ein solcher Timbre liegt bei *Le Seigneur Turc a raison*¹⁷ vor, der aus dem ausgehenden 17. oder beginnenden 18. Jahrhundert stammt, zumindest erscheint dieses Air in Ballards Vaudeville-Sammlung *La Clef des Chansonniers*¹⁸ (1717) schon als «faux-timbre», d.h. der ursprüngliche Text wurde bereits durch einen neuen substituiert. Verfolgt man dieses Air innerhalb des Théâtre de la foire, so fällt auf, daß es fast ausschließlich im orientalischen Kontext auftaucht und dort häufig auch nur am Kulminationspunkt der Stücke. Ein Blick auf dieses Vaudeville zeigt, daß hier nicht nur eine Ausdrucksqualität vorliegt, sondern daß dieses Air buchstäblich einen Topos einschließt, nämlich den des allgewaltigen und galanten Türken, der aus der Flut orientalischer Geschichten gegen Ende des 17. Jahrhunderts hervorgegangen war. *Le Seigneur Turc a raison* präsentiert einen Exoten, der paradigmatisch für die Orientsehnsucht der Europäer stand: ein türkischer Pascha, ausgestattet mit einem übergroßen Machtpotential, welches sich sowohl auf die politische als auch auf die private respektive erotische Sphäre erstreckt.¹⁹

Le Seigneur Turc a raison
Sa méthode est bonne
Il fait l'amour sans façon
Tout ce qu'il aime on lui donne
Qu'il attire le vin
Il est exempt de chagrin
Qu'ici l'amour nous donne.

C'est là dans son sérail
Où personne n'entre
Avec certain attirail
Le nommer c'est bien le dientre
Le Grand Turc a le pouvoir
De tout faire et de tout voir
Il est là dans son centre. [...]

Kontexte kaum angemessen beurteilt werden. Charltons Einschätzung, daß bei Nicht-Identifizierung des Timbre das Vaudeville seiner musikalischen Eigenschaften gänzlich beraubt würde und «zu einem bloßen Singsang, einem Vehikel für den Text, dem jede eigenständige musikalische Bedeutung fehlt», verkomme, kann in dieser Konsequenz nicht nachvollzogen werden; Vgl. Charlton, «Kein Ende der Gegensätze», S. 185.

16 Die Tatsache, daß die Stücke des Théâtre de la foire später gedruckt wurden, deutet nicht nur auf eine Literarisierung innerhalb der Gattungsentwicklung hin, sondern macht diese Opéras comiques auch zu «Lesestücken», die einen ungleich differenzierteren Blick auf das Ganze zulassen, als es die momentane Perzeption im Theater erlaubte.

17 *Recueil de Chansons galantes*, F-Pn Rés. Vmc.ms. 201, Bd. 2, S. 122.

18 Jean-Baptiste-Christophe Ballard, *La Clef des Chansonniers ou Recueil des Vaudevilles*, Paris 1717, Bd. 1, S. 272. «J'avois de l'amour pour vous,/ Charmante Silvie/ Mais votre injuste courroux/ A refroidi mon envie/ Je sçais aimer constamment/ Mais si l'on n'aime également,/ Ma foy, je m'ennuye.»

19 Vgl. hierzu auch Th. Betzwieser, *Exotismus*, S. 38-51.

Zum ersten Mal erscheint dieses Air 1719 in Jean-François Letelliers *Arlequin Sultane Favorite* (Szene 7)²⁰, also in einem orientalischen Ambiente. Der Sultan, der sich verzweifelt der Französin Isabelle zu nähern versucht, bekommt von dieser eine böse Lektion erteilt: Isabelle empfindet nur Haß gegenüber den amourösen Ambitionen des Türken. Die öffentliche Brückierung von seiten der Europäerin bedeutet eine Erschütterung seiner Autorität und seiner sozialen Stellung. Konsequenterweise wird dem Sultan für seine Replik ein Air zugewiesen wird, das diesem Verlust an Sozialprestige Rechnung trägt, nämlich *Je ne suis né ni roi ni prince*.

Je ne suis né ni roi ni prince
 Je n'ai ni ville ni province,
 Ni presque rien de ce qu'ils ont:
 Mais je suis plus content peut-être,
 Car en n'étant pas ce qu'ils sont,
 Je suis tout ce qu'ils veulent être.

Der (Subtext) erhält an dieser Stelle damit fast ebenso viel Gewicht wie die eigentliche Replik des Sultans, in der er kleinlaut daraufhinweist, daß er Isabelle zuliebe alle Sklaven freilassen würde.²¹ — Nachdem sich der Sultan von dem ersten Schock erholt hat, zieht er Arlequin ins Vertrauen, ihm bei seinem Vorhaben (behilflich) zu sein. Letellier unterlegt dieser Textpassage nun *Le Seigneur Turc a raison*. In dem Moment größter Verunsicherung singt der Türke also ein Air, welches paradigmatisch für orientalische Pleinpouvoir steht. In einer Situation, wo er den eigenen Diener um Hilfe bitten muß, um überhaupt zum Ziel zu kommen, wirkt dies natürlich geradezu grotesk. Die beiden direkt aufeinanderfolgenden Timbres des Sultans könnten nicht gegensätzlicher sein. Die eigentliche Komik resultiert somit nicht aus dem Haupttext, sondern ganz eindeutig aus der Konstellation der (Subtexte).

Bekanntermaßen wandelte sich in den 1720er Jahre die Erscheinungsform des Théâtre de la foire, was auch mit einer Veränderung des Referenzsystems einherging: Stücke mit stark gattungsreflexivem Einschlag, die vor allem die Anfangszeit der Opéra-comique prägten, treten nun in den Hintergrund zugunsten von Zauberstücken und orientalischen Geschichten. Auch an den Timbres ist dieser Wandel abzulesen, d.h. viele ältere Airs wurden verdrängt durch jüngere, die nunmehr «en vogue» waren. Dennoch halten sich einige wenige Timbres aus der Frühzeit überaus lange im Repertoire. Sie werden nunmehr aber nicht wie ehemals in fast jeder zweiten Szene, sondern überaus sparsam und kalkuliert eingesetzt. Die Tatsache, daß sie meist an exponierten Stellen im Stück, nicht selten am dramatischen Höhepunkt zu finden sind, läßt darauf schließen, daß die Autoren ganz gezielt auf die Wirkung der damit verbundenen Subtexte hinarbeiteten, zumal der Identifikationsgrad der Musik noch außerordentlich hoch war.

Der intertextuelle Zusammenhang reduziert sich in diesen Fällen nicht nur auf die jeweiligen Verssequenzen, sondern war durchaus auch auf größere szenische Komplexe hin angelegt. Dieses Phänomen sei an einem Stück aus den 1720er Jahren exemplarisch demonstriert. Es handelt sich dabei um ein Stück, dessen Kontext uns vertraut ist, nämlich *La Princesse de la Chine*²², die erste Dramatisierung der Turandot-Geschichte, dreißig Jahre vor der italienischen Adaption durch Carlo Gozzi.²³

An der *Princesse de la Chine* fällt der überaus ernste Zug dieses Stücks auf, der sich gleichermaßen auch in der Disposition der Vaudevilles bemerkbar macht. *La Princesse de la Chine* enthält relativ viele neue Timbres, die den stark empfindsamen Charakter der dramatis personae zum Ausdruck bringen. Dazwischen finden sich aber auch einige ältere Timbres, z.B. das oben bereits erwähnte *Je ne suis né ni roi ni prince* (III/1), welches auch hier im Zusammenhang mit dem drohenden Verlust von Sozialprestige steht. Die größte Konzentration von älteren Airs ist aber am dramatischen Höhepunkt dieser Turandot-Geschichte zu verzeichnen.

Die Prinzessin Diamantine erscheint, um Noureddin die drei berühmten Rätselfragen zu stellen. Der eigentlichen Rätselszene geht ein kurzer Dialog zwischen dem Kaiser, Diamantine, Noureddin, Pierrot und einem Mandarin voraus. Dieser Dialog bis zum Beginn des ersten Rätsels wird mit insgesamt sechs Vaudevilles bestritten, vier davon sind «Airs anciens», d.h. sie stammen aus der ersten Phase der Opéra-comique oder sind noch älteren Datums. Davon entfallen drei Airs auf die Protagonisten, nämlich auf die Prinzessin und Noureddin. Die Tatsache, daß diese Airs im Verlauf des Stücks bislang überhaupt nicht Erscheinung traten, zeigt, daß die Wahl der Timbres einem genauen Kalkül unterlag, zumindest hier am entscheidenden Punkt des Dramas. Bei diesen Timbres handelt es sich um *Les Fanatiques que je crains*, *Quand le péril est agréable* und einmal mehr im orientalischen Milieu *Le Seigneur Turc a raison*.

Die genannte Dialogszene wird eingeleitet von der Frage des Kaisers, ob die Prinzessin wirklich eine weitere Tragödie, also eine Enthauptung des Kandidaten bei Nicht-Lösung der Rätselfragen, verantworten will — eine Tragödie, die, so der Kaiser, einzig von der «pouvoir de vos yeux» ausgehe, deren Macht bisher alle Liebhaber

20 *Théâtre de la Foire* (vol. 1), Reprint, Bd. 1, S. 56-78.

21 «Le Sultan: Vous ne méritez pas, Ingrate./ Le tendre amour dont je vous flate./ J'avois laissé la liberté/ A tous ces Captifs, pour vous plaire./ Qu'on les remette en sûreté.» (Szene 7).

22 Lesage/Dorneval, *La Princesse de la Chine* (Foire Saint-Laurent 1729), in: *Théâtre de la foire* (vol. 7), Reprint, Bd. 2., S. 183-206.

23 Die Geschichte entnahmen die Autoren den *Mille et un jours* (Paris 1710-1712), den Nachfolgerzählungen der berühmten *Mille et une nuits*.

erlegen seien. Der Timbre, *Les Fanatiques que je crains*, welcher der Antwort der Prinzessin unterlegt wird, nimmt direkten Bezug auf diese Anspielung des Vaters.

Les fanatiques que je crains
Sont vos beaux yeux, Silvie:
Ils ont fait, les Inhumains,
Grand nombre d'incendies [...]

Der präexistente Text, der dem Air zugrundeliegt, beschreibt hier also die Situation sehr viel treffender als die Verssequenz der eigentlichen Szene, zumal er darüberhinaus auch eine inhaltliche Antizipation des Rätsels vornimmt: «les beaux yeux» sind nämlich Gegenstand der zweiten Rätselfrage, die Noureddin kurz darauf beantwortet wird. («C'est sont, Princesse, vos beaux yeux».)²⁴

Ebenso bedeutsam wie diese inhaltliche Anbindung des Timbre an das Rätsel ist das psychologische Moment, welches durch die Intertextualität evoziert wird. Das semantische Feld dieses Airs (*Les Fanatiques que je crains*) aus «fanatiques», «inhumains», «incendies» etc. charakterisiert zwar vortrefflich die chinesische Prinzessin, doch es läßt — aus dem Munde der Prinzessin — auch den Schluß zu, daß es sich aus ihrer Sicht um Noureddin handelt, dessen Augen *sie selbst* erlegen ist.

Die Polyvalenz der Timbres wird besonders deutlich am Dialog zwischen Diamantine und Noureddin, in welchem die Prinzessin zu bedenken gibt, daß Noureddin noch von seinem Vorhaben zurücktreten könne. Dieser aber bleibt standhaft: Amor gebe ihm die Kraft, daran festzuhalten und sich der Rätsel zu stellen auch unter dem drohenden Verlust des Lebens.

LA PRINCESSE, à Noureddin
(Air: *Le Seigneur Turc a raison*)
O vous, malheureux Amant,
Qu'à regret j'attire!
Peut-être qu'en ce moment
Votre confiance expire:
Si du péril vous avez
Quelque frayeur, nous pouvez
Encore vous en dédire.

NOUREDDIN
(Air: *Quand le péril est agréable*)
Quand le péril est agréable,
Le moyen de s'en alarmer!
Le puissant Dieu qui fait aimer,
Me rend inébranlable. (III,8)

Betrachtet man nur den Szenen-Text, so scheint ein komischer Zug dieser Textstelle kaum eigen. Was ehemals im Théâtre de la foire durch die Vermischung von Spielebenen gebrochen und überzeichnet wurde, ist hier nun durchaus «realistisch» zu nennen. Komik im engeren Sinne produzieren allein die Timbres. Daß die beginnende Peripetie des Stücks mit zwei Airs bestritten wird, deren Wiedererkennungswert hoch und deren inhaltliche Konnotation geradezu topisch ist, unterstreicht das genaue Kalkül der Autoren hinsichtlich der Disposition der Airs. Der Umstand, daß diese Timbres, nämlich *Le Seigneur Turc* und *Quand le péril est agréable* im ganzen Stück nur einmal verwendet werden, nämlich am Höhepunkt, läßt vermuten, daß sie für diese Szene gleichsam reserviert wurden, um deren Text mit demjenigen der Bühnenhandlung zu synthetisieren.

Die Anverwandlung der beiden Timbres zeichnet jedoch nicht nur einen komischen Aspekt aus, sondern diese geben in gleicher Weise den Blick frei auf die psychologische Befindlichkeit der beiden Protagonisten. Daß die Prinzessin mit dem Air *Le Seigneur Turc a raison* unterschwellig die Maximen eines orientalischen Despoten proklamiert («Le Seigneur Turc a raison/ Sa méthode est bonne/ Il fait l'amour sans façon/ Tout ce qu'il aime on lui donne»), ist weniger auf sie selbst bezogen, sondern darf als eine Projektion auf Noureddin verstanden werden. Dieser ist der eigentliche *Seigneur Turc*, dessen «Methode», sie erobern zu wollen, richtig ist. Der Mahnung der Prinzessin gegenüber Noureddin, jetzt noch zurücktreten zu können, steht also durch den Timbre gleichsam auf der Subebene eine indirekte Aufforderung gegenüber, die den jungen Prinzen in seinem Vorhaben eher bestärken als schwachend machen soll.

Noureddins Antwort, die er mit dem Air *Quand le péril est agréable* formuliert, fällt nicht weniger komplex aus. Die inhaltliche Referenz auf Lullys *Atys* wird dadurch herausgestrichen, indem Lesage und D'Orneval die beiden ersten Zeilen authentisch übernehmen.

Air: *Quand le péril est agréable* (*Atys* 1,3)
Quand le péril est agréable,
Le moyen de s'en allarmer?
Est-ce un grand mal de trop aimer
Ce que l'on trouve aimable?

24 *La Princesse de la Chine*, S. 204.

Im Original versuchte Sanganide mit diesem Air (*Quand le péril est agréable*), Atys zu umgarnen, in der Hoffnung, diesen von seiner vermeintlichen Unfähigkeit zu lieben, heilen zu können. Die Anspielung auf Atys ist mehr als nur parodistisch, denn sie gibt Noureddin die Möglichkeit, seine Zweifel zu artikulieren; Zweifel dahingehend, ob die zu gewinnende Prinzessin Diamantine am Ende nicht doch diese Eigenschaft Atys' teilen könnte, nämlich allen Liebesversuchungen zu trotzen, was — in seinem Falle — ein wahrhaft hoher Preis wäre... Die Konstellation der beiden Timbres scheint auf den ersten Blick eine komische Verkehrung der Situation herbeiführen zu wollen, in Wirklichkeit dient sie jedoch einzig der Psychologisierung. Die Äußerungen der dramatis personae werden durch die Timbres weniger parodiert, als vielmehr in einen Kontext gestellt, der das dramatische Geschehen ganz bewußt offen und ambivalent hält.

Wie facettenreich die intertextuellen Referenzen, welche die Timbres herzustellen vermochten, tatsächlich waren, läßt sich heute nur erahnen. Viele Vaudeville-Texte, die im Théâtre de la foire verwendet wurden, sind nur schwer nachweisbar, von den damit verbundenen Kontexten ganz zu schweigen. Dennoch: eine veränderte Sichtweise der frühen Opéra-comique setzt — mehr als die Konzentration auf die musikalische Entwicklung — das Begreifen des Vaudevilles als Text-Gattung voraus. Die Synthetisierung unterschiedlicher Textebenen stellte nicht nur die dramaturgische Plattform für das Komische bereit, sondern vermochte in gleichem Maße auch die auktoriale Perspektive zu konkretisieren. Der «métadiscours critique», wie Patrice Pavis²⁵ das Phänomen bezeichnet hat, — der Metadiskurs verschiedener Texte, der durch die Identität der Musik überhaupt erst ermöglicht wurde, war das Wesensprinzip der frühen Opéra-comique. Diesen Diskurs nachvollziehbar und transparent zu machen, scheint nach wie vor ein dringliches Desiderat. Er ist letztlich der Schlüssel für ein tiefergehendes Verständnis der Gattung.

(Berlin)

25 Patrice Pavis, Art. «Parodie», in: ders., *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1980, S. 284.