

Laura Moeckli

»Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes«

### Singers as Actors on the Paris Grand Opéra Stage

Throughout the French Restoration and July Monarchy, flamboyant and costly performances of the prestigious Parisian opera houses attracted many inspired composers, musicians and listeners from Europe and beyond to light up the stages and fill the seats of the expanding cultural metropolis. A combination of imported excellence, new institutional education and lavish material investment was employed to guarantee the utmost quality in an attempt to redefine Parisian artistic identity after the upheavals of the Revolution and the First Empire. Composers like Gioachino Rossini, Daniel-François-Esprit Auber, Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy, Gaetano Donizetti and Adolphe Adam rose to the occasion collaborating with the best librettists and designers to create those masterworks of conceptual, musical and visual splendour which would set the standard for future generations. In order to adequately transmit these works to the demanding public, worthy protagonists were required at the major venues of the Opéra, the Opéra comique or the Théâtre italien, in particular excellent singers, often imported from abroad or – increasingly – trained locally in Parisian institutions. The success of this endeavour is well documented in music criticism of the time. For example, after the premiere of Eugène Scribe and Giacomo Meyerbeer's opera *Les Huguenots* in 1836, the French composer Hector Berlioz – among many other enthusiasts – praised the outstanding performances of lead singers Adolphe Nourrit and Cornélie Falcon:

»Pour Nourrit et Mlle Falcon, ils ont été admirables tous les deux; il faut les voir, il faut les entendre dans le fameux duo du quatrième acte, pour se faire une idée de la perfection avec laquelle cette belle scène est rendue. C'est bien la passion, l'amour, le désespoir, la terreur, l'anxiété qu'ils expriment, mais sans cesser d'être nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes et sans que l'expression la plus véhémente ôte rien à la perfection de leur chant. Tous les deux se sont arrêtés juste au point, au-delà duquel il n'y a plus que la caricature de la passion.«<sup>1</sup>

Berlioz's review dwells in detail on the singers' dramatic interpretation of their complex operatic roles. Corporal attitudes, gestures and expressions used to convey the protagonists' intense inner passions feature centrally in this account, guiding the reader's atten-

1 »As for Nourrit and Miss Falcon, they were both admirable; one must see them, one must hear them in the famous duet in the fourth act, to get an idea of the perfection with which this beautiful scene is given. It is indeed passion, love, despair, terror, anxiety they express but never ceasing to be noble in their attitudes, natural in their gestures, and without letting the most vehement expression affect the perfection of their singing. Both stopped just at the point beyond which there is only the caricature of passion.« Hector Berlioz: *Les Huguenots*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, 6 March 1836, p. 77. (All translations my own unless otherwise indicated.)



FIGURE 1 »Que faut-il faire?« – Robert is torn between the conflicting impulses epitomised by his virtuous half-sister Alice and his demonic father Bertram in the culminating melodramatic trio of the fifth act of Meyerbeer's *Robert le diable* (coloured lithograph, *Album des théâtres*, Paris 1837).



FIGURE 2 »Savez-vous qu'en joignant vos mains dans ces ténèbres« – Marcel agrees to wed the doomed lovers Raoul and Valentine in extremis in the fifth act trio of Meyerbeer's *Les Huguenots*; the characters' poised stasis contrasts violently with what we know and hear to be occurring beyond the stage, as the massacre of the Parisian Huguenots progresses (coloured lithograph, *Album des théâtres*).

FIGURE 3 »Arrêtez! – Il prend ma défense!« – Pauline Viardot-García as Fidès and Gustave Hippolyte Roger as Jean de Leyde in the »exorcism« scene in Act IV of Meyerbeer's *Le Prophète*. Fidès kneels at her son's feet, begging for recognition from the would-be prophet. Jean is caught between his pleading mother and the menacing Anabaptists in the background, forced to make an impossible decision (lithograph printed in *L'illustration*, Paris November 1849).





FIGURE 5 »Agitation« in Enrico Delle Sedie's *L'art lyrique. Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, Paris 1874, quoted here from the trilingual edition (Italian, French, English), *Estetica del canto*, Livorno 1885, vol. 4, p. 36: »The figure 1 represents one of the phases of agitation of the mind when excited to vengeance; the illustration shows the man at the moment when he is preparing to execute this violent act. Figure 2 on the contrary expresses anxiety pushed to its extreme limits, either by an act of sudden violence against oneself or by tears. In the illustration 3, the same degree of agitation dominates; but the nervous excitement exhausts all strength.«

Anette Schaffer

## Der beredte Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts

Für Barbara Locher

**Referentialität** In der Forschung zur historischen Aufführungspraxis hat die Hinwendung zum Bild nur bedingt mit der Berücksichtigung eines neuen wissenschaftlichen »Turns« zu tun. Die Einsicht, dass Bilder ein anderes Informationspotential enthalten als schriftliche Dokumente, ist nicht erst eine Errungenschaft jüngster Bildtheorien, sondern kann schon im reflektierten Umgang mit der grafischen Dokumentation von Theateraufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts festgestellt werden. Die neu entwickelten Bildmedien wie die Lithografie und etwas später die Daguerreotypie erleichterten damals die schnelle Herstellung und Verbreitung von Szenenbildern.<sup>1</sup> Dem in Frankreich verhältnismäßig früh entstandenen Bedürfnis, die wichtigsten Erstaufführungen medial festzuhalten, kamen sie daher besonders entgegen. Begründet wurde das Interesse an visuellen Darstellungen im theatralen Kontext jedoch häufig nicht mit den Möglichkeiten dieser neuen Reproduktionstechniken, sondern mit der Unzulänglichkeit einer sprachlichen Aufzeichnung. Dass das, was sich von den Aufführungen dem Auge mitteilt, nur wiederum durch ein visuelles und deshalb nicht-sprachliches Mittel erfasst und weitergegeben werden kann, war eines der zentralen Argumente, mit dem die Herausgeber des *Album des théâtres* ihre Integration von Abbildungen rechtfertigten. Die kleinen monografischen Broschüren, welche unter diesem Titel während knapp eines Jahres im kurzen Abstand von nur zwei Wochen erschienen, stellten die aktuellen und wichtigsten Werke der Pariser Bühnen vor. Sie enthielten nebst einer schriftlichen Zusammenfassung der Handlung zusätzlich je vier Illustrationen von Bühnensituationen. Im Vorwort zur Sammelausgabe von 1837 heißt es, dass hier durch Anschauung das erfahrbar gemacht werden soll, was der Text einer Handlung nicht anzuzeigen vermag:

»Paris alimente de pièces nouvelles tous les théâtres de la France, et beaucoup de théâtres étrangers; aussitôt qu'une oeuvre dramatique, couronnée par un succès incontestable, est imprimée, les courriers la portent dans toutes les directions; huit jours après on la répète à Marseille, à Bruxelles, à Lyon, à Bordeaux. Cette brochure, complétée par l'*Album des Théâtres*, recevra de nous une vie nouvelle. Si l'auteur parle à l'esprit, nous parlerons aux yeux, et souvent nous ferons voir des situations qui dans le poëme ne peuvent pas être parfaitement indiquées.«<sup>2</sup>

- 1 Für einen Überblick über die Entstehung neuer Bildmedien im 19. Jahrhundert: Michael F. Zimmermann: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus, Impressionismus, Symbolismus*, München 2011.
- 2 »Paris bedient alle anderen Theater Frankreichs und viele ausländische Theater mit neuen Stücken; sobald ein Bühnenwerk, das von einem unbestreitbaren Erfolg gekrönt ist, gedruckt ist,



den die Gestik der Sänger und Schauspieler analysiert wird. Ein erster Teil reflektiert über die besondere Beziehung zwischen der viel diskutierten Einbildungskraft eines Schauspielers und der visuellen Welt, die sie speiste. Die Rollengestaltung der Sänger und Schauspieler wurde damals als Leistung ihrer Imagination begriffen. Von besonderem Interesse sind in dem Zusammenhang die mehrfachen Hinweise darauf, dass dieser Prozess der Konzeption auch durch Kunstwerke angeregt werden sollte. Die zweite Ausführung gilt der Frage, inwiefern Bilder Einblick in gestische Verhaltensmuster geben können. Hier geht es um die repetitiven Ausdrucksformen eines standardisierten Gestikkatalogs, die eben, weil es sich um konventionelle Körperzeichen handelt, in den Textkritiken keine besondere Erwähnung fanden. Am Beispiel einer Karikatur von Honoré Daumier soll schließlich drittens gezeigt werden, dass sich das von der literarischen Rezeption vielbeschworene Natürlichkeitsparadigma auch auf der Grundlage einer Bildkritik diskutieren lässt.

**Imagination des Schauspielers** Wenn Hector Berlioz in seinen Opernkritiken die Ausführung einer Inszenierung hervorheben wollte, pflegte er gewöhnlich Begriffe wie »intelligence«, »précision« oder »perfection« dafür zu verwenden – Begriffe also, die, weil sie auf einen hohen Grad an Reflexion verweisen, die Vorstellung von einem gezielten und kalkulierten Einsatz der expressiven Mittel hervorrufen. Unter diese qualitative Auszeichnung fiel 1836 das Rollenspiel des berühmten Sängerpaars Adolphe Nourrit und Cornélie Falcon in Giacomo Meyerbeers Oper *Les Huguenots*. Der Grund, weshalb Berlioz deren schauspielerische Leistung als hervorragend einschätzte, war die Komplexität des emotionalen Ausdrucks, welche die beiden Interpreten in ihrer Umsetzung des großen Duetts im 4. Akt erreichten.<sup>10</sup> Anhand einer Auflistung von in sich entgegengesetzten heftigen Leidenschaften gab Berlioz an, welche gemischten Gefühlszustände hier zum Nachvollzug des verworrenen Liebesschicksals dargestellt werden mussten: »C'est bien la passion, l'amour, le désespoir, la terreur, l'anxiété, qu'ils expriment, mais sans cesser d'être nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes.«

10 Für weitere Besprechungen dieses berühmten Duetts hier richtungsweisend: Anselm Gerhard: *Liebesduette in flagranti. ›Suspense‹ und ›pacing‹ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday-Performance*, hg. von Anno Mungen, Würzburg 2011 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 23), S. 51–81, S. 61 ff.; Sieghart Döhring: *Paradoxie der Gefühle. Das Grand Duo aus Meyerbeers Les Huguenots*, in: *Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Werkanalyse. Gedenkschrift Stefan Kunze (1933–1992)*, hg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bern 1996 (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge, Bd. 15 [1995]), S. 139–162, sowie die Ausführungen dazu von Laura Möckli und Anselm Gerhard in diesem Band (S. 11 und ###).



**ABBILDUNG 7** Rachel als Camille in *Horace*, 4. Akt, 9. Szene, 1838, Daguerreotypie, abgebildet in: *Rachel et la Tragédie* par M. Jules Janin, Paris 1861



**ABBILDUNG 8** *Les Huguenots*. Raoul: »vois ces cadavres sanglants«, 4. Akt, Großes Duett, in: *Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe*, Paris 1841, Bd. 2

Der in einen Sessel zurückgesunkene Körper nimmt eine offensichtlich vorgeprägte Stellung ein, wie das sehr wertvolle Dokument einer Daguerreotypie zur damaligen Aufführungspraxis zeigt (Abbildung 7). Die berühmte Schauspielerinnen Rachel (Élisabeth Rachel Felix, 1821–1858) wurde 1838 in der Rolle als Camille in einer vergleichbaren Situation fotografiert. Allerdings ist die dargestellte Camille hier tatsächlich im Begriff zu sterben, weil sie zum Opfer von politischen Machenschaften geworden ist. Schon Rachel setzte mit ihrer Interpretation eine bedeutende Darstellungstradition fort, wie Anne-Louis Girodets Zeichnung der Schlusszene aus Racines Tragödie *Phèdre* verdeutlicht. Die darniederliegende Königin Phädra hat Selbstmord begangen, nachdem sie aufgrund einer heimlichen Liebe schuldig gewordenen ist.<sup>37</sup>

Valentine hingegen stirbt nicht. Die wie eine Sterbepose wirkende Ohnmachtsstellung markiert bloß den Zustand ihrer Ausweglosigkeit. Es war die Einsicht in die Entschlossenheit ihres Geliebten, aus ihrem Versteck zu fliehen, die sie hat kraftlos werden lassen. Raoul selbst hatte versucht, sie von seiner Pflicht zu überzeugen, und sie zum Fester gezerzt, damit sie sich ein Bild vom Ausmaß des Schreckens machen könne: »Tiens! Vois, sur ce rivage / Vois ces cadavres sanglants!« (Abbildung 8).

<sup>37</sup> Anne-Louis Girodet: *La Mort de Phèdre*, um 1800, Zeichnung, Harvard Art Museum, Boston.



ABBILDUNG 10 Les Huguenots. Raoul (Detail),  
4. Akt, Großes Duett, in: Les Beautés de l'opéra  
ou Chefs-d'oeuvres lyriques, Paris 1845, S. 24



ABBILDUNG 11 Eugène Delacroix: Hamlet vor  
dem Körper von Polonius, 1855, Öl auf Leinwand,  
Musée des Beaux-Arts, Reims



ABBILDUNG 12 Achille Devéria: Les Huguenots, Ermordung von  
Valentine, Raoul und Marcel, in: Album de l'opéra, Paris 1844



ABBILDUNG 13 Jo-  
hann Jacob Engel: Ideen  
zu einer Mimik, Berlin  
1785/86, Fig. 37

NOTENBEISPIEL 1  
Giuseppe Verdi: Aida, 3. Akt

(*respingendola*)

Amonasro  
Non sei mia figlia...

Dei Fa - ra - o - - - ni tu sci la schia - va!

la scenica« nicht im locker gefügten, dialogischen Rezitativ zwischen zwei geschlossenen Nummern, sondern in einem Zwischenteil eines mehrteiligen Ensembles, also im sogenannten *tempo di mezzo* oder auch im *tempo d'attacco* vor einem Ensemble. Dabei wirkt der emotionale Höhepunkt als Auslöser für einen introvertierten Moment des Schreckens, der in einem kontemplativen Ensemble (also zum Beispiel dem *pezzo concertato*) in aller Regel in langsamem Tempo musikalisch Gestalt gewinnt. Genau dies hat bereits vor über zwei Jahrzehnten Harold Powers festgehalten:

»The passages in connection with which Verdi mentioned ›parola scenica‹ in his correspondence [...] all turn out to be not beginnings of a set-piece but rather launching pads for a set-piece that will follow forthwith.«<sup>7</sup>

**Zwei Beispiele aus dem Jahre 1842** Wie ebenfalls Harold Powers dokumentiert hat, gibt es Belege für die Denkfigur der »parola scenica«, ohne dass damals der schlagende Begriff verwendet worden wäre, bereits in Verdis Briefwechsel der 1850er-Jahre. Vor allem aber gibt es ein weiteres Musterbeispiel für dieses dramaturgische Prinzip bereits in Verdis

7 »Die Abschnitte, auf die Verdi in seinen Briefen das Wort ›parola scenica‹ bezog, erweisen sich sämtlich nicht als Beginn einer geschlossenen Nummer, sondern eher als Abschussrampen für eine geschlossene Nummer, die sich unmittelbar anschließt.« Harold Powers: »Simon Boccanegra« I. 10–12: a generic-genetic analysis of the council chamber scene, in: *Nineteenth-century music* 13 (1989/90), S. 128.



erster national und international erfolgreicher Oper, in Nabucodonosor aus dem Jahre 1842. Am Ende des zweiten Aktes wird ebenfalls ein Konflikt zwischen Vater und Tochter dargestellt: Fenena akzeptiert nicht, dass sich ihr Vater Nabucodonosor als Gott bezeichnet und sein babylonisches Volk dazu zwingen will ihn anzubeten. Lieber will sie zusammen mit den von Nabucodonosor unterdrückten Juden sterben:

FENENA

Ebrea con lor morirò.

NABUCODONOSOR

Tu menti! ... O iniqua, pròstrati (*furibondo*)

Al simulacro mio.

FENENA

No! ... sono Ebrea!

NABUCODONOSOR (*prendendola per il braccio*)

Giù! ... pròstrati! ...

Non son più Re, son Dio!!

(*rumoreggia il tuono, un fulmine scoppia sul capo del Re. [...]*)

A tanto scompiglio succede tosto un profondo silenzio)

TUTTI

O come il cielo vindice

L'audace fulminò!<sup>8</sup>

Auch hier werden die entscheidenden Worte »Giù! ... pròstrati! ... / Non son più Re, son Dio!!« – mit Ausnahme des letzten Wortes »Dio« – von Nabucodonosor in hoher Lage ohne Orchesterbegleitung und überdies – so die Ausführungsanweisung – ohne Rücksicht auf den notierten Rhythmus (»a piacere«) gesungen. Und auch hier sind diese – jedenfalls im Wort »Giù!« – eher einer alltagssprachlichen Sphäre zuzuschreibenden Worte der Auslöser für eine geschlossene Nummer, nur dass an Stelle der eigentlich zu erwarteten *stretta* des Finales, an der sich alle auf der Bühne Anwesenden zu beteiligen hätten, Verdi diese Nummer als Solo in einem nicht sehr schnellen Tempo für den wahnsinnigen König disponiert. Im Vergleich zu *Aida* fällt zudem der exzessive Einsatz von »special effects« auf, vor allem aber die erschrockene Reaktion aller Umstehenden, die – auch das gehört zur eigentümlichen Logik einer Theaterform, in der man nicht spricht, sondern singt – in »tiefem Schweigen« mit zwei siebensilbigen Versen die Situation kommentieren.

- 8 F: Als Jüdin werde ich mit ihnen sterben. – N: Du lügst! ... Oh, Schändliche, auf die Knie (wütend) vor meinem Bildnis. – F: Nein! ... ich bin Jüdin! – N: (nimmt sie am Arm) Runter! ... auf die Knie! ... Ich bin nicht mehr König, ich bin Gott!! (der Donner rollt, ein Blitz schlägt auf dem Haupt des Königs ein. [...]) Auf so viel Durcheinander folgt plötzlich ein tiefes Schweigen) – Alle: Oh, wie der rächende Himmel den Übermütigen strafte!

Do you work more with written descriptions or with visual illustrations?

**Visual material** is in a way more direct, but it can also be more misleading and sometimes requires even more research to be understood than written sources. For example during the rehearsals for *Così fan tutte* (Drottningsholm, 2011) we plastered the walls of the rehearsal room with images of iconographic material related to the plays of Carlo Goldoni as a means of inspiration.<sup>1</sup> Removed from their context, some of these pictures became models of scenes and situations in *Così*. Being surrounded by this visual input was very stimulating in this particular case, but historically informed staging does not work through a simple imitation of images – nor of the stage director! Sometimes it is more productive to read descriptions and create one's own images on this basis rather than be confronted directly with a visual illustration which is only a fixed momentary impression. Ideally images and written sources must be considered together; each bringing complementary information that helps understand the other.

Could you describe your work method during rehearsals? What kinds of exercises do you do? How do you build up the rehearsal weeks?

**It depends** a lot on the technical logistics of each context, but there is usually very little time for rehearsals, maximum six weeks, often less, and that includes musical rehearsals as well as staging. I begin with a general introduction on historical gesture, some talking, explaining and demonstrating body language, but not too much. Often there is no time for more and also I tend to quickly move to practical work so that the questions emerge from that. We also read the opera libretto together to get a feel for the drama of the piece. As much as possible, I build up the *mise en scène* following the chronological order of the scenes, so as to directly feel the opera as a whole with all its transitions. For the first act (or first section) of the opera I create a type of ›acting choreography‹ with quite detailed ideas and gestures for each situation. This phase of mutual learning can be longer or shorter depending on the individual progress of each singer and the collective interaction in the ensembles. During this phase I demonstrate a lot, work with mirroring and direct physical contact in order to transmit physical sensations. The transitions are central, how to get from one attitude and situation to another. Indeed, the pacing of these transitions – whether the succession of movements is slow or fast and how it occurs – is constitutive of the whole expression of a scene and must be developed in a very conscious manner. Of course this work style requires a lot of preparation.

1 For a recent edition and presentation of the engravings illustrating eighteenth century editions of Goldoni's plays see Carlo Goldoni: *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, ed. by Cesare Molinari, Venice 1993, this image on p. 548.



**ABBILDUNG 1** *Quadrille des Toqués* (Quadrille der Verrückten). Zahlreiche Abbildungen, die Szenen der Pariser Dansomanie aufgreifen, darunter insbesondere Karikaturen und Graphiken aus dem Umfeld der ›Rigolbochomanie‹, das heißt früher Cancan-Praktiken, belegen die Begeisterung für hohe Beinschwünge, die selbstverständlich entsprechende Exercises erforderten. Während man diese Übungen ebenso wie die Beinschwünge selbst im urbanen Kontext nicht ohne Skepsis beobachtete, sollten sie im Theater – als Vorbereitungen für Grand Battements und Développés, ebenso den Halt von Attitüden und Arabesken – bald in das Repertoire des professionellen Ballettrainings aufgenommen werden.

politisch motiviert und wurden auch vornehmlich von Männern, insbesondere einfachen Handwerkern und Soldaten praktiziert. Erst später, durch die Migration dieser Tanzform in das Stadttinnere, gleichzeitig ihre stilistische Ausformung und Etablierung durch die Damen der urbanen Tanzszene – vor allem ›ces dames‹ der Demi-Monde – avancierten sie zu einem erfolversprechenden Moment teuflischer Versuchungen.<sup>14</sup> Und während sowohl Opéras comiques als auch Opéras bouffes vergleichsweise direkt auf solche jüngeren Errungenschaften des städtischen Tanztreibens Bezug nahmen – sei es auch nur hör- und nicht sichtbar, das heißt allein musikalisch, jedoch nicht zwangsläufig choreographisch umgesetzt –, wurden in den Grands opéras vergleichbare Anspielungen, um deren durchschlagende Wirkung man nur zu genau wusste, betont dezent, daher umso effektreicher und aufwendig inszeniert kaschiert.

<sup>14</sup> Vgl. zu einem historischen Überblick: David Price: *Cancan!*, London 1998, S. 24–44, Kapitel: How it all began: From the 1830s to the Second Empire.



ABBILDUNG 6 UND 7 Sowohl der Bal Mabille als auch Le Château des Fleurs gehörten zu der Tanzlokal-Kette der Brüder Mabille, einem frühen Unternehmen der aufblühenden Pariser Freizeitbranche. Während der Bal Mabille zunächst Tanzschülern als Übungsparkett diente und später (nicht zuletzt aufgrund der prachtvollen Beleuchtung) zu einer der beliebtesten Tanzstätten von Paris avancierte, wandte sich Le Château des Fleurs zunehmend an ein flanierendes oder auch schlichtweg sitzendes Publikum, das sich von voluminösen Orchesterklängen berauschen ließ, ohne deshalb zwangsläufig das Tanzbein schwingen zu müssen.



9<sup>U</sup> 16. 251

**DANSE BOHÉMIENNE.**

*Allegretto moderato*

PIANO. *ff* *lourdement.*

*Allegretto moderato*

*Allegro.*  
*p* *légèrement.*  
*f* *Allegro.*

*p* *légèrement et détaché.*

M. S. 2136.

NOTENBEISPIEL 1 Danse bohémienne aus Giacomo Meyerbeers Les Huguenots. Beginn im Allegro moderato und kurz darauf einsetzender erster Allegro-Teil (a) sowie Beginn des zweiten Allegro-Teils mit kurz darauf folgendem Allegretto moderato (b 1 und 2), hier dem bei Maurice Schlesinger erschienenen Klavierauszug M.S. 2136 (F-Po A. 512. e) entnommen

bohémiens beziehungsweise Pas piqués versehen. Abgesehen von der rhythmisch-metrischen Verwandtschaft des böhmischen und des polnischen ›Zigeunertanzes‹ ähnelt sich auch ihr melodischer Duktus mit seinen kleinschrittigen Läufen und Figuren vornehmlich in Achtel- und Sechzehntelbewegungen sowie eindringlichen staccato-Tonrepetitionen.

Von hier aus ist der Schritt zur Redowatschka (Redowaczka) alias Redowa-Polka nur noch gering, für die sich im ballet pantomime *La Vivandière*<sup>46</sup> ein illustres Beispiel findet, das allerdings über zehn Jahre nach *Les Huguenots* zur Uraufführung kam und aus dieser Perspektive nochmals Meyerbeers sicheres Gespür für den neuen Stilwandel – bereits in der Mitte der 30er-Jahre – bestätigt.

Aber auch der Sachverhalt, dass sich Meyerbeer ein Jahr nach der Uraufführung von *La Vivandière* bei der Komposition seines Divertissements zu *Le Prophète* (1849) – der legendären, da wiederum international weite Kreise ziehenden Schlittschuhtanzszene – für eine Kombination aus einer Valse, Redowa (auch als Valse bohémienne bezeichnet), Quadrille und Galopp entschied und just von der Polka, die seit Beginn der 40er-Jahre quasi einen tänzerischen Flächenbrand in Paris initiierte, keinen Gebrauch machte, belegt, wie scharfsinnig er bereits zu diesem Zeitpunkt erkannt hatte, dass diese Tanzform im Begriff war, ihren Zenit zu überschreiten, um nur noch als Routinestückchen in Opéras comiques oder als ein etwas elaborierteres Cancan-Imitat in Opéras bouffes – beziehungsweise in deren Rezeption über Tanzarrangements für die Ballsäle – weiterzuleben.<sup>47</sup>

Etwas weniger verwickelt, aber deshalb nicht weniger interessant verhält es sich mit der Tanzszene zu Beginn des V. Aktes der *Huguenots*, die im Ballsaal des Pariser Hôtel de Nesle stattfindet, in dem sich die Hofgesellschaft um das Hochzeitspaar Marguerite de Valois und Henri de Navarre eingefunden hat, um das feierliche Ereignis festlich-

46 Es handelt sich hierbei um ein einaktiges Ballet pantomime vermutlich nach einem Libretto von Arthur Saint-Léon, der auch für die Choreographie verantwortlich zeichnete, zu einer Komposition von Cesare Pugni, die jedoch erst 1848 in Paris zur Uraufführung kam.

47 Es wäre müßig, an dieser Stelle auf die unzähligen Beispiele für Polka-Kompositionen in und aus Opéras comiques und Opéras bouffes einzugehen, unter denen sich auch Polka-Arrangements von Meyerbeers *L'Étoile du nord* (unter anderem von Auguste Mey, Jules Etienne Padeloup, Adrien Guillaume Joseph Taléxy, Léon Waldteufel) und *Le Pardon de Ploërmel* (unter anderem von Narcisse Joseph [Père] Bousquet und Taléxy) finden – ganz zu schweigen von seiner *Africaine*, die Meyerbeer vermutlich als véritable Ballett-Oper konzipierte, jedoch starb, bevor er mit der Kompositionen der Tänze beginnen konnte, so dass François-Joseph Fétis kurzerhand aus übrig gebliebenem Material Tanzeinlagen zusammenstellte, die wiederum intensiv über Polken (unter anderem von Jean-Baptiste-Laurent Arban, Mey, Philippe Jean François Stutz, Taléxy) in den städtischen Tanzlokalen rezipiert wurden.