

Sonderdruck aus:

Jahrbuch
des Staatlichen Instituts für Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz

1998

Herausgegeben von
Günther Wagner

Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

HONNI SOIT QUI MAL Y PENSE

Deutsch-französische Musikreflexionen von Lasso bis Gounod

CLEMENS GOLDBERG

1573 veröffentlichte der Münchener Drucker Adam Berg den sogenannten Viersprachendruck Orlando di Lassos, gewidmet vier Mitgliedern des Hauses Fugger. Zwar gab es zuvor schon Drucke in zwei Sprachen, zum Beispiel italienisch-französisch oder lateinisch-deutsch, aber die Anzahl vier war ein Novum in der Notendruckgeschichte. Man kann in den weltläufigen Bankiers auch die Auftraggeber sehen, die sich für dieses Vielsprachenunternehmen den weltläufigsten und neben Palestrina berühmtesten Komponisten seiner Zeit ausgesucht hatten. Geboren im Hennegau, ausgebildet in Italien, am Hofe des Bayrischen Kurfürsten zu Ehren gekommen, vom Franzosenkönig Charles IX heftig umworben, in allen Sprachen bewandert, Neuerer in den meisten Kompositionsgattungen – einen besseren Komponisten für eine Art Nationenkompodium konnte man nicht finden. Eine Komposition dieses Druckes, „Un joine moine est sorti du couvent“ („Ein junger Mönch entwich aus dem Kloster“), wurde zum Lieblingslied Charles IX. Die Folge war die Erteilung eines einmaligen Druckprivilegs beim Drucker Adrien Le Roy an einen Ausländer. Die engen Beziehungen zu allen wichtigen europäischen Druckern ist nicht unwichtig, um das Entstehen eines internationalen Renommées zu verstehen. Lasso konnte gleichsam von einem objektiven Standpunkt aus nationale Stile beurteilen, weiterverwenden oder zu seinem eigenen Nutzen in Kompositionen weiterentwickeln. Das Bild, das Lasso im Viersprachendruck von Gattungen und den mit ihnen verbundenen Sprachen entwirft, darf als repräsentativ gelten. Die Fugger waren schließlich keine tumben Geldsäcke, sie erwarteten bei diesem einmaligen Unternehmen eine allgemeingültige Darstellung der verwendeten Gattungen. Für den formalen Anspruch steht auch der Aufbau des Druckes: Den vier Sprachen entsprechen die vier musikalischen Hauptgattungen der Zeit, lateinische Motette, italienisches Madrigal, französische Chanson und, für uns am interessantesten, das deutsche Lied.

Jede der vier Gruppen umfaßt sechs vierstimmige Stücke und einen achttimmigen Dialog, so ergeben sich 7 x 4 gleich 28 Stücke insgesamt. Auf dem Titelblatt sind die einzelnen Sprachen sogar durch die Verwendung der für sie typischen Drucklettern voneinander abgesetzt. Die Abfolge der Stücke geht vom hohen Stile der religiösen und Staatsmotette in lateinischer Sprache über das kunstvolle Madrigal auf Texte von Petrarca und Ariost zu den französischen Chansons. Hier wird der Umschlag von dem traditionellen, sehr kunstvollen höfischen Kunstchanson zur erotischen Komödie vollzogen. Aber auch hier bleibt der musikalische Satz noch komplex, die Szene des sündigen Mönches, der mit einer hübschen Maid „brinballe“ (schmust), ist in komplexer Polyphonie vorgetragen und wahrt musikalisch noch Distanz. Französisch tritt uns als die Sprache der kunstvollen Liebe entgegen, ähnlich wie das Italienische, es besteht aber die Möglichkeit der Öffnung hin zu direkter Erotik. Dies wäre im italienischen Madrigal undenkbar. Hören wir ein Beispiel für diese exemplarische Hochkunst in der Chanson „Di moy, mon coeur“:

Sag mir, mein Herz, was wird mein Leben sein,
wenn ich fern von ihren schönen Augen bin,
von denen all mein Glück und mein Unglück abhängen,
Und die allein mich meiner Freiheit berauben?
Dein Leben, ach, werden die Leidenschaften sein,
der Erinnerung an deine schöne Herrin.¹

Die unterste Stufe ist mit der deutschen Abteilung des Viersprachendruckes erreicht. Lasso selbst hat sicherlich die auch manchmal deftigen Lieder seines Vorgängers Ludwig Senfl gekannt, machte sich jedoch über das Deutsche eher lustig. In einem Vorwort zu einem eigenen deutschen Lieddruck stellte er der „italienischen lieblichkeit“ die „teutsche dappfrigkeit“ entgegen. Immerhin habe es den Vorteil, daß es auch von denen gesungen werden könne, die keine „literati“ seien, aber er hoffe doch sehr, daß sich auch andere fänden, die als Gebildete seine Kompositionen in anderen (und damit besseren) Sprachen singen könnten.² In seiner berühmten Vilanella „Matona mia cara“ macht sich Lasso denn auch über die tumben deutschen Landsknechte lustig: „Petrarcha mi non saper, ne fonte d’Helikon“ (Petrarca nix ich kennen, noch Quelle Heli-

¹ Di moy, mon coeur quelle sera ma vie
Lorsqu’esloigné seray de ses beaux yeux
Desquelz depend et mon pis et mon mieux
Et qui seulz ont ma liberté ravies?
Ton vivre, hélas, seront les passions
Du souvenir de ta belle maitresse

Viersprachendruck, Stück 15, Übersetzung vom Verfasser.

² Vorwort zum Lieddruck München 1576: *Der Dritte Theil Schöner Teutscher Lieder mit Fünff Stimmen sampt einem zu End gesetzten Frantzösischen Liedlein.*

kon).³ Die deutsche Abteilung wird also zwar noch mit einem lieblichen Liedlein ohne anspruchsvollen Text eröffnet („Annelein, du singst fein, fromb, frölich kanst auch sein ...“), geht aber sofort zur Zote über. Wie man deutsche Ehefrauen zu behandeln hatte, wird in „Ein Esel und das Nüßbaumholtz, darzu ein Weib prechtig und stoltz, kommen mit art gantz überein“ verewigt.⁴

Nach weiteren Stationen handfesten Lebens, etwa der Frau, die ihrerseits den Mann schlägt, wird der Viersprachendruck schließlich damit beschlossen, daß ein armer Mann wegen fehlenden Geldes abgewiesen wird, was die Fugger sicherlich sehr amüsiert hat.

Unsere nächste Station führt uns nach Frankreich, zur Geburtsstunde des Inbegriffs französischer Komposition, nicht so sehr in Frankreich als vielmehr im Ausland, ganz besonders in Deutschland: zur Erfindung der sogenannten Französischen Ouvertüre. Dabei sollte sie viel eher „ouverture lulliste“ heißen, denn ihr Erfinder, Giambattista Lully, war nicht nur Italiener, sondern auch in erster Linie ein Meister im Annehmen fremder Identität. Dabei blieb er immer erkennbar, seine Geniestreiche trugen immer die Spuren des Verstellungsaktes. Am 14. Februar 1658 wurde das Ballett *Alcidiane* aufgeführt, das unter den Händen Lullys zu nichts anderem als zu einer Darstellung der Liebesaffäre Louis XIV mit Maria Mancini dienen sollte. Der König Pol Alexandre durchreist so ziemlich alle bekannten Weltgegenden, bis er auf einer unzugänglichen Insel die Königin dieses Zauberreiches, Alcidiane, erobert. Das einzige nicht erwähnte Land dieser Reise: Italien. Die Italiener sind verhaßt in Frankreich, und doch liegt der Hof gerade einem Italiener zu Füßen, ist der König in eine Italienerin verliebt. Das heißt nicht, daß man die „italienischen Sitten“ bzw. die Florentiner Passionen Lullys nicht bemerkt hätte, er ist in mehr als einer Beziehung ein Fremder:

Nicht ohne Abscheu und ohne Schmerzen muß ich betrachten,
Wie mit rollenden Wogen der Tiber die Seine überflutet
Und in sie hinein schwemmt Schelmen und Narren,
Seine Sprache, Fische, Verbrechen und Sitten,
Und wie jeder frohlockt in dieser perversen Zeit,
Anreichert mit italienischen Lastern die seinen.
Denn in unserm verbog'nen Jahrhundert ist Laster
Nicht Laster mehr, sondern vielmehr eine Tugend.
Nach immer neuen verlangen die unreinen Seelen,
Die Natur zu verhöhnen mit grausigem Schrecken,
Zurecht zu verdienen das Feuer vom Himmel
Das fällt auf abscheuliche, ekle Verbrechen!⁵

³ Aus: *Libro de Vilanelle, moresche e altre canzoni*, Paris 1581.

⁴ Viersprachendruck, Stück 24.

⁵ Zeitgenössischer Spottvers, Privatsammlung des Verfassers aus einer Sammlung in der Bibliothèque Nationale in eigener Übersetzung.

Mit dem Feuer vom Himmel war Sodom und Gomorrha gemeint, und dieses Feuer sollte sicherlich den Italiener, den perversierten Sodomiten treffen. Doch wie immer wagte Lully alles und gewann. Alcidiane ist eine perfekte Mischung aus italienischen und französischen Elementen, lange bevor der „goût réuni“ erfunden wurde. „Einige der Edelsten des Hofes von Alcidiane befinden sich an einem der angenehmsten Orte der Insel, mit den Damen und einigen Musikern. Sie singen das Lob Amors. Und da Alcidiane Musiker aus allen Nationen vereint, wird dieses Konzert auf Italienisch und auf Französisch, in einer „émulation“ gegeben, um Alcidiane zu vergnügen.“

Lully vereint ein sehr französisiertes italienisches Konzert mit typisch französischen *Airs de Cour* und läßt das Ballett mit einer *Chaconne pour les Maures* (maurische Chaconne) enden. Diese Chaconne ist nichts als eine italienische *Aria en trio*, begleitet von „afrikanischem“ Instrumentarium (zwei Cembali, vier Theorben, vier Violen und acht Gitarren), auf eine französische Architektur-Musik. Eine ebenso lullistische Erfindung ist die Ouvertüre zu diesem Ballett. Die einzelnen Elemente dieser sogenannten Französischen Ouvertüre lagen gleichsam auf der Straße. Der binäre punktierte Rhythmus als Schreittanz galt sowieso schon als typisch französisch. Allerdings so französisch nun auch wieder nicht: Er charakterisiert auch einen Typus der Allemande, die Allemande grave. Es handelt sich um die französische Verfeinerung eines ursprünglich höchst standardisierten deutschen Tanzes. Auch die Verknüpfung mit einem schnellen, ternären, tänzerischen Teil, verbunden durch die Dominante, war nicht neu, sie findet sich in zahllosen Balletten der Sammlung Philidor. Hier setzt nun das Genie des Chamäleons Lully ein: Er verknüpft zwei Tanzteile motivisch und führt ein typisch italienisches Element in den zweiten Teil ein, das Fugato. Die Beherrschung der Tanzenergie durch ein kontrapunktisches Verfahren, der erotischen Kraft des Tanzes durch die Ratio, sollte der sogenannten französischen Ouvertüre nicht mehr verloren gehen. Da ist die später folgende Idee der architektonischen Komplettierung durch die Wiederholung des Grave-Teils nur noch konsequent, eine weitere Einzäunung der ursprünglichen Energie des Tanzes. Erst in dieser Form wurde sie international verwertbar. Es handelt sich nicht etwa um eine „Erfindung“, sondern um eine Kombination aus Assimilation, Verknüpfung und Klärung der Grundelemente. Von Purcell zu Telemann und Händel bis Johann Sebastian Bach reicht die Kraft dieses Aktes der Verstellung eines genialen Eklektizisten. Ihm, dem Liebhaber schöner Knaben, der später heiratet und Kinder zeugt, ist in einer Hochzeit italienischer und französischer Elemente eine Gattung zu verdanken, die Johann Sebastian Bach so fasziniert, daß er sie in seinem strengsten Kontrapunktwerk, der *Kunst der Fuge*, einsetzt. *In stylo francese*, dies ist der einzige charakterisierende Beitel, italienisch formuliert, den ein Contrapunctus in diesem Monumentalwerk angeblich so deutschen Geistes erhält.

Merkwürdigerweise hat sich keine der vielen Abhandlungen über die *Kunst der Fuge* je mit der Frage beschäftigt, was denn diesen Contrapunctus von seinen Mitfugen unterscheidet, warum ausgerechnet dieser *stylo francese* in ein Kompendium gerät, das sich sonst mit *rectus* und *inversus* als Beinamen begnügt. Es ist keinesfalls die Punktierung allein, die das Französische dieses Stiles ausmacht, denn die Punktierung ist integraler Bestandteil mehrerer anderer Contrapunctus. Vielmehr treten nur in diesem Contrapunctus die typischen *tirades* in Zweiunddreißigstelnoten auf, genauso wie im Schwesterkontrapunkt VII. Mehr noch, nur in diesem Contrapunctus sind die Rhythmen gleichsam verkreuzt und typisch französisch „verunklart“, die Zeit gleichsam in der Schwebe gehalten. Bach verband also synchron die exakteste und intensivste Zeitform Fuge mit der Energie und der schwebenden Zeit der französischen Ouvertüre. Nicht im Nacheinander, sondern zugleich, ein für Bach typisches Phänomen.

Es gibt aber noch ein interessanteres Beispiel für die Wirkung, die der französische Stil auf Bach ausübte, wie er ihn selbst wohl wahrgenommen hat und wie flexibel er ihn – zum Zorn ideologisierender Musikwissenschaftler – handhabte. Der zweite Teil der Clavierübung enthält eine Suite, die Bach im Vorwort des Stiches 1735 so charakterisiert: „Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto nach Italiaenischen Gusto und einer Overture nach Französischer Art ...“⁶ Die eigentliche Ouvertüre zu dieser Suite ist ganz in französischer Ausführungsart notiert, mit scharfen Punktierungen und angeschärften Pausen. Sie steht in h-Moll und damit in einem Triton-



Fassung BWV 831

nusverhältnis zum *Italienischen Konzert* in F-Dur. Der *Diabolus in musica* trennt die beiden Geschmacks-Antipoden wie ein unüberbrückbarer Golf, eine sicherlich augenzwinkernd gemeinte symbolische Tonartenanordnung. Immerhin transponierte Bach das Stück von einer früheren Version in c-Moll aus

⁶ Zitiert nach: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Kassel usw. 1963 (= Bach-Dokumente Bd. 1), S. 235.

dem *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, um diesen Golf zu graben. Der Vergleich mit dieser Fassung zeigt, daß Bach nicht nur transponierte, sondern eine ursprünglich „deutsche“ Version ohne französisierende Ausführungsnotation in der späteren Fassung französisch fixierte. Die fließenden



Fassung BWV 831a

Sechzehntel werden in der neuen Version zu ornamentierenden französischen *tirades*, die ihren Namen nicht von ungefähr aus der Rhetorik beziehen. Ganze Musikwissenschaftlergenerationen stritten sich darum, was Bach zu dieser Neuformulierung veranlaßt haben mochte. Präzisierte er nur, was sowieso ausgeführt wurde? Änderte er seine eigene Auffassung? Handelt es sich gar um zwei verschiedene Stücke? Viel spricht dafür, daß Bach sich, ganz entgegen landläufigen Stereotypen, als höchst modern und marktgerecht denkender Komponist erwies. Genau in der Zeit des Druckes bemühte sich Bach, in Dresden fest angestellt zu werden. Dort war der „französische Gusto“ der *Dernier cri*, und so galt es, sich auch notations- und kompositionstechnisch als Anhänger dieser Richtung auszuweisen und sich nicht etwa dem Verdacht auszusetzen, man könne nicht nur in der Notation hinter dem Mond leben. Es gibt noch zahlreiche weitere Beispiele solcher französisierenden Umfrisierungen Bachs aus jener Zeit.

Viel interessanter jedoch als die endgültige Beantwortung der Frage, wie französisierend denn nun Kompositionen Bachs mit französischem Einschlag auszuführen seien, ist die Diskussion im Laufe der Geschichte und schließlich der aufführungspraktischen Musikwissenschaft über diese Frage. Sie zeigt nämlich deutlich, wie stark das Bild, was man sich von Bachs Musik machte, von ideologisierenden, geistesgeschichtlichen Stereotypen bestimmt ist. Es blieb dem amerikanischen Musiker Matthew Dirst vorbehalten, diese Diskussionen mit angelsächsischem Humor in *Early Music* kürzlich auf den Punkt zu bringen.⁷

⁷ M. Dirst, Bach's French overtures and the politics of overdotting, in: *Early Music* XXV/1, S. 35–44.

Frederick Neumann, so etwas wie ein Papst in Sachen historische Aufführungspraxis nicht nur Bachscher Musik, wandte sich entschieden gegen die Ausführung in französischer Manier, wie sie etwa Johann Joachim Quantz oder Carl Philipp Emanuel Bach vorgeschlagen bzw. gefordert hatten. Bachs Stil erhebe sich über die bloßen Trends und Moden seiner Zeitgenossen. Er habe sich seit dem 30. Lebensjahr nicht mehr wesentlich verändert, sich unbeeindruckt von den „Schmeicheleien des *stile galant*“ gezeigt, und dies in bewußtem Gegensatz zu Telemann oder Händel. Bach habe „wie ein Felsen in der steigenden Flut eines Stiles gestanden, der ihm oberflächlich und frivol erscheinen mußte“.⁸ 1985 ging Neumann so weit, Bachs Aria, das Thema der Goldberg-Variationen, wegen „unentschuldbarer simultaner Ornamentierungen“ als Werk eines anonymen französischen Komponisten auszugeben.⁹ Warum Bach ausgerechnet bei einem „piece of fluff“ schwach geworden sein soll, wo doch sonst Neumann bei Bach die „evidence of the towering integrity of the artist and the man“ preist¹⁰, bleibt unerfindlich, wenn man nicht zur Wurzel solcher Urteile vordringt. Schon immer galt der französische Stil des nicht genau faßbaren Rhythmus, der *notes inégales*, der verschleiern Ornamente, der nicht genau definierten Kontrapunktik, der Stimmen, die man einmal hörte und dann wieder hinzudenken mußte, pedantischen und dem tiefen deutschen Geist verpflichteten Rezensenten als Inbegriff von Oberflächlichkeit, Frivolität und letztlich geradezu erotischer Gefahr. Diese Gefahr konnte nur mit Hilfe möglichst rationaler Verfahren eingedämmt werden. Wo man sie nicht fand, mußte man sich rationale Regeln und unerschütterliche Praxis von Geistesheroen eben nachträglich konstruieren. Aus welchen Brunnen da geschöpft wurde, kann man aus einem außerordentlich bezeichnenden Briefwechsel zwischen dem Komponisten Carl Friedrich Zelter und Johann Wolfgang von Goethe entnehmen. Am 8. April 1827 schrieb Zelter an Goethe:

Der alte Bach ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar drunter. So habe mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu, wie der gute Haydn: „Ja, ja, so hab' ich's gewollt!“¹¹

⁸ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music with special emphasis on J. S. Bach*, Princeton NJ 1978, S. 41–42.

⁹ Ders., Bach: progressive or conservative and the authorship of the Goldberg Aria, in: *Musical Quarterly*, IXXI, 1985, S. 281–294.

¹⁰ F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music with special emphasis on J. S. Bach*, a. a. O.

¹¹ Zitiert nach: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796–1832*, vierter Theil, Berlin 1834, S. 293–294.

So sehr einsichtig müssen diese Ausführungen nicht gewesen sein, denn Goethe schrieb am 22. April zurück:

Dein gewichtiges Wort: daß der grundoriginale Bach doch auch einen fremden Einfluß auf sich wirken lassen, war mir höchst merkwürdig; ich suchte gleich Franz Couperin in dem biographischen Lexikon auf und begreife: wie, bey damaliger großer Bewegung in Künsten und Wissenschaften, etwas Gallicinisches herüberwehen konnte. (...) Um wieder zu Couperin und Bach zurückzukehren, ersuche ich Dich schönstens: Du mögest demjenigen, was Du den Französischen Schaum nennst und den Du Dir von dem Deutschen Grundelement abzusondern getraust, einige gewichtige Worte gönnen und auf irgend eine Weise mir dieses belehrende Verhältniß vor den äußern und innern Sinn bringen.¹²

Goethe ist also, wie aus dem leicht ironisierenden Ton ersichtlich, durchaus skeptisch, und ganz zurecht. Erst zwei Monate nach seinem ersten Brief findet Zelter zu einer Kapitulation, die in ihrer Tonalität geradezu als paradigmatisch für ein weit verbreitetes Gefühl deutscher Ohnmacht angesichts französischer Finesse gelten kann:

Was ich an Sebastian Bach den Französischen Schaum nannte, ist freylich nicht so leicht abgehoben um nur zuzugreifen. Er ist wie der Aether, allgegenwärtig aber unergreiflich.¹³

So unschuldig dieses Eingeständnis zu sein scheint, so benutzt es doch die Sprache aller völkischen Vorurteile. „Überschwemmen“, „allgegenwärtig“ ohne faßlich zu sein, dazu von berauscher Qualität, aber von der gefährlichen Sorte. Weiter läßt Zelter allgemein verbreiteten Urteilen seiner Zeit im folgenden Lauf:

Da nun doch alle Menschen Französisch seyn müssen wenn sie leben wollen, so ließ auch Bach seine Söhne die kleinen feinen niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe üben; ja er selber versuchte sich mit größtem Glücke als Componist in dieser Manier und so schlich sich das Französische Gekräusel bey ihm ein.¹⁴

Typisch, daß Zelter als französisch vor allem die Ornamentik, kaum aber die ihm als „eigentlich“ geltende Kompositionssubstanz ansah, nämlich Kontrapunktik und Architektur.

Da Couperin erwähnt wurde, gibt uns dies Anlaß, uns mit einer für unser Thema vielsagenden Kompositionssammlung François Couperins zu beschäftigen: „Les Nations-Sonades“. Das „d“ in „sonades“ weist auf eine Mischung von französischer „sérénade“ und italienischer „sonata“ hin, darüber hinaus jedoch auf eine Erweiterung einer einleitenden Triosonate mit einer französischen Tanzfolge, die Couperin „ordre“ taufte. Auch dieser Begriff hat einen

¹² Ebenda, S. 301–302.

¹³ Ebenda, S. 315.

¹⁴ Ebenda, S. 317.

bemerkenswerten Doppelsinn: Einerseits bezeichnet er die geordnete Abfolge der Stücke, die nicht mehr rein zufällig und willkürlich gruppiert sind, sondern in einer sorgfältigen, geradezu opernhaften Dramaturgie. Andererseits verweist dieser musik-architektonische Terminus auf den Gegenpol zu dem, was man bisher dem französischen Geschmack im Ausland vorwarf, nämlich lasziv und frivol zu sein. Hören wir nur ein weiteres von vielen Urteilen dieser Art, von keinem geringeren als Henry Purcell geäußert. Im Vorwort zu seinen Triosonaten aus dem Jahr 1683 schrieb er:

Der Autor hat treulich versucht, die berühmtesten italienischen Meister zu imitieren, vor allem um das Ernsthafte und Seriöse dieser Art von Musik uns Engländern nahezubringen, die schon langsam anfangen, der frivolen Leichtsinnigkeit unserer Nachbarn [gemeint sind natürlich die Franzosen] überdrüssig zu werden.¹⁵

Das „Ordentliche“ der „ordres“, Ausweis kartesianischer Gesinnung, ohne die bildhaft opernhafte Vorstellungswelt zu verleugnen, sollte zu einer genialen Mischung aus Sinnlichkeit und Ratio führen. Allerdings stand auch am Beginn dieser genialen Erfindung ein Akt der Travestie, wie Couperin im Vorwort zu seiner Sammlung 1726 selbst berichtet:

Schon einige Jahre sind vergangen, seit ich einen Teil dieser Trios komponiert habe; einige der Manuskripte sind im Augenblick im Umlauf, aber ich habe wenig Vertrauen in sie wegen der Oberflächlichkeit der Kopisten. Ab und zu habe ich einige Trios hinzugefügt und ich glaube, daß die Liebhaber wahrer Kunst zufrieden sein werden. Die erste ‚sonade‘ dieser Sammlung ist auch die, die ich zuerst komponiert habe und die erste ihrer Art, die in Frankreich komponiert wurde. Hierzu gibt es eine lustige Geschichte: verzaubert von Signor Corellis Sonaten, dessen Werke ich lieben werde solange ich lebe, sowie ich die französischen Werke Monsieur de Lullis liebe, habe ich mich daran gewagt, selber eine Sonate zu komponieren, die ich in den Konzertserien gespielt habe, in denen ich Corellis habe spielen hören. Wissend, wie überaus gierig Franzosen nach fremden Neuigkeiten sind, und weil ich zu wenig Selbstvertrauen in mich setzte, erwies ich mir durch eine kleine, unschuldige Lüge einen sehr guten Dienst. Ich gab vor, daß mir ein Verwandter, der am Hofe des Königs von Sardinien tätig sei, mir eine Sonate von einem neuen italienischen Komponisten geschickt habe. Ich formte die Buchstaben meines Namens so um, daß es einen italienischen Namen ergab [die Sonaten wurden damals mit Coperuni, Pecurino und Nupercio unterzeichnet!]. Die Sonade wurde mit viel Beifall aufgenommen, und ich mußte nicht fürchten, mich verteidigen zu müssen. Das gab mir mehr Mut. Ich schrieb mehr und mein italienischer Name brachte mir viel Beifall unter dieser Maske. Glücklicherweise genossen meine Sonades genügend Anerkennung, so daß die List mich nicht in Verlegenheit brachte. Ich habe diese erste sonades mit denen, die ich später geschrieben habe, verglichen, und habe nichts Wichtiges verändert oder hinzugefügt. Ich habe nur eine große Anzahl von Stücken hinzugefügt, zu denen die sonades nur Preludes oder eine Art Einleitung bilden.¹⁶

¹⁵ Zitert nach: P. Citron, *Couperin*, Wiederabdruck der Ausgabe 1956, Seuil 1996, S. 43.

¹⁶ Übersetzung des Verfassers nach einem CD-Booklet-Text.

Die 1726 veröffentlichte Sammlung umfaßt vier „Nationen“, *La Française*, *L'Espagnolle*, *La Piémontaise* und *L'Impériale*. Auf die letzte, die einzige für die Veröffentlichung ganz neu komponierte *ordre*, werden wir zu sprechen kommen. *La Française* ist nach Couperins eigenen Worten die älteste *ordre*, sie hieß zur Entstehungszeit noch *La Pucelle* (Jungfrau). Obwohl die Triosonaden für „deux dessus“, also zwei Diskantviolen, bezeichnete „Oberstimmen“ geschrieben sind, ist doch aus ihrer Fraktur klar, daß sie, ganz nach Corellis Vorbild, für zwei Violinen komponiert sind. Doch konnte man wohl noch nicht wagen, dies ganz offen zu tun, denn die Violine galt im ausgehenden 17. Jahrhundert noch immer nicht als nobel. Nobel waren Violen, die Laute und das Cembalo. Die Geige war das typische Instrument der Tanzmusik. Daß Lully sie meisterhaft spielte, wies ihn gerade nicht als nobel aus, sondern unterstrich seine zweifelhafte Herkunft. Noch 1682 charakterisierte sie Père Ménestrier als „quelque peu tapageur“, als ein wenig lärmend. Eine Violine spielende Frau wäre etwas Unvorstellbares gewesen. Es geht in Couperins Sonaden also nicht nur um die Entwicklung eines eigenen Stils, sondern erneut um die „Zähmung“ eines der erotischen und niederen Leidenschaft zugeordneten Tanzinstrumentes. Die Verschmelzung von Sonate und Tanzsuite ist auch in diesem Kontext zu verstehen. Nicht von ungefähr vertraut Couperin den Baß expressis verbis einer Viola da Gamba an. Der Titel „Pucelle“ ist daher doppelbödig, Couperin reklamiert den Stand der Unschuld, um Anstößiges (italienischer Stil, niedere Instrumente, Tanz in Verbindung mit gelehrter Musik) unter der Hand an den Hörer zu bringen. Die spätere *ordre* „L'espagnolle“ hieß früher „La Visionnaire“, „La Piémontaise“ hieß vorher „L'Astrée“. Beide ursprünglichen Titel nehmen Bezug auf literarische Vorlagen, die Couperin nachweislich gekannt hat. Das erste Werk war eine Komödie, das zweite ein Roman. Die ursprüngliche Intention war also vor einem scheinbaren Aufmarsch der Nationen eine Evokation des Theaters und der Fantasie. 1703 schrieb Sebastien de Brossard in seinem *Dictionnaire de musique* über die Sonate:

Sonaten sind recht eigentlich große Stücke, *Fantaisies* oder *Préludes*, etc., variiert mit allen Arten von Sätzen und Ausdrücken, mit gesuchten oder außergewöhnlichen Akkorden, mit einfachen oder Doppelfugen, etc., all dies nur nach der Fantasie des Komponisten, der, ohne den Regeln des Kontrapunktes oder irgend einer fixierten Vorschrift in Bezug auf Taktarten etc., nur dem Feuer seines Genies freien Lauf läßt ...¹⁷

Genau diese Fantasie erlaubt es auch, die Titel zu ändern und dem geneigten Publikum zwanzig Jahre später sich die Nationen „nach der Fantasie“ auszumalen. Was aber hat es mit der einzigen neu komponierten *ordre* auf sich, die

¹⁷ S. de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, Artikel Suonata. Deutsche Übersetzung.

Couperin „L'Impériale“ nannte? Ein möglicher, zwingender Zug könnte der Hinweis auf Kaiser Karl VI. sein, der selbst Musiker und Komponist war. Ist die Suite aber nun deutscher als ihre Schwestern? Nun sind ja diese Schwestern keineswegs Ausweis französischen, spanischen und italienischen Stils, sondern, wie Brossard erkannte, Ausweis und humoristisch zu nehmendes Zeugnis eines Amalgams eigenen Genies. Aber man kann doch bemerken, daß die „Kaiserliche“ die kontrapunktisch am strengsten und weitest durchgeformte Arbeit der vier Suiten ist. Sie klingt häufig nach Bach, auch in den für französische Verhältnisse weit gespannten Phrasenbögen.

Sollte es ein Zufall sein, daß Bach ausgerechnet von ihr zu einer Orgelbearbeitung angeregt wurde? Nun hat er aber gerade das zitiert, was am französischsten an dieser Suite war, den vierten Satz „rondeau“. Wieder war er dem schädlichen Einfluß erlegen, hier sogar einem Ausdruck perfekten *style galants*!

Unser nächster Kronzeuge ist vielleicht der erste Deutsche, den man in Frankreich überhaupt ernst nahm. Er erfreut sich nicht gerade besonderer Wertschätzung der Musikwissenschaft, da er etwas hatte, was ihn von vornherein hoch verdächtig macht: durchschlagenden Erfolg. Es handelt sich um Georg Philipp Telemann. Sollte es ein Zufall sein, daß der Artikel im *New Grove Dictionary* gerade einmal 11 Seiten umfaßt, während der bei den Zeitgenossen höchstens als bedeutender Organist und verschroben altmodischer Kontrapunktiker bekannte Bach mit über 70 Seiten gewürdigt wird? Dazu ist gerade dieser Artikel der schlechteste, den ich je in diesem Lexikon zu lesen bekam. Warum verweigert man diesem Komponisten eine sorgfältige Werkangabe, so daß wir uns immer noch nur ein geradezu schemenhaftes Bild von seinem Gesamtwerk machen müssen? Liegt es an Äußerungen wie dieser, die Telemann in Gedichtform 1718 veröffentlichte?

Ich sage ferner so: Wer vielen nutzen kan,
Thut besser, als wer nur für wenige was schreibt;
Nun dient, was leicht gesetzt, durchgehends jedermann:
Drum wirts am besten seyn, daß man bey diesem bleibt.

Vielleicht wurde ihm auch zum Verhängnis, daß er sich stilistisch gleich einem Chamäleon in den verschiedensten Richtungen bewegte, dabei aber auch ein bedeutender Neuerer wurde. Gerade diese Neuerungen sind es, die für die meisten Zeitgenossen die Werke eines Bach, wenn sie sie überhaupt kannten, als hoffnungslos veraltet erscheinen lassen mußten. Dabei interessierte Bach sich so sehr für diese Neuerungen, daß auch er zu den Subskribenten der *Nouveaux Quatuors* von 1738 zählte. Diese Sammlung war für die wichtigste Musikmetropole Europas, Paris, entstanden. Nicht von ungefähr war Telemann gerade dort äußerst populär, und zwar nicht deshalb, weil er perfekt im französischen Stil geschrieben hätte, sondern weil er, wie ein Lully oder Coupe-

rin, geschickt Vorhandenes mit Neuem verband. Man mußte, um damals nicht den Zug der Zeit zu verpassen, immer genau über Telemanns neuesten Streich informiert sein. So zählen zu den Subskribenten der *Tafelmusik* 1733 neben Personen aller höheren Stände, Bürger und Musikfreunde, städtische Beamte aus Berlin, Breslau, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Leipzig, Magdeburg, London, Paris, Cadix, Kopenhagen und Riga auch Fachkollegen wie der Geiger und Komponist Pisendel, der Flötist und Theoretiker Quantz, der französische Flötist Blavet und der ebenso wie Telemann berühmte Händel. Für unsere Betrachtungen ist nun besonders interessant, wie Telemann selbst und seine Zeitgenossen die französischen Züge in seiner Musik einschätzten.

Charles Burney, der gelehrte und feinsinnige angelsächsische Musikreisende und Musikautor, unterschied 1773 in seinem Reisebuch *The present state of music in Germany* bei Telemann „a first and second manner, which were extremely different from each other“. Die erste sei „hard, stiff, dry and inelegant“ gewesen, die zweite „pleasing, graceful and refined“. Man kann darin geradezu beispielhaft die Einschätzung deutscher und französischer Musik allgemein ablesen. Johann Friedrich Reichardt nennt die zweite Periode 1776 „ganz gefällig, leider auch oft jedermann gefällig“, was er dem Einfluß der französischen Musik zuschreibt. Telemann selbst schrieb in einer seiner Autobiographien über den Einfluß Frankreichs auf seine Musik: Er habe als Kapellmeister des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau „Ouvvertüren mit ihren Nebenstücken“ komponiert, „weil Se. Excellence der Herr Graf kurtz zuvor aus Franckreich kommen waren, und also dieselben liebten. Ich wurde des Lulli, Campra, und anderer guter Autoren Arbeit habhafft, und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorschmack von dieser Art bekommen, so sahe ihr doch jetzo noch tieffer ein, und legte mich eigentlich gantz und gar, nicht ohne guten Succes, darauf, es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben, so daß ich biß 200. Ouvturen von meiner Feder wohl zusammen bringen könnte ...¹⁸ Im Verlauf seines langen Lebens sollte er mehr als 600 dieser Ouvvertüren komponieren. Ein Beispiel dieser Gattung ist die sogenannte „Völker-Ouvture“ B-Dur, bei der nach einer natürlich französischen Ouvture Darstellungen von Türken, Schweizern, Moskauern und Portugiesen folgen. Kurioserweise wird die Suite mit dem Satz „Les boiteux – Les coureurs“ (die Hinkenden, die Schnelläufer) abgeschlossen, womit Menschen mit bestimmten körperlichen Eigenschaften, die zudem musikalisch natürlich höchst bedeutsam sind, als Völkerschaften charakterisiert werden. Leider fehlen in dieser Suite die Deutschen, so daß wir uns diese Eigenbetrach-

¹⁸ Lebens-Lauff von 1718, zitiert in: G. Ph. Telemann, *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Wilhelmshaven 1981 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 80), S. 97 ff.

tung in der Suite G-Dur herbeizutieren wollen. Sie trägt den Untertitel „des Nations anciens et modernes“ (über alte und moderne Nationen). Wieder wird die Suite mit einer französischen Ouvertüre à la Lully und zwei französischen Menuets eröffnet. Diesem Ausdruck verfeinerter Kultur folgt eine Darstellung alter und junger Deutscher. Die alten werden mit einem Marsch, die jungen mit einer mit Fanfaren durchsetzten, militärisch wirkungsvolleren Angriffsmusik dargestellt. Anschließend werden die Schweden mit einer etwas schwerfälligen Sarabande und die Dänen mit einer gemächlichen Gavotte skizziert. Der humoristische Hintergrund dieser Ouvertüre, die sicherlich auch gängige Vorurteile transportierte, indem sie die Deutschen des Militarismus und der Primitivität zieh, wird im Schlußsatz eindeutig klar. Er heißt „Les vieilles femmes“ und ist musikalisch ein jammerndes, heulendes Lamento.

Neben den französischen Einfluß, der in Promnitz auch eine Art Dienstpflicht war, stellt Telemann weitere Einflüsse. 1718 schrieb er:

Ich ließ die Stück derer neuern Teutschen und Italiänischen Meister mir zur Vorschrift dienen, und fand an ihrer Erfindungs-vollen, singenden und zugleich arbeitsamen Arth den angenehmsten Geschmack, bin auch noch jetzt der Meynung, daß ein junger Mensch besser verfähre, wenn er sich mehr in denen Sätzen von gedachter Sorte umsiehet, als denjenigen Alten nachzuahmen suchet, die zwar krauß genug contra-punctieren, aber darbey an Erfindung nackend sind, oder 15. biß 20. obligate Stimmen machen, wo aber Diogenes selbst mit seiner Laterne kein Tröpfgen Melodie finden würde ...¹⁹

Telemann selbst sieht also seine Kompositionsart als eine Balance zwischen melodischer Erfindung und thematischer Arbeit, ohne daß dabei das Kontrapunktische in den Vordergrund treten sollte bzw. ein Selbstzweck würde. Erneut begegnen wir diesem Grundgegensatz, der ja auch die Diskussion um die französische Musik und später den galanten Stil bestimmt. So schreibt der Theoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg im Vorwort seiner Telemann gewidmeten *Abhandlung von der Fuge* 1753:

Die Meisterstücke Ihrer Feder haben vorlängst die falsche Meinung widerleget, als wenn die sogenannte galante Schreibart sich nicht mit einigen aus dem Contrapunct entlehnten Zügen verbinden liesse. Die vollkommenen Muster, die Sie hievon mit so allgemeinen Beifall entworfen, liegen nicht nur Deutschlande vor Augen; auch Frankreich, dem unvergleichlichen Frankreich hat Ihr Nahme den Nahmen der Deutschen verehrungswürdig gemacht.²⁰

Dabei hebt Telemann ausgerechnet eine Verbindung zwischen melodischer Erfindung und kanonischem Stil als kompositorische Eigenart hervor, wie wir aus einem Reisebericht Telemanns von seinem triumphalen Paris-Aufenthalt

¹⁹ Ebenda, S. 93.

²⁰ F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, 1. Teil, Berlin 1753 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim New York 1970), Vorwort (ohne Seitenzählung).

erfahren. Telemann führt den Erfolg seiner Musik im wesentlichen auf die ausgezeichnete Ausführung durch berühmte Virtuosen wie Forqueray, Blavet und Edouard zurück. Es fehlt ihm jedoch nicht an nationalem Selbstbewußtsein, wie zum Beispiel in folgendem Gedicht aus dem Jahr 1730:

Zeigt Kuhnau seine Pracht in reinen Kirchen-Stücken;
Lässt Kaiser seinen Geist in hundert Opern blicken;
Bemüht sich Hendels Fleiß in ändernden Cantaten;
Setzt Petz die Feder an zu schmeichelnden Sonaten;
Lässt Pepusch seine Kunst meist in Concerten spüren,
Und weis't sich Pantalon in netten Ouvertüren:
So muß Venedig, Rom, Paris und London sagen,
Die besten Meister sind in Teutschland zu erfragen.²¹

Oder, in einem noch früheren Beispiel in einem Kantatentext zur Eröffnung der Wintersaison im Hamburger Collegium musicum 1722:

Was Welschland schmeichlendes in seine Sätze schliesset,
Die ungezwung'ne Munterkeit,
So aus der Franzen Liedern fliesset;
Der Britten springendes gebund'nes Wesen;
Ja, was Sarmatien zu seiner Lust erlesen,
Bey welchem sich der Scherz den Tönen weyht:
Dieß alles wird der Teutsche Fleiß,
Zu seines Landes Preis,
Mehr aber noch, die Hörer zu vergnügen,
Durch Feder, Mund und Hand allhier verfügen.²²

Ja, der „teutsche Fleiß“ mußte es wohl zusammenzwingen, die Arbeit, auch hier ist wieder der Kontrapunkt gemeint, erhöht den Wert der sinnlichen Qualitäten, die anderen Nationen zu eigen waren.

Je mehr sich der französisierende Stil auch in Deutschland einer wachsenden Popularität erfreute, desto mehr bemühte man sich, gerade Telemann zum besseren Franzosen zu machen. Er komponiere zwar französisch, dabei aber besser als die Franzosen. Hier einige sehr hübsche Zeugnisse solchen Wettstreits.

Johann Adolph Scheibe, ein bedeutender Musikschriftsteller seiner Zeit, schrieb über Telemann:

Das vernünftige Feuer eines Telemanns hat auch in Deutschland diese ausländische Musikgattungen bekannt und beliebt gemacht; wie ihm denn die Franzosen selbst eine große Verbesserung ihrer Musik zu danken haben. Dieser geschickte Mann hat sich auch sehr oft in seinen Kirchensachen derselben mit guter Wirkung bedienet, und durch ihn haben wir die

²¹ Lebens-Lauß von 1718, a. a. O., S. 129.

²² Ebenda, S. 121.

Schönheit und die Anmuth der französischen Musik mit nicht geringem Vergnügen empfunden.²³

Mit den „ausländischen Gattungen“ sind vor allem die Ouvertüren gemeint. Bezeichnend ist der Ausdruck „vernünftiges Feuer“, auch hier muß die urwüchsige Kraft der Musik durch die Ratio beherrscht werden, was offenbar als eine besondere Qualität deutschen Komponisten zugeschrieben wurde. Zu den Ouvertüren äußerte sich Scheibe weiter:

Unter den Deutschen haben sich wohl Telemann und Fasch in dieser Art von Ouverturen am meisten gewiesen. Der erste insonderheit hat diese Musikstücke überhaupt in Deutschland am meisten bekannt gemacht, auch sich darinnen so hervorgethan, daß man, ohne der Schmeicheley beschuldigt zu werden, mit Recht von ihm sagen kann: er habe als ein Nachahmer der Franzosen, endlich diese Ausländer selbst in ihrer eigenen Nationalmusik übertroffen. Wer weiß auch nicht, daß ihm Frankreich selbst diesen Ruhm zugesteht, und daß ihn folglich kein wahrer Kenner der Tonkunst die größte Stärke in der Verfertigung französischer Musikstücke absprechen wird.²⁴

Johann Joachim Quantz war es schließlich, der besonders stark die Meinung vertrat, erst die Deutschen hätten den sogenannten vermischten Geschmack erfunden und dadurch die Nachteile rein französischer Musik überwunden:

An der Stelle wo ich von Händeln und Telemann rühme, daß sie den Lülly in Verfertigung der Ouvertüren, übertroffen hätten, (in andern Stücken versteht sich eben dießes von sich selbst schon) nehme ich die Ouvertüren in weitläuftigern Verstande. Ich sehe auch keine Ursache ein, warum ich hier einen Unterschied einführen, und eigentliche französische Ouvertüren statuieren sollte, da die Erfindung von den Franzosen herkömmt. ... Daß aber Telemann und Händel nicht noch unendlich bessere Ouvertüren als Lülly gemacht haben sollten, dießes lasse ich mir nimmermehr einreden. Sie wissen ja selbst wohl was für ein Commodor Schreiber, und seichter Held Lülly in der arbeitsamen und fugirten Musick war.²⁵

Der französischen Musik wurde also mit deutschem Verstand und mit deutscher Fugenkunst die Seichtheit und Oberflächlichkeit ausgetrieben. Daß Lülly gerade in den fugierenden Abschnitten ein rechter Italiener war, wußte Quantz vermutlich nicht mehr. 1752 resümiert er:

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefal-

²³ J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745 (Reprografischer Nachdruck Hildesheim New York 1970), S. 146–147.

²⁴ Ebenda, S. 673.

²⁵ *Georg Philipp Telemann, Briefwechsel*, hrsg. v. H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 365.

len sind, sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in anderen Ländern missfällt.

Wie schade ist es doch, daß Telemann niemals ein Projekt verwirklichte, das er Johann Mattheson gegenüber erwähnte, nämlich „einen Entwurf vom gegenwärtigen Zustande der Musik in Paris dem Drucke zu übergeben ... mithin vermeinte ich den Vorstellungen, so man hin und wieder gegen die französische Musik heget, einigermassen dadurch abzuheften, wenn ich sie, als eine kluge Nachahmerin der Natur, in ihrer wahren Schöne darstellte.“

Wir machen nun einen großen Sprung ins 19. Jahrhundert nach Frankreich. Die französische Musikausübung hatte durch die französische Revolution einen großen Bruch und eine Veränderung der gängigen Gattungen erfahren. Vor allem die Kammermusik, die doch im wesentlichen noch an adligen Haushalten geübt wurde, kam erst allmählich und als Exzentrizität kleiner bürgerlicher Zirkel wieder in Mode. Diese Zirkel, denen auch zahlreiche berühmte Komponisten angehörten, wurden von den jeweiligen Regierungen als geradezu subversiv angesehen und beobachtet. In den seit Beginn des 19. Jahrhunderts entstehenden Kammermusikvereinigungen wurde neben wenigen französischen Werken vor allem deutsche Kammermusik geprobt und aufgeführt. Besonders interessant ist für unsere Betrachtungen die Rezeption von Beethoven in Frankreich. Während es verständlich scheint, daß vor allem seine späten Quartette, die ja auch in Deutschland kaum verstanden wurden, in Frankreich als Ausgeburt der Taubheit Beethovens betrachtet wurden, verwundert es schon mehr, daß auch den Symphonien in Frankreich ein ähnliches Schicksal zuteil wurden. 1807 blieben Erstaufführungen der 1. und 2. *Symphonie*, 1811 der *Eroica* ohne Nachwirkungen bzw. wurden als „musikalische Algebra“ verspottet. Für den französischen Komponisten Lesueur war Beethoven der „Antichrist in der Musik“. Auch Cherubini verhielt sich anfangs ablehnend, wurde dann aber zu einer der treibenden Kräfte der Beethoven-Verehrung in Frankreich. Deutsche waren es, die 1815 dem Kapellmeister und Violinisten François Habeneck eine erneute Aufführung der *Eroica*-Symphonie nahelegten. Der Erfolg bei der Probe war, daß nach dem ersten Satz alles laut auflachte. Es bedurfte großer Überredungskunst, das Orchester dazu zu bringen, das Werk zu Ende zu spielen. Nach einiger Zeit wurde abermals ein Vorstoß von der gleichen Seite aus – voran der Geiger Sima, ein ehemaliges Mitglied des berühmten Wiener Schuppanzigh-Quartetts – bei Habeneck unternommen, diesmal mit der 5. *Symphonie*. Klugerweise wurden wichtige aufklärende Notizen über Beethovens Werke beigelegt. Anton Schindler, der berühmte Weggenosse und Beethoven-Biograph, schildert: „Aber erst nach einer weiteren Reihe von Proben fing es in den Köpfen der Musiker zu däm-

mern an, und bald hernach ging das strahlende Licht der Wahrheit aus den Harmonien dieses Riesenwerkes über ihren Häuptern auf“.²⁶

Der Tod Beethovens wird 1828 zum Anlaß der Gründung der „Société des Concerts du Conservatoire“, die mit einer Aufführung der *Eroica* ihr Wirken begann. Andere Sociétés folgten und führten Werke von Haydn, Mozart, Spohr, Mendelssohn und Weber auf. Eigentlich verstand man zum Beispiel Beethovens 9. *Symphonie* in Paris besser als in Deutschland, wo sie als ein zwar großes, aber wirres Werk angesehen wurde. Dazu Schindler:

Das, was ich von Musik jeder Gattung in Paris gehört, übertraf in hohem Grade meine Erwartungen und hat mich von dem bis dahin auch in mir festgewurzelten Vorurteil: nur wir Deutsche verstehen uns auf Musik und sie aufzuführen, geheilt, daß, wollte ich über alles meine Meinung mit gewohnter Freimütigkeit aussprechen, ich sehr wahrscheinlich zu befürchten hätte, vor eine Jury deutscher Sänger, Instrumentalisten und Virtuosen gestellt zu werden und mich von dieser mit der Strafe des Reichsbannes belegt zu sehen ... Ich bin mir beim Anhören der Beethovenschen Instrumentalwerke im Conservatoire zu Paris auf das überzeugendste bewußt geworden, daß ich sie im allgemeinen nie und nirgends noch richtiger aufgefaßt und in allen Teilen vollendeter vorgetragen gehört habe ... Sind das die verschrieenen ‚leichten Franzosen‘, die das Geheimnis der Wahrnehmung und Auffassung des inneren Lebens eines so tief empfundenen und in einer Rätselsprache ausgedrückten Gegenstandes aufgefunden?²⁷

Typisch für die neue Beurteilung deutscher Musik in Frankreich ist nun die Charakterisierung als „rätselhaft“, „tief empfunden“, „Wahrheit, die wie ein Licht aufgeht“ etc. Man glaubte an sie wie an eine neue Religion, das Unverständnis wich einer grotesken Verehrung. Hören wir erneut Schindler:

Bei Erwähnung einer Probe der A-dur-Symphonie darf ich eine dabei vorgefallene Szene ... nicht unerwähnt lassen, die einen Beleg mehr gibt, daß der Name ‚Beethoven‘ für jene Künstlerschar wirklich der Gegenstand einer an Abgötterei grenzenden Verehrung ist. – Ich hatte Beethovens Brustbild, von Schimon trefflich in Öl gemalt, mit mir nach Paris genommen. Herr Habeneck ersuchte mich, dieses Bild nur für einen Tag im Conservatoire aufstellen zu lassen, und hielt gerade den Tag für passend, wo die A-dur-Symphonie probiert werden sollte. Nach beendigter Probe der Symphonie sagte er der Versammlung, welcher Anblick ihrer nun im Nebensaale harre. Von der Musik schon aufs höchste begeistert, hatte diese Anzeige die Wirkung eines elektrischen Schlages auf alle. Mit Ungestüm und Hurrahgeschrei lief alles plötzlich nach jenem Saale hin. Und welche Szene war nun dort zu schauen! – Ein Teil der Menge fiel auf die Knie vor dem Bilde, ein anderer stellte sich auf Tische und Stühle, und als von vielen der Ruf sich hören ließ: *Chapeaux bas!* folgte eine lange Pause der lautlosesten Betrachtung, während welcher das Antlitz Beethovens zu sagen schien: ‚Ihr seid alle meine Jünger, ich bin mit Euch zufrieden!‘ ... Nach einer Viertelstunde ungefähr und nachdem einige von den älteren Professoren des Conservatoire noch einige Fragen in halblautem Ton gemacht, wie man etwa in einer Kirche zu sprechen

²⁶ Zitiert nach: A. Liess, *Deutsche und französische Musik in der Geistesgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München 1950, S. 23.

²⁷ Ebenda, S. 25.

pflegt, entfernte sich die Versammlung in aller Stille, sichtbar bewegt von dem Anblick ihres Ideals.²⁸

Bei dieser Gelegenheit sollten wir uns aber auch an den Brief Zelters erinnern, wo auch Bach zu ihm aus dem Jenseits zu sprechen schien. Wir werden auf diese religiöse Ebene noch einmal zum Schluß zu sprechen kommen.

Hier jedoch möchte ich einige Passagen einflechten, die vom Fortleben der nationalen Einschätzungen auch in unserem Jahrhundert zeugen. Der Musikwissenschaftler Andreas Liess schrieb 1950 ein Buch über *Deutsche und französische Musik in der Geistesgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Es war durch den Weltkrieg geprägt und als Beitrag zu einer europäischen Kultur jenseits der nationalen Debatten gemeint. Trotzdem finden sich in den historischen Betrachtungen von Liess die herrlichsten Blüten jener Diskussion zwischen Geist und Sinnlichkeit, wie sie immer wieder die Charakterisierungen der Musik Frankreichs und Deutschlands beherrschten. So schrieb Liess über den Einfluß Deutschlands auf Frankreich:

Beethoven und später dann Wagner sind die zentralen Erscheinungen, in deren Kraftfeldern sich die Einwirkung dieses persönlich-schöpferischen Geistes in der Musik auf Frankreich im 19. Jahrhundert vollzieht. Frankreich war in diesem Jahrhundert das Los einer aufnehmenden Haltung zuteil. Wir wissen nicht, welche tiefen Kräfte es sind, die ein Land heute in kulturschöpferischer Macht erblühen, morgen es von fremden Einflüssen überspülen lassen. Wir müssen dies als sinnvoll hinnehmen ... In der Tat, mochte dieser Einflußprozeß Beethovenscher und Wagnerscher Kunst auf Frankreich in seinen einzelnen Phasen einer vernichtenden Sturmflut, einer Überfremdung gleichen, – die tiefe Schicksalshaftigkeit des Ereignisses wurde am Ende des Jahrhunderts offenbar, als, durch Erschütterung und Widerstand geweckt, Frankreichs musikalische schöpferische Kraft neu erstand und in Debussy eine geniale Verkörperung fand.²⁹

Liess über Berlioz:

Es war in gleicher Weise und nicht minder die dunkle Ahnung von der Urgewalt deutscher Schöpferkraft überhaupt, die in aller Unmittelbarkeit auf ihn, den Sensiblen, eindrang und ihm fast die Besinnung raubte ... Schon die deutschen Romantiker waren zerrissen. Wieviel mehr mußte dies bei dem Franzosen der Fall sein, dem das geschlossene rationale Weltbild in seiner festen Umgrenzung *d i e* Welt bedeutet hatte!³⁰

... Es fehlt uns die Kernhaftigkeit und innere Geschlossenheit Beethovenscher Schöpfungen. Die Aufschwünge seiner (Berlioz') sinnlichen Musik sind uns ein Schweifen, das wohl sturmhaft durchglutet, dennoch in uns nur den Eindruck einer reinen Oberflächenbewegung, zugleich aber auch den einer Zersplitterung und Zerstreuung der Substanz hervorruft.³¹

²⁸ Ebenda, S. 25–26.

²⁹ Ebenda, S. 17.

³⁰ Ebenda, S. 29.

³¹ Ebenda, S. 38.

Zweitens gibt Berlioz' Werk Beethoven gegenüber die sinnliche Haltung das Gepräge, die nicht metaphysische Welten und das Irrationale durch die Musik verkünden läßt, sondern die menschlichen Sinnenerlebnisse und Affekte ...³²

Doch kehren wir noch einmal zu einer französischen Einschätzung der französischen Musik zurück, diesmal von Camille Saint-Saëns. 1899 schrieb Saint-Saëns in „Portraits et Souvenirs“ über den Zustand der Musik in Frankreich rückblickend:

Die jungen Musiker von heute können sich den Zustand der Musik in Frankreich beim Erscheinen Gounods kaum vorstellen. Man gab sich dem Götzenkult der Melodie hin – oder vielmehr dem kurzen Motive, die man als ‚Melodien‘ etikettierte: Motive, die sich leicht ins Gedächtnis einprägten und auf Anhieb zu verstehen waren. Eine schöne Periode (wie die des Adagios der B-Dur-Symphonie von Beethoven) galt nicht als ‚Melodie‘, und ohne sich lächerlich zu machen, konnte man behaupten, Beethoven sei ‚musikalische Algebra‘ ...³³

Genau diese Algebra, Inbegriff rational-mathematischer Zurichtung der Musik ohne sinnlichen Gehalt, warf man Saint-Saëns in einer Kritik zur Aufführung seiner *Princesse jaune* vor. Es handele sich um „Mangel an Melodie“, das Werk sei „einfallslos, ein Sammelsurium algebraischer Formeln ohne jegliches Gefühl“, er sei ein „gefährlicher Revolutionär und Prophet des von Richard Wagner heraufbeschworenen Schismas“.³⁴

Dieser Hintergrund mag eines der merkwürdigsten Phänomene der Musikgeschichte besser verständlich machen, den ungeheuren, ja ungeheuerlichen Erfolg der Bearbeitung von Bachs Präludium C-dur aus dem 1. Band des *Wohltemperierten Klaviers* durch Charles Gounod. Ursprünglich hatte es sich um eine freie Improvisation, eine „Méditation sur le 1er prélude de Bach“ gehandelt. Sie war so erfolgreich, daß Gounod sie zuerst mit einem Gedicht von Lamartine versah, schon bald aber, auf Anregung seines Schwiegervaters, mit dem lateinischen Text des Ave Maria. Unzählige Bearbeitungen folgten, und es gab praktisch kaum ein Salonkonzert, bei dem es fehlen durfte. Auch die „reinen“ Akkorde des Bachschen Präludiums dürften in Frankreich eher mathematisch gewirkt haben, aber auch geheimnisvoll. Bach wurde, und dies gilt bis heute, in den Stand einer religiösen Instanz gehoben. Die innig-religiöse Melodie versinnlichte gleichsam die verborgene Botschaft des Präludiums. Was die Zeitgenossen Gounods dankbar und enthusiastisch annahmen, nämlich daß Bach gleichsam dem Volksglauben durch Gounod zugänglich wurde, hat Pierre Lalo in einem Artikel in *La Revue Musicale* von 1947 vehement

³² Ebenda.

³³ Zitiert nach: M. Stegemann, *Camille Saint-Saëns* (=rororo bildmonographien 1988), S. 34.

³⁴ Ebenda, S. 35.

verdammt.³⁵ Die reine Musik würde unrein durch die konkretisierte Melodie, das Geheime entweiht. Dem Artikel folgt ein Gedicht über Bach als priesterlicher Sachwalter der Musik. Gounod selbst war sein Erfolg übrigens nicht geheuer, hatte er doch sein Stück als *espièglerie* bezeichnet, als Schelmenstück. In diesem Wort steckt aber auch die Idee des Vortäuschens, des Scheins, des falschen Spiegels. Lassen wir uns überraschen, ob und wie sich Deutsche und Franzosen in jenem falschen Spiegel nationaler Eigenarten erkennen und wiedererkennen.

³⁵ „Sur la musique pure et impure“, in: *La Revue Musicale*, 1947, S. 244–249.