

Glaubensprüfung in Musik. Die Missa Solemnis.“ Der selbstkritische Autor bittet darum, seine in drei Jahrzehnten unter höchst unterschiedlichen Bedingungen entstandenen Arbeiten nicht als geschlossenes Corpus zu betrachten. Man kann ihm darin folgen, ohne dass der Respekt vor der großartigen Deutungsleistung geringer würde.

(September 2001)

Martin Geck

BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.)

Beate Angelika Kraus will ihre Dissertation an Leo Schrades schon mehrfach kritisiertem Buch *Beethoven in France: the Growth of an Idea* (1942) gemessen sehen, da sie „nennenswerte Lücken“ aufweise und „schon durch das Fehlen systematischer Quellenstudien, etwa der Musikpresse, nicht mehr heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genüge“, aber „als Pionierleistung nicht unterbewertet werden sollte“. Insbesondere kritisiert sie Schrades Auseinandersetzung mit den Grundideen der Geschichte und der Kunst in seiner Studie, der darin „primär nach Ideen und Bildern“ gesucht und eine „pure Bestandsaufnahme“ abgelehnt habe. Die Autorin nimmt für sich in Anspruch, durch die Auswertung einer einzigen Quellenkategorie, der Musikpresse, systematischer vorgegangen zu sein. Allerdings handelt es sich eher um eine Auswahl charakteristischer Zitate zu den wichtigen Problemkreisen der Beethoven-Rezeption in Paris als um eine systematische Auswertung der Presse. Der Titel des Buches sollte also entsprechend dem Inhalt lauten: „Beethoven-Rezensionen in der französischen Presse“.

Unter Berufung auf Ludwig Finscher wird die Einzelstudie als „Gebot der Stunde“ deklariert, die „regional, zeitlich und durch die Art der zu berücksichtigenden Quellen“ zu beschränken ist. Neben der Pariser Musikpresse als Spiegel der Beethoven-Aktivitäten der Metropole werden einige regionale Initiativen (u. a. Marseille mit seinen frühen Aufführungen von Symphonien) genannt und die Konzentrierung auf Paris wie üblich damit begründet, Paris sei in Frankreich und Europa führend gewesen. Die Beschränkung des Zeitraums „vom

Ende der Französischen Revolution bis zum Untergang des Second Empire“, d. h. vom Ersten Empire bis zum Ende der Herrschaft Napoléons III., „ein das gesamte kulturelle Leben Frankreichs erschütternder Einschnitt“, macht den Leser neugierig, was wohl für die wichtige neue Etappe der Beethoven-Rezeption in der Dritten Republik wesentlich ist, ohne dass er dafür Hinweise in dieser Arbeit findet. Kraus beschreibt damit den Weg, der nach ihrer Auffassung von der Pioniertat der Aufführungen der Symphonien für das exklusive Publikum bis zum Second Empire führt, wo Beethovens Musik zum „Allgemeingut“ geworden sei.

Das Quellenverzeichnis nennt insgesamt 16 Musikperiodika, ein als homogen eingeschätztes Material, das für die Öffentlichkeit bestimmt war. Das Erscheinen zweier Zeitschriften endete bereits, bevor Beethoven das 20. Lebensjahr erreicht hatte. Mit dem Ausschluss anderer Quellentypen enthebt sich die Verfasserin der Möglichkeit, die Mitteilungen in der Presse in einem weiteren Rahmen einzuordnen. Zu berücksichtigen wären etwa die in der Presse erwähnten Bearbeitungen von Werken Beethovens oder Schriften aus dem feuilletonistisch-literarischen Grenzbereich wie etwa Cyprien Desmarais' *Les dix-huit poèmes de Beethoven. Essai sur le romantisme musical* (1839), in denen der Autor versuchte, „de faire parler à la littérature le langage de la musique, et de populariser de plus en plus les sentiments que la mélodie excite“. Mit den 18 mit poetischen Titeln wie „Vision“, „Le Poète“, „Les Passions“, „L'Amour de l'idéal“, „Sentiment du grandiose, de la puissance et de la majesté“, „Le Drame de la vie“, „L'Orateur“, „Le Romantisme musical“ etc. versehenen, den 18 Streichquartetten Beethovens gewidmeten, als „poèmes“ bezeichneten Prosatexten steht Desmarais' Schrift im Zentrum der Idee der poetischen Musik der Romantik.

Fidelio, der bei Schlesinger als „drame lyrique“ zweisprachig mit italienischem und französischem Text erschien, wurde für eine geplante, durch Proben vorbereitete Aufführung im Odéon von Castil-Blaze arrangiert. Wenn die weiteren vergeblichen Versuche, das Werk in Frankreich zu etablieren, dem Umstand zugerechnet werden, das Publikum und die Musiker hätten „noch nicht das Niveau Beethovens erreicht“, so zeugt dies von einem

naiven Fortschrittsglauben und zeigt die allgemeine Tendenz der Verfasserin, Beethoven zu verabsolutieren und die Bedingungen für den Transfer bestimmter Gattungen zu verkennen. Mit einem Satz wie „Beethovens Oper scheint einfach nicht dem französischen Geschmack zu entsprechen“ ist nichts erklärt. Kann man dann daraus schließen: „Wenn *Fidelio* in Paris nicht den Erfolg der großen Symphonien hat, dann scheint die Ursache in der für Beethoven ungeeigneten Bühnengattung zu liegen“? Über die Qualität oder Angemessenheit dieser Übersetzung sowie der in der Salle Ventadour gespielten italienischen Fassung, deren Übersetzer ebenso wenig genannt wird, ist nichts zu erfahren. Die konzertante Aufführung der Oper durch das Conservatoire führte zu der Einschätzung in der Presse, es handle sich um eine „symphonie dialoguée“ bzw. „symphonie lyrique“. Ohne dass ein terminologischer Beleg angeführt wird, behauptet Kraus, *Fidelio* sei als „Programmsymphonie mit Gesang“ (bei konzertanten Aufführungen des Conservatoire) angesehen worden. Gattungsbezeichnungen nimmt Kraus offensichtlich nicht ernst, „Oper“ reicht ihr als Sammelbezeichnung für alle erwähnten Arten des gesungenen Musiktheaters. *Fidelio* wird einmal schlicht „normale Oper“ genannt. Weitere Widersprüche werden hinzugefügt, wenn es einerseits heißt, das Zustandekommen von Inszenierungen des *Fidelio* sei „am Fehlen eines geeigneten Klangkörpers und eines breiten Publikums“ gescheitert oder in der Schlussbetrachtung, die Bühnen seien „mit Aufführungen anderer Komponisten hinreichend ausgelastet“ gewesen.

Die Rolle des Conservatoire und des Dirigenten François-Antoine Habeneck für die Verbreitung, Kenntnis und Bewertung der Symphonien Beethovens wird im nächsten Kapitel ausführlich dargelegt. Der Abriss der Geschichte des Conservatoire enthält Fehler und Ungereimtheiten: Das Datum, „16 thermidor an III“, ist mit 3. 8. 1798 (recte: 4. 8. 1795) angegeben. Die Leipziger Gewandhauskonzerte entstanden nicht 1743, sondern 1781. Als wesentliches Kennzeichen des Orchesters Habenecks werden die große Besetzung, die ungewöhnliche Relation zwischen hohen und tiefen Streichern genannt. Die statistischen Erhebungen der Arbeit ergeben u. a. die Beliebtheit der *Symphonien* 5 bis 7, einiger Ouvertüren so-

wie der Streicherfassung des *Septetts* op. 20, während die Solokonzerte keine wichtige Rolle spielten. Die 9. *Symphonie* wurde als technisch und musikalisch äußerst schwierig angesehen, aber ist sie eine „fast unspielbare“ Symphonie? Der nicht nur in Paris übliche Wechsel zwischen Virtuosenstück oder -konzert und Symphonien qualifiziert Kraus „eher als kritikloser Kulturkonsum zu betrachtende Praxis“, die durch die Länge der Konzerte gerechtfertigt werden könne, „da die Soloeinlagen auch die Funktion von Pausen erfüllen“.

Kritisch beleuchtet die Autorin die Aufführungen von Werken Beethovens durch Berlioz, der u. a. wie andere Dirigenten einzelne Sätze isoliert aufführte, obgleich ihm das Verdienst der Pariser Première des *Tripelkonzerts* zukommt.

Dass Beethovens Messen in der Liturgie in Paris kaum eine Rolle spielten, wird von Kraus mit Unverständnis aufgenommen, während die zahlreichen Aufführungen von *Christus am Ölberg* quasi als selbstverständlich verstanden werden, obwohl sie erstaunt ist, dass das Werk nicht in Kirchen gespielt wurde. Die Aufführung einer Messe von Lefébure-Wély 1846 in Saint-Roch wird zum Anlass für folgende Bemerkung genommen: „Es muß also vielmehr davon ausgegangen werden, dass eine Aufführung von Beethovens Messen trotz schwieriger Bedingungen möglich gewesen wäre, wenn man nur gewollt hätte, doch offensichtlich wollte man nicht“. Als entschiedener Kritiker der geistlichen Kompositionen wird zunächst Fétis angeführt. Dass die Auffassung des Komponisten und Historikers Bourgault-Ducoudray, der Stil der *Missa solemnis* sei „en opposition formelle avec celui qui nous paraît convenir à la musique religieuse“, ihre Berechtigung hat und keineswegs eine rein französische Meinung darstellt, wird von der Autorin völlig verkannt, geht es Bourgault-Ducoudray doch um eine funktionale Kirchenmusik (zumal in Frankreich, wo man ihrer Besetzung mit Orchester im 19. Jahrhundert noch lange skeptisch gegenüberstand), zu der die *Missa solemnis* nicht gerechnet werden kann. Ob Beethoven und Berlioz als Avantgardisten zu bezeichnen sind, ist zu bezweifeln.

Die Presse ist als Quelle für Aufführungen der Kammermusik Beethovens in den Salons nur bedingt aussagekräftig, aber alles darin zu

findende trägt Kraus gewissenhaft zusammen und findet auch Belege dafür, dass sie als „poetische Musik“ verstanden wurde. Wenn sie bemerkt, Frankreich habe in den Salons seit 1830 mit den Streichquartetten „offensichtlich eine neue Form der Instrumentalmusik“ (gelegentlich als „symphonie en abrégé“ bezeichnet) entdeckt, dann scheint sie die in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

Die wohl interessantesten Kapitel des Buches sind der synchron betrachteten Auseinandersetzung mit den einzelnen Symphonien gewidmet. Das Ignorieren des Zusammenhangs zwischen der *Eroica* und der Verehrung Napoleons (ganz zu schweigen von dem Kontext mit dem Prometheus-Mythos) und die besondere Aufnahme des zweiten Satzes, der in *La France Musicale* als „Prototyp der Programmmusik [gern erführe man, welcher französische Terminus dafür dort erscheint!] bezeichnet“ worden sei, sind die Kernpunkte der Rezeption. Der zitierte Berlioz bezeichnet den Satz als „drame“ und „glaubt“ darin eine Darstellung des Leichenzugs des Pallas nach Vergil zu erkennen, eine Interpretation, mit der er das Werk der Klassizität und Erhabenheit der Antike zuordnet. Die Rezeption der *Pastorale* ist durch die Auseinandersetzung um die „musique pittoresque“ durch deren entschiedene Gegner wie Fétis oder Befürworter wie Berlioz, d'Ortigue oder Bourges bestimmt. D'Ortigue sieht das Werk als dreiaktiges Drama (Kopfsatz: die Natur; Adagio und Scherzo: Natur und Mensch; Gewitter und „Cantique final“: Natur, Mensch und Gott), und Antoni Deschamps verfasste ein vor dem Erklängen der Symphonie zu rezitierendes Gedicht. Bei den Kritiken der 7. *Symphonie* steht stets das Allegretto, meist als Andante bezeichnet, mit Text versehen und gesungen und ganz besonders auch bei Berlioz als Trauermarsch rezipiert, im Vordergrund; ein Satz, der wie die Instrumentierung der *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* und der langsame Satz der *Eroica* bei herausgehobenen Trauerfeiern erklang. Wenn dieser Satz als „Apotheose einer (französischen) Tradition“ angesehen wird, wie Kraus behauptet, hätte man auch die Aufführung der von ihr immer wieder zitierten Modelle von Gossec und Cherubini erwarten

können. Auch in den Presseberichten über die 5. *Symphonie* steht ein Satz, hier das Finale, als kolossaler Triumphmarsch verstanden, im Vordergrund. Die Textbelege dafür, dass der Satz in der Tradition französischer revolutionärer Triumphmärsche steht, fallen mager aus. Eine Erklärung dafür fehlt leider. Fétis geht mit dem Finale der 9. *Symphonie* wie schon mit der *Pastorale* hart ins Gericht und hält die Vertonung der von ihm hoch angesehenen Ode wie später Berlioz für misslungen. Auch das Publikum, das den ersten drei Sätzen applaudierte, stand dem Finale distanziert gegenüber, ein wichtiger Grund dafür, dass es zu zahlreichen Aufführungen ohne Chorfinale kam. Motive für die freien Translationen der Ode von J. Ruelle und anderen, deren Namen nicht ermittelt sind, werden nicht erörtert, sondern ihre Unangemessenheit festgestellt: „von Übersetzungen kann also keine Rede sein“. Im übrigen gibt es im Französischen keine Verse mit 14 Silben (S. 313).

Dass die Beethoven-Rezeption in Frankreich in entscheidenden Punkten sehr unterschiedlich zu Deutschland verlief, hat Beate Angelika Kraus klar nachgewiesen.

In dem mit zahlreichen Bilddokumenten ausgestatteten Buch ist eine beträchtliche Zahl von Fehlern stehen geblieben (S. 46, 52, 65, 67, 85, 165, 166, 193, 205, 207, 209, 212, 224, 227, 246, 267, 287, 288, 293, 305, mehrfach wird der Plural von „chefs-d'œuvre“ falsch geschrieben). Überflüssig erscheint die vielfache Wiederholung der gleichen vollständigen bibliographischen Angabe in den Anmerkungen. Nicht gerade hilfreich für den Benutzer ist die Beschränkung des Namenregisters auf „nur relevante Namen [...], zumal Informationen über weitere in unserer Studie erwähnte Personen (wie z. B. Mozart, Molière oder Napoléon Bonaparte) andernorts leicht zu finden sind“ [sic]. (Januar 2003) Herbert Schneider

CHARLES GOUNOD: *La Nonne sanglante. Dossier de presse parisienne (1854)*. Edited by Kerry MURPHY. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. 167 S. (*Critiques de l'opéra français du XIX^e siècle. Volume X.*)

Charles Gounods zweite Oper, *La Nonne sanglante*, nach einem Libretto, mit dem sich Eugène Scribe während mehr als einem Jahr-