

## **Jeux d'esprit - Pauline Viardot-Garcia <sup>1</sup>**

von Beatrix Borchard

Erstveröffentlichung in: „Klangwelten : Lebenswelten“ – Komponistinnen in Südwestdeutschland. Ausstellungskatalog der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, hg. von Martina Rebmann und Rainer Naegele, Stuttgart 2004.

*Für Jutta Schlegel*

*An jedem Sonntag gegen 2 Uhr mittags konnte man während der ganzen Dauer der sommerlichen Saison eine lange Reihe von Wagen zum Tiergartental hinausrollen und vor dem offenen Gittertor des großen Vorgartens der Villa Viardot halten sehen, denen ein Schwarm von Damen und Herren der besten und erlesensten Gesellschaft entstieg, während andere, näher wohnende, zu Fuß hinausgewandelt kamen. Durch die ganze Länge jenes vorderen Gartens von der Villa getrennt, erhob sich die große Musikhalle, ein eleganter Fachwerkbau in Basilikaform mit zierlicher Fassade. An einen höheren Mittelbau mit seitlichen ovalen Fenstern in dessen oberem Teil legten sich die beiden Seitenschiffe mit schräg ansteigenden Dächern. Die beiden Langwände des Innern, in welchem das Sparrwerk des Dachstuhls offen lag, waren mit der daran aufgehängten Mehrzahl der im Besitz Viardots befindlichen Meisterwerke alter und neuerer Malerei geschmückt. Den nördlichsten Abschnitt des Raumes nahmen die große Orgel und die vor ihr aufgestellten beiden Konzertflügel ein. In einem Medaillon in der Mitte des Giebelbaues dieser Orgel war auf Goldgrund das zur heiligen Cäcilia idealisierte Profilbild Pauline Viardots von Ary Scheffer gemalt. Die Bälge brauchten nicht „getreten“ zu werden, sondern wurden durch das beständig wiederholte Niederdrücken eines Hebels an der rechten Seitenwand des Instrumentes gefüllt – eine Arbeit, in deren Ausführung, wenn Frau Viardot, die Meisterin auch dieser Kunst, die Orgel zur Begleitung einer altitalienischen oder Händelschen Arie spielte, Turgenjew und ich, darin abwechselnd, eine besondere Genugtuung fanden. Den ganzen weiten Raum bis zur Türwand nahmen Parallelreihen von Polstersesseln und leichten vergoldeten Rohrstuhlchen ein. Je eine andre Reihe von solchen zog sich längs jeder der beiden Langwände hin. Die so gestaltete und ausgestattete weite Halle füllte sich sonntags um 2 Uhr mit jener glänzenden Gesellschaft, in der kaum einer der in Baden-Baden anwesenden Träger eines berühmten Namens, kaum eine der hier lebenden hervorragendsten männlichen und weiblichen Persönlichkeiten fehlte. Welch ein in seiner Art ganz einziges, reizendes Bild gewährte dieser Musiksaal in jenen Stunden der Matinee, wenn die Nachmittagssonne, durch die elliptischen Fenster in den oberen Seitenwänden des hohen Mittelteils einstrahlend, die Gemälde an den Wänden wie diese lebendige Galerie von schönen, von charaktervollen, anziehenden und fesselnden Köpfen und diese in sommerliche Trachten, meist von hellen, heitern Farben, oft von ganz phantastischen Schnitten und Zusammenstellungen, gekleideten Frauen- und Mädchengestalten mit goldnen Lichtern überstreute, während andere wieder in das warme Helldunkel des übrigen Raumes eingetaucht blieben! Auf einem Sessel vor der östlichen Wand, unter einem Bilde von Velazquez – einer Wiederholung der Köpfe zweier spanischer Bauern aus seinem berühmten Werk „Die Trinker“ in der Galerie es Prado –, nahm Königin Augusta ihren Platz zwischen den Damen ihres nächsten Gefolges ein. In den Sommern von 1865, 67*

---

<sup>1</sup> Vgl. zum folgenden: Beatrix Borchard: Pauline Viardot oder: Die letzte Zauberin, in: Pauline Viardot-Garcia - Die letzte Zauberin, in: Annäherungen Bd. XI, Kassel 2000, S.107-132.

*und 68 sah man dort wiederholt an ihrer Seite den glorreichen königlichen Gemahl in bürgerlicher Promenadentracht sich niederlassen, um, wie seine Gattin, den köstlichen Gaben des Gesanges und der auf der Orgel, am Flügel und vor den Notenpulten auf Geige, Cello, Harfe ausgeführten Instrumentalmusik zu lauschen, die hier in verschwenderischer Fülle von der Hausherrin, den ihr befreundeten Meistern, Rubinstein, Clara Schumann und Herrmanns an der Spitze, den bedeutendsten andern Virtuosen und den talentvollsten jungen Gesangschülerinnen dargeboten wurden. Welche Stunden des vollkommenen Glücks sind mir dort in jedem jener Sommer durch diese Matineen in der viardotschen Musikhalle gewährt gewesen! [...] Wenn die Gesellschaft sich nach dem Schluß der Matinee mit enthusiastischen Danksagungen gegen die Veranstalter und Gastgeber verabschiedet hatte, gingen die intimeren Freunde und einige wenige eingeladene Gäste durch den Garten zwischen seinen Blumenbeeten und Bosketts zur Villa zurück, in deren Speisesaal mit den getäfelten Wänden, vor dessen Fenstern das hereinhängende Weinlaub goldig grüne Vorhänge bildete, uns das heiterste geistgewürzte Mittagmahl erwartete.<sup>2</sup>*

Klangwelt – Lebenswelt – was könnte dieses Motto besser charakterisieren als die Baden-Badener Jahre von Pauline Viardot-Garcia<sup>3</sup> (1821-1903), einer der berühmtesten und vielseitigsten Musikerinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sei es in Paris, sei es in Baden-Baden, sei es auf ihrem Landsitz, auf dem Schloß Courtavenel in Rozay-en-Brie, überall wo sie längere Zeit wohnte, lud sie ein zu Matineen, Konzerten, Operaufführungen. Im Rahmen dieser Veranstaltungen, die als musikalische Höhepunkte im gesellschaftlichen Leben der jeweiligen Orte galten, führte sie regelmäßig auch eigene Kompositionen auf. Vor allem in Baden-Baden, der Sommerhauptstadt Europas, wie die Stadt von ihren internationalen Gästen liebevoll genannt wurde, traf sich in den Jahren zwischen 1863-1871 im Viardotschen Hause alles, was Rang und Adel hatte.

Wer war diese Frau, die das Vorurteil, dass „*ein Frauenzimmer nicht zu komponieren geboren*“<sup>4</sup> sei, so zu entkräften schien, dass es nicht nur als Vergnügen sondern als Ehre galt, zu ihren Aufführungen eingeladen zu werden, und sie sogar vom Großherzog von Weimar mit der Komposition einer dreiaktigen Oper beauftragt wurde.

### Tochter einer berühmten Familie

<sup>2</sup> Ludwig Pietsch, *Wie ich Schriftsteller geworden bin. Der wunderliche Roman meines Lebens*, hrsg. von Peter Goldammer, Berlin 2000 (Originalausgabe: 1893/94), S. 507/508.

<sup>3</sup> Beide Namensversionen, Pauline Viardot bzw. Pauline Viardot Garcia, benutzte sie sowohl als Autorennamen wie als Sängerin, im folgenden: Pauline Viardot bzw. vor der Heirat Pauline Garcia.

<sup>4</sup> „*Ich tröste mich immer damit, daß ich ja ein Frauenzimmer bin, und die sind nicht zum componieren geboren*, so Clara Wieck in einem Brief an Robert Schumann vom 4.3. 1838, Briefwechsel Clara und Robert Schumann, hrsg. von Eva Weissweiler, Band I, Basel 1984, S.190, im folgenden: Schumann BW I.

<sup>7</sup> Anonymus. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. 42. Jg. Heft 4. Sp. 66-67. 22. 1. 1840.

*„Es scheint in der Kunst (wie in der Politik) privilegierte Familien zu geben, in denen sich das künstlerische Genie von einer Generation auf die andere fortpflanzt. Zu diesen gehörte die Familie Garcia, welche bereits seit Jahrhunderten in den Annalen der Tonkunst glänzt. Wem wäre nicht die Malibran bekannt? Und jetzt erhebt sich in ihrer Schwester Pauline ein neuer heller Stern am Kunsthimmel.“<sup>7</sup>*

Pauline Viardot-Garcia kam wie fast alle professionellen Musikerinnen ihrer Zeit aus einer Künstlerfamilie. So wuchs sie wie selbstverständlich in einen Musikerberuf hinein, anderes als andere Frauen ihrer Generation, die als Teil einer bürgerlichen Bildung zwar singen und klavierspielen lernten, nicht jedoch berufstätig sein durften. Ihre Kindheit, so wie sie sie selber schildert, war glücklich, ihre Jugend jedoch von Verlusten überschattet. Sie war erst 10 1/2, als der Vater Manuel Garcia père (1775-1832), einer der berühmtesten Tenöre seiner Zeit starb, fünfzehn beim Tod ihrer Schwester, Maria Malibran (1808-1836). Da der ältere Bruder Manuel Garcia fils (1805-1906) sich bereits 1830 von der Bühne zurückgezogen hatte und nur noch als Gesangspädagoge arbeitete<sup>8</sup>, entschied die Mutter, daß es nun Aufgabe der jüngsten Tochter sei, den Namen Garcia in die Welt zu tragen. *“Ferme ton piano, tu chanteras désormais”<sup>9</sup>*, soll Joaquina Siches (1780-1854) zu ihrer Tochter gesagt haben. Pauline Viardot im Rückblick: *“C’était un crève-cœur pour moi de renoncer au piano pour lequel je me sentais une vocation irrésistible.”<sup>10</sup>*

Anders als viele andere Sängerinnen konnte sie nicht nur singen: Bereits mit vier Jahren hatte sie während einer Amerika-Tournee ihrer Familie (1825-27) ersten Klavierunterricht bei Marcos Vega. Zurück in Paris wurde Meisenberg, dann der erst achtzehnjährige Liszt<sup>11</sup> ihr Lehrer. Außerdem erhielt sie Harmonielehre- und

<sup>8</sup> Manuel Garcia fils (eigentlich: Manuel Patrizio Rodriguez Garcia, geb. 17.3.1805 Madrid (nach anderen Quellen Zafrá, Extremadura) gestorben am 1. Juni 1906 in London) wurde wie seine Schwester Maria vom Vater ausgebildet und debütierte als Mitglied der Familientruppe 1825 in New York als Figaro in Mozarts »Figaros Hochzeit«. In der amerikanischen Erstaufführung des »Don Giovanni« sang er den Leporello. Zurückgekehrt nach Paris studierte er Musiktheorie und Komposition bei dem Komponisten und Musikhistoriker François-Joseph Fétis. Er zog sich bereits mit 24 Jahren von der Bühne zurück und begann zu unterrichten, zunächst am Pariser Conservatoire (1847-50), dann ab 1848 in London. Er setzte sich intensiv mit physiologischen Fragen auseinander, erfand den Kehlkopfspiegel und wurde einer der berühmtesten Pädagogen seiner Zeit. Dank seines langen Wirkens (er wurde 101 Jahre alt) bildete er zahllose Schülerinnen und Schüler aus. 1848-95 war er Professor für Gesangspädagogik an der Royal Academy of Music in London, seit 1883 auch am dortigen Royal College of Music. Aus seiner wissenschaftlichen Arbeit heraus schrieb er verschiedene Unterrichtswerke. Berühmt wurde vor allem sein *Traité complet de l’art du chant* (1847, deutsche Ausgabe 1899 als »Garcia-Schule« von Volbach). Aufgrund dieses Werkes gilt er als einer der größten Gesangstheoretiker der Rossini-Schule.

<sup>9</sup> Überliefert von Léon Séché, *Etudes d’histoire romantique*, Paris 1907, Bd. II, 148. Im übrigen vgl. zu Pauline Viardots Leben: Dulong, Gustave, *Pauline Viardot, tragédienne lyrique*, 2. Aufl. Paris 1987.

<sup>10</sup> ebenda S. 17.

<sup>11</sup> Liszt äußerte sich sehr positiv über ihr Klavierspiel: vgl. NZfM vom 28. Januar 1859, Bd. 50, Nr 5, S. 51 und Franz Liszt: *Gesammelte Schriften*, hg. von Lina Ramann, Bd. 3, *Dramaturgische Blätter* 1, S. 121-135.

Kompositionsunterricht, und zwar von Antonin Reicha (1770-1836), einem der renommiertesten Lehrer der Zeit, Unterricht in Harmonielehre und Komposition. Reicha unterrichtete auch, um nur die berühmtesten Namen zu nennen Franz Liszt, Hector Berlioz, Charles Gounod, César Franck und zumindest auch eine andere Frau, die dann tatsächlich die Komponistinnenlaufbahn einschlug, Louise Farrenc (1804-75). Pauline Garcia kam also früh in den Genuß einer vielseitigen Ausbildung, zumal sie von Kindesbeinen an den Gesangsunterricht des Vaters am Klavier begleitete. Theorie und Praxis waren von vornherein eng miteinander verbunden.

### Das Vorbild: Der Vater

*"Selbst wenn ich am glücklichsten mich an einem Ort fühle, kann ich nicht jemand wegreisen sehen, ohne ein gewisses Sehnen mit fort zu gehen, zu fühlen. Das muss ich gewiss vom Vater haben, denn ... erschrecken Sie nicht, er ist in Sevilla, in dem Theil der Stadt wo nur Zigeuner wohnen, geboren - da haben Sie le grand secret! Mein Vater hat seine Mutter gekannt, aber von seinem Vater hat er nie was gewußt [...] Aber ich muss hinzufügen, dass schon als mein Vater 6 Jahr alt war, als seine Mutter starb, er seine Kameraden verliess und ein fleißiger Junge wurde - und der 11jährige Knabe entzückte ganz Sevilla Sonntags im Dom. In der Kunst ist er immer streng, edel und ruhig geblieben. Sein Leben ist eine Mischung von Leidenschaft, wildem Treiben, grandioser Wohlthätigkeit, verrücktem Muth, kindischer Naivität, grenzenloser Herzensgüte und keckem übersprudelndem Uebermuth der nicht zu domptiren war. Ach, Schade dass ich den sonderbaren genialen Mensch nicht habe vollständig kennen lernen gekonnt! mir ist es immer als ob wir zwei Freunde hätten sein müssen! Alle seine Gedanken waren so grossartig, so allumfassend! er wusste alles so schön zu machen! Reichthum und Armuth (denn beides haben wir in meiner Kindheit erlebt,) wusste er so frei zu ertragen und seiner Familie so amüsant zu machen. [...] \*Er konnte einfach alles von der Küche bis zu einer Oper. Wenn er mehr innere Ruhe gehabt hätte, hätte er wunderbare Dinge auch im Großen schaffen können, aber er war allzu begabt und das Leben hatte zu viel Charme für ihn. Ach, er hatte wirklich eine schöne Zigeunernatur. \*\*" <sup>12</sup>*

Manuel Garcia père, 1775 in Sevilla geboren, hatte sich früh nicht nur als Sänger, sondern auch als Komponist von *tonadillas*, einer eigenständigen spezifisch spanischen Genre, einer Zwischenform zwischen Operette und Singspiel, einen Namen gemacht. 1807 ging er nach Paris. Auch dort wurde seine Musik rasch populär. In Italien, wo er von 1811-1816 in Neapel sang, lernte er Gioacchino Rossini kennen. Rossini schrieb verschiedene Partien für ihn, die bekannteste: die Rolle des Grafen Almaviva im *Barbier von Sevilla* (1816). Die Anekdote,

<sup>12</sup> Brief Pauline Viardot an Julius Rietz vom 21.1.59. Die mit\* markierten Zeilen sind im Original französisch: „Il savait tout faire, depuis la cuisine jusqu' à un opéra. S'il avait eu plus de repos dans l'esprit il aurait fait des choses admirables en grand, mais il avait trop de facilités et la vie avait trop de charme pour lui. Vraiment une belle nature de Bohémien!“ , Übersetzung: Beatrix Borchard, Vgl. Pauline Viardot-Garcia to Julius Rietz - Letters of Friendship, in: The Music Quarterly, Vol.1, 1915, S.350-380, 526-559, Vol. 2, 1916, S. 32-62. Hier Vol. 1, S. 531-533; Vgl. zum Vater auch den Brief an Rietz vom 1.1.59, a.a.O., S. 527.

dass der Sänger sogar sich selbst, wie es allenthalben zu lesen ist, die Serenade des Grafen "Ecco ridente in cielo" zu Beginn des ersten Aktes komponierte, ist historisch nicht gesichert. Wahrscheinlich sang Garcia stattdessen eine von ihm selbst komponierte spanische Romanze, zu der er sich selbst auf der Gitarre begleitete.

Der Almaviva und Rossinis Otello werden seine Paraderollen. Mit seiner Frau und seinen beiden ältesten Kindern baut er eine Operntruppe auf und reist mit ihnen 1825-28 bis nach New York und durch Mexiko. In New York eröffnete er mit dem *Barbier von Sevilla* im November 1825 die Saison, *Tancredi* und *Otello* von Rossini folgten. Außerdem brachte er zwei eigene Stücke und Mozarts *Don Giovanni* (23.5.1826) in Anwesenheit des alten Librettisten Lorenzo da Ponte zur amerikanischen Erstaufführung. Da Ponte berichtet in seinen Erinnerungen ausführlich von dieser Aufführung.<sup>13</sup> 1826 fuhr die Familientruppe weiter nach Mexiko. Da das gesamte Notenmaterial auf dieser Reise verlorenging, rekonstruierte Garcia die Partituren des *Don Giovanni*, des *Otello* und des *Barbiers* aus dem Kopf. Auf dem Rückweg aus Mexiko wurde die Familie komplett ausgeraubt und kehrte mit leeren Händen nach Paris zurück. Dort zog sich Manuel Garcia, nun Manuel Garcia père genannt, von der Bühne zurück und gab Unterricht. Am 10.6.1832 starb er in Paris.

Universelle Musikalität, Leichtigkeit, Witz und Humor charakterisierten also schon den Vater, der in seiner Lebenshaltung wie als Musiker zeitlebens Pauline Viardots Vorbild blieb. Sie war das jüngste Kind; der Altersabstand zum Bruder und zur berühmten Schwester betrug mehr als zehn Jahre. Während der Vater seine beiden ältesten Kinder mit rücksichtsloser Härte unterrichtet hatte, ließ er Pauline viel Freiheit. "*Lui qui avait été, dit-on, si severe et si violent avec ma soeur, il a usé d'une douceur angelique avec moi.*"<sup>14</sup> Was er allerdings auch bei ihr nicht akzeptieren konnte, war mangelnde Aufmerksamkeit. Diese Haltung machte sich Pauline Viardot zueigen.

### Die Mutter

*Ma mère est bon philosophe dans la vie pratique - elle a toute sa vie durant su supporter les plus grands chagrins comme les plus grands revers avec courage et resignation.[...] Ma mère est, vous le savez, espagnole, et, ce qui est plus significatif, élevée en Espagne. C'est assez vous dire qu'elle joint beaucoup de superstition catholique a une manque total de religion.*<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Lorenzo Da Ponte, Mein abenteuerliches Leben, Neufassung von Walter Klefisch, Hamburg 1960, S. 230-233.

<sup>14</sup> Brief Pauline Viardot an Julius Rietz vom 21.1.1859, Vol. 1, S. 531.

<sup>15</sup> Vgl. Brief Pauline Viardot an Julius Rietz vom 1.1. 1859, Vol. 1, S. 527.

Über die Mutter, die nach dem Tode des Vaters 1832 zunächst mit ihr zu ihrer ältesten Tochter nach Brüssel zog und sie gesanglich ausbildete, sind nur wenige und eher zwiespältige Äußerungen erhalten. Die Frage, *was wäre aus mir geworden, wenn mein Vater nicht so früh gestorben wäre*,<sup>16</sup> bezieht sich auf ihren Weg als Musikerin - eine der ganz wenigen von Pauline Viardot überlieferten Äußerungen, in denen Trauer über die ihr von ihrer Mutter aufgezwungene sängerische Laufbahn aufscheint.

Maria-Joaquina Garcia-Sitchez (1780-1854) war zunächst in ihrer Heimatstadt Madrid als Schauspielerin und Sängerin, vor allem in *Tonadillas* aufgetreten. Sie wurde die Geliebte des noch in erster Ehe verheirateten Manuel Garcias und ging mit ihm nach Frankreich, weil er sich in Spanien nicht scheiden lassen konnte. Dort heiratete das Paar. 1810 debütierte sie unter dem Namen Mme Brionnès- Garcia am Théâtre-Italien. In der amerikanischen Erstaufführung des *Don Giovanni* am 26.5.1826 in New York sang sie die Donna Elvira. 1827 ließ sie sich mit Manuel Garcia in Paris nieder und trat wahrscheinlich nicht mehr auf. Nach dem Tod ihres Mannes lebte sie teils in Madrid, teils in Paris, teils in Brüssel. Sie war es, die entschied, dass es nach dem plötzlichen Tod der ältesten Tochter und dem Rückzug des Sohnes Manuel Garcia fils von der Bühne nun Aufgabe der Jüngsten sei, die Familientradition weiterzuführen und Sängerin zu werden.

### Der Maßstab: Die Schwester

*Welch ein Strömen, Sprudeln, Brausen von Kraft und Geist, von Laune und Uebermuth, von Leidenschaft und Esprit, welche Keckheit und Sicherheit der Mittel [...].*<sup>17</sup>

Maria Malibran, die sich in New York mit ihrem Vater überworfen und einen amerikanischen Kaufmann geheiratet hatte, wurde, als sie nach dessen Bankrott Ende 1827 nach Frankreich zurückkehrte, schon zu Lebzeiten ein Mythos. Vor allem in Rossini-Partien feierte sie Triumphe. Sie war ebenfalls eine große Darstellerin, beherrschte nicht nur ihre eigene Partie, sondern auch die aller anderen Kollegen und Kolleginnen - besaß die Fähigkeit, aus dem Moment heraus zu improvisieren. Nimmermüde Lebenslust und Humor wurden auch an ihr gerühmt. Ihre zunächst illegitime Beziehung mit dem belgischen Geiger Charles de Bériot, abgebrochene Schwangerschaften und heimliche Geburten, die sie zu wiederholten

---

<sup>16</sup> Ebenda S. 531.

<sup>17</sup> Brief von Abraham Mendelssohn an Lea Mendelssohn vom 7.7.1833 aus London, zit. nach Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*. Nach Briefen und Tagebüchern, Berlin 1898, S. 339f.

Absagen zwangen, ließen ihren Stern sinken, bis sie 1836 kaum 28 Jahre alt in London vom Pferd stürzte, dennoch am Abend auftrat und kurze Zeit später starb. Ihr früher Tod verklärte sie zu einer romantischen Heldin, ihr Grabmal in Brüssel bezeugt bis heute die Verehrung, die sie genoß. Romane und Dichtungen entstanden, vor allem von Alfred de Musset, einem der Hauptvertreter der französischen Romantik. Im 20. Jahrhundert avancierte sie sogar, dargestellt von der Sopranistin Maria Cebotari, zur Filmheldin.<sup>18</sup>

Bereits ein Jahr nach dem Tod seiner Frau präsentierte Charles de Bériot seine junge Schwägerin der Öffentlichkeit als Reinkarnation der Schwester: So debütierte Pauline Garcia in Brüssel, Gedächtnisort für Maria Malibran, innerhalb eines Konzertes von Charles de Bériot und erregte sofort großes Aufsehen.

### Erste Reise nach Deutschland

Zur Wintersaison 1838 nahm der Schwager sie mit auf eine Tournee durch Deutschland.<sup>19</sup> Diese Konzertreise sollte nicht nur der erste Schritt zu einer europäischen Karriere in der Reihenfolge Deutschland, England, Frankreich werden sondern den Grundstein für ihr Verhältnis zu Deutschland legen. Die Tournee dauerte vom Mai bis zum Oktober 1838 und führte sie durch viele große und kleine deutsche Städte. Ein musikalischer Brief aus Berlin in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Mai 1838 vermittelt eine gute Vorstellung von ihrer Stimme:

*“Dem[oiselle] Pauline Garcia ist von der freigebigen Natur mit einer Stimme von seltenem Umfange, vom F der kleinen Oktave bis zum dreigestrichenen C (mithin über 2 ½ Oktaven) begabt, welche in der Tiefe etwas gepresst, in den Mitteltönen voll Wohllaut, in der Höhe schwächer klingt. Die Intonation ist goldrein, das Portamento vortrefflich, auch die Volubilität bereits sehr ausgebildet. Der Vortrag der reinen Cantilene sehr schön und tief empfunden, die Aussprache der Worte sehr deutlich (Dem. Garcia sang nur italienischen, französischen und spanischen Text); in den Donizetti’schen Arien nähert sich indeß die Art des Trilleransatzes und der Coloraturen sehr der karikierten Weise neuester italienischer Meister. Vielleicht hat auch Dem [oiselle] Garcia manche Eigenart ihrer berühmten Schwester sich angeeignet, welche zu deren extravaganter Genialität unerlässlich gehörte.”<sup>20</sup>*

<sup>18</sup> Vgl. auch Carmen de Reparaz, Maria Malibran, La Diva Romantique, französische Übersetzung aus dem Spanischen, Paris 1979.

<sup>19</sup> Daß der Schwager die Rolle ihres Reisebegleiters und Managers übernahm, veranlaßte die Presse gleich zu Spekulationen. So war im Oktober 1838 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung zu lesen: “Man sagt, daß Herr de Bériot stehe im Begriff, die Schwester seiner erster Frau (der Malibran, von welcher die Gaz.[ette] mus.[icale] ein Bildnis lieferte), Pauline Garcia zu heirathen.” in: AMZ Oktober 1838, No.41, S. 677.

<sup>20</sup> AMZ 21. und 28. Mai 1838.

Ludwig Rellstab, einer der gefürchtetsten Kritiker seiner Zeit, bekannte sogar nach ihrem Berliner Debüt,

*ihn habe "noch niemals der Ton einer Stimme so im Innersten angeregt (...) wie der dieser jungen siebzehnjährigen Sängerin. Nicht daß er absolut schön wäre; im Gegenteil, das Organ hat mangelhafte Regionen, allein es ist eine Seele, ein Geist, oder, wenn man will, Dasjenige, was man Physiognomie einer Stimme nennen kann, darin und dieser individuelle [Hervorhebung von Rellstab] Ausdruck sagt dem Referenten so zu [...] Doch hat diese Stimme in der Tiefe nicht den Charakter des Contraalt, sondern wir möchten sie eher als eine aus Sopran und Tenor zusammengesetzte bezeichnen, so daß die tiefe Lage dem Cello, die höhere der Violine verwandt ist; in der That haben wir nie eine menschliche Stimme gehört, die der Eigenthümlichkeit dieser beiden Instrumente so nahe käme."<sup>21</sup>*

Am 25. Juni 1838 trat Pauline Garcia im Leipziger Gewandhaus auf. Das Programm: eine Mozartouvertüre, Air varié, Adagio und Rondo russe von Bériot, Szene und Cavatine "für Madame Malibran de Bériot" von Costa (P. Garcia), "Ouvrez", französisches Lied, "Ay, Ay" spanisches Lied (P. Garcia), Ouvertüre von Fesca, Caprice über ein Thema von Bériot, Schlußarie aus Donizettis Liebestrank (Garcia), Ballade "Le songe de Tartini" mit obligater Violine von Panseron (Garcia, Bériot).<sup>22</sup> Diese Zusammenstellung ist in ihrer Mischung aus Vokal- und Instrumentalmusik, aus solistischen Beiträgen und Orchesterstücken charakteristisch für die Zeit. Ebenfalls war es allgemein üblich, daß beide Konzertgeber sich nicht nur als ausübende Musiker, sondern auch als Komponisten vorstellten. Die Kritik reagierte wieder durchweg positiv:

*"Fräulein Pauline Garcia erhielt im ersten Konzert sehr ausgezeichneten Beifall, wurde auch beim folgenden Auftreten gleich damit empfangen. Ihre Gewandtheit ist schon sehr bedeutend (sie ist 19 Jahr) und die Intonation sehr rein. Sind auch die 3 Register ihrer umfangreichen Stimme noch nicht völlig gleichmässig miteinander verbunden; hebt sie auch Einzelnes zuweilen noch zu scharf hervor, vielleicht von Nachahmung ihrer meisterlichen Schwester, deren Natur es zusagte, dazu veranlasst: so besitzt sie doch bereits so viel Gediegenes und Schönes, vor allem so viel Seelenvolles und, was nicht zu häufig ist, eine so vortreffliche Aussprache, dass ihre Leistungen sehr befriedigen und noch weit mehr erwarten lassen. Besonders in den Nazionalgesängen, die sie höchst ausgezeichnet vortrug, entwickelte sie ihr Talent am herrlichsten. Sie besitzt nicht nur jene Lebendigkeit, ohne welche die Kunst nicht gedeiht, sondern auch offenbar sehr viel Musikbildung im Allgemeinen, was sich schon in der Art und Weise deutlich erwies, wie sie zu ihrem Gesange und Herrn B's Violinspiel "le Songe de Tartini" auf dem Klavier begleitete. Ihren selbst komponirten Gesang hörten wir nicht, trauen ihr aber auch für Komposition gute Anlagen zu. - Und so wiederholen wir nur noch Beiden unsern Dank im Namen Vieler."<sup>23</sup>*

<sup>21</sup> Ludwig Rellstab, Musikalische Beurteilungen, Leipzig 1861, S. 315/316.

<sup>22</sup> NZfM vom 6.7.1838, Bd IX, Nr.2, S. 8.

<sup>23</sup> AMZ Juli 1838, No.28, S. 460.



Man verglich sie also auch hier mit der Schwester, warnte sie jedoch vor Nachahmung. Auch die *Neue Zeitschrift für Musik* hob unter der Überschrift *“Concert von Beriot und Pauline Garcia”* neben ihrem technischen Können vor allem ihre musikalischen Fähigkeiten hervor:

*„Frl. Garcia darf man nur ein Duzend Tacte singen hören, oder sie an den Flügel sich setzen und sich ein Lied begleiten sehen, um in ihr die echte Kunstnatur zu erkennen. Weder durch unerhörte Kehlfertigkeit, noch durch jene kleine Koketterie des Vortrags, durch die viele Sängerinnen sich den Beifall bald zu erlächeln, bald zu erweinen wissen, sucht sie sich Triumphe zu bereiten, aber sie entzückt durch die natürliche Anmuth ihrer metall- und umfangreichen Stimme und ihres Vortrages, die Wärme und Wahrheit des Gefühls, die schon im bloßen Stimmklange, in einem ausgehaltenen Tone sich offenbart. Frl. Garcia ist keine Gesangsvirtuosin, aber eine Sängerin.“*<sup>24</sup>

Als Opernsängerin trat Pauline Garcia noch nicht auf. Dennoch hätte die Resonanz auf ihre erste Reise weder beim Publikum noch bei anderen Musikern größer sein können, gelang es ihr doch trotz der Belastung durch den Schatten der Schwester, ein eigenes künstlerisches Profil zu zeigen: eine unverwechselbare Stimme, enormes Können, Intelligenz, Ausstrahlung, darstellerische und vor allem universelle musikalische Fähigkeiten. Pauline Viardots lebenslange enge Beziehungen zu Deutschland und zur deutschen Musik wurzelten in dem Verständnis, das der besonderen Physiognomie ihrer sängerischen Persönlichkeit hier von vornherein entgegengebracht wurde. Sie lernte die Sprache schnell, vertonte sofort deutsche Gedichttexte und sang bereits in Leipzig eine eigene Komposition des Uhlandschen Gedichtes *Des Knaben Berglied*. *“Sie zeigte hier drei Talente, von denen jedes für sich seinen Künstler zieren würde,”*<sup>25</sup> so Robert Schumann, der sie daraufhin um eine Komposition für die musikalische Beilage seiner Zeitschrift bat.<sup>26</sup> Also auch von dieser Seite wurden keine geschlechtsspezifischen Vorbehalte laut.

Schumanns Braut, die nicht minder berühmte Pianistin Clara Wieck freundete sich spontan mit der nur zwei Jahre jüngeren Sängerin an und begleitete sie auf der Weiterfahrt nach Dresden. Von dort aus schrieb sie an Schumann über das neu entstandene Stück *Die Capelle*, auf den Text eines berühmten Uhland-Gedichtes: *“Pauline ist wieder da, und wir leben von früh bis Abends am Clavier. Sie hat mir*

<sup>24</sup> NZfM vom 6.7.1838, Bd. IX, Nr.2, S. 8.

<sup>25</sup> Zitiert nach Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften*, hrsg. und ergänzt von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd.II, S. 471.

<sup>26</sup> Das geht aus einem Brief von Robert Schumann an Clara Wieck vom 5.7.38 hervor, Schumann BW I, S. 190.

*gestern das Lied für Dich aufgeschrieben und Du bekommst es bei der nächsten Gelegenheit. Es ist sehr schön - das Talent ist so groß, daß man an der Möglichkeit zweifelt.*<sup>27</sup> Schumann veröffentlichte das Lied umgehend.<sup>28</sup> 1840 widmete er ihr seinen Heine-Liederzyklus op. 24, sein erstes gedrucktes Liedopus.

### Der Ehemann

*Sie werden ihn gewiss als einen vortrefflichen edlen Mann erkennen. Er sieht sehr kalt aus, ist es aber nicht. - Sein Herz ist warm und gut und sein Geist ist mir sehr ueberlegen. - Er betet die Kunst an, versteht gründlich das schöne, das Erhabene. Sein einziger Fehler ist, das ihm das kindische Element fehlt, die Frische des Gemüths. Aber ist es nicht prächtig nur einen [Hervorhebung P.V.] Fehler zu haben! - Vielleicht hatte er selbst den nicht in seiner Jugend - als ganz junger Mann habe ich ihn nicht gekannt - schade - ich war noch nicht geboren - Wäre ich nicht 21 Jahre jünger, würde er nicht 21 Jahre älter wie ich sein.*<sup>29</sup>

Pauline Garcia heiratete früh, im Alter von 19 Jahren - angeblich durch Vermittlung ihrer *amie maternelle*, der Schriftstellerin George Sand<sup>30</sup> - den einundzwanzig Jahre älteren Direktor der Italienischen Oper, Louis Viardot (1800-1883). Louis Viardot war Kunstkritiker und ein hervorragender Hispanist, beherrschte wie seine Frau mehrere Sprachen und übersetzte unter anderem 1836 den Don Quichotte ins Französische. Nachdem 1838 das "Théâtre Italien" in Paris und sein Direktor einer Feuerbrunst zum Opfer gefallen waren, hatte er sich mit Rat und Tat für die Wiedereröffnung eingesetzt und war wenig später zum Nachfolger ernannt worden.

1841 hatte er gemeinsam mit George Sand die *Revue indépendante* gegründet, war also ein entschiedener Demokrat. Er unterstützte die Karriere seiner jungen Frau, begleitete sie auf allen Reisen und vertrieb sich die Zeit mit Schreiben und Jagen. Schumanns Denkweise "[...] das Weib steht doch noch höher als die Künstlerin"<sup>31</sup>, war ihm fremd. So standen für Pauline Viardot Ehe und Karriere in keinem Widerspruch. Das erste Kind Louise gleich im ersten Ehejahr geboren wuchs weitgehend in der Obhut der Großmutter auf,<sup>32</sup> und erst nach über zehn Jahren brachte sie drei weitere

<sup>27</sup> Brief Clara Wieck an Robert Schumann vom 28.7.1838, Schumann BW I, S. 211, vgl. auch Schumanns Antwort vom 1. August 38, Schumann BW I, S. 215.

<sup>28</sup> Vgl. auch seine Besprechung dieser Vertonung, in: Schumann Schriften a.a.O. 332-33

<sup>29</sup> Brief Pauline Viardot an Julius Rietz. o. D. und o. J. 27.4. In: The Musical Quarterly. Vol. 1, S. 359

<sup>30</sup> Vgl. Thérèse Marix-Spire (Hrsg.), Lettres inedites de George Sand et de Pauline Viardot, Paris 1959.

<sup>31</sup> Brief Robert Schumann an Clara Wieck vom 13.6.1839, Schumann BW II, S. 571.

<sup>32</sup> Louise verheiratete Héritte-Viardot (1841-1918) wurde ebenfalls Sängerin und Komponistin. 1862 heiratete sie den vierzig Jahre älteren Diplomaten Ernest Héritte und brachte 1864 einen Sohn zur Welt. Sie zog mit ihrem Mann nach Kapstadt, verließ ihn jedoch bald. Sie unterrichtete am Konservatorium in St. Petersburg (1867), dann am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main und gründete private Gesangsschulen in Berlin und Heidelberg. Ihre komische Oper *Lindoro* wurde 1879 in Weimar uraufgeführt, eine Kantate *Das Baccusfest* 1880 in Stockholm. Sie veröffentlichte viele Lieder und ein Streichquartett, vieles blieb jedoch auch

Kinder zur Welt.<sup>33</sup> Das war wohl kaum ein Zufall, sondern verdankte sich wahrscheinlich - modern ausgedrückt - sorgfältiger Karriereplanung.

### Eine 'Liebesfreundschaft'

Die Freundschaft Pauline Viardots mit Iwan Turgenjew (1818-1883), die fast 40 Jahre bis zum Tode des russischen Schriftstellers andauern sollte, begann im Winter des Jahres 1843. Pauline Viardot, die zum ersten Mal in St. Petersburg auftrat, fand in dem 25jährigen ihren leidenschaftlichsten Bewunderer. Auch mit Louis Viardot verband ihn bald eine gemeinsame Leidenschaft, die Jagd, und es entstand eine herzliche Freundschaft.<sup>34</sup> 1845 gab er seine Stellung in St. Petersburg auf und folgte einer Einladung der Viardots auf ihr Schloß in Courtavenel.<sup>35</sup> Zunächst jedoch konnte er noch nicht mit der Viardot-Familie zusammenleben, sondern geriet anlässlich eines über Gogol verfaßten Nekrologs in Konflikt mit der russischen Staatsgewalt und wurde vorübergehend auf sein Gut in Spasskoje verbannt. Nachdem er Russland endlich wieder verlassen konnte, folgte er den Viardots nach Baden-Baden.

### Sängerdarstellerin

*„Ein neues Korsett engt während der ersten Tage, an denen man es trägt, ein; dann nimmt es die Form des Körpers an, man gewöhnt sich daran, und man denkt nicht mehr daran. Jetzt bin ich für meine Rolle gemacht, sie macht mir keine Angst mehr.“<sup>36</sup>*

Ihr Operndebüt gab sie wie ihre Schwester als Desdemona in Rossinis *Otello* zunächst in London (9. Mai 1839), wo ihre Schwester gestorben war, dann in Paris (8. Oktober

---

ungedruckt. 1911 erschienen ihre Erinnerungen: *Memories and Adventures*, London, 1911; (französisch unter dem Titel *Une Famille de Grands Musiciens*, hrsg. von Louis Héritte de la Tour, Paris 1923). Sie starb 1918 in Heidelberg.

<sup>33</sup> Claudie 21.5.1852; Marianne 15.3.1854; Paul 21.7.1857 Claudie (1852-1914) war also elf Jahre jünger als Louise. Sie war eine begabte Malerin und erhielt in Karlsruhe und Weimar Unterricht. Abersie sang auch bei Aufführungen ihrer Mutter im privaten Kreis mit. 1874 heiratete sie den Druckereibesitzer Georges Chamerot. Drei Kinder gingen aus dieser Ehe hervor. In Frankreich war sie eine nicht unbekanntes Portraitmalerin, die seit 1892 jährlich im Salon der Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, ausstellte. Sie schuf auch ein bemerkenswertes Portrait ihrer Mutter.

Marianne (1854-1913), die dritte Tochter, wurde Sängerin und Musikschriftstellerin, verfolgte aber nie eine professionelle Karriere. Zeitweise war sie mit Gabriel Fauré verlobt; später heiratete sie den französischen Pianisten und Komponisten Alphonse Duvernoy (1842-1907).

Paul (1857-1941) wurde Geiger und Dirigent und komponierte u.a. zwei Violinsonaten und ein Klaviertrio. Er schrieb eine *Histoire de la musique* (Paris, 1905) und einen *Rapport officiel (mission artistique de 1907) sur la musique en Scandinavie* (Paris 1908), schließlich "Mémoires d'un artiste" (Paris 1910).

<sup>34</sup> Vgl. Ivan Tourguénev, *Lettres inédites de à Pauline Viardot et sa famille*, ed. Henri Granjard et Alexandre Zviguilsky, Lausanne 1972.

<sup>35</sup> Vgl. dazu Juan Eduardo Zúniga, *Turgenjew. Eine Biographie*. Frankfurt am Main und Leipzig 2001, bes. das Kapitel 4: Hartnäckige Leidenschaft S.68-85.

<sup>36</sup> Brief Pauline Viardot an George Sand vom 13.4.1849 (Übersetzung: Beatrix Borchard), in: *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot*, S. 272f.

1839). Ein erstes Engagement am Théâtre Italien in Paris schloß sich an. Vor allem in Rossini-Partien führte sie die Tradition des Vaters fort. Kennzeichnend für dessen Rossini-Stil waren ein schöner Ton, der eben nicht nur *schön* im Sinne des reinen Klangs sein sollte, sondern vor allem dramatisch *wahr*, und freie Verzierungen der Gesangslinie nicht zur Demonstration technischer Brillanz, sondern als Ausdrucksmittel. Folglich interessierte Pauline Viardot die Darstellung ebenso sehr wie gesangstechnische Fragen. In einem Brief an den deutschen Dirigenten Julius Rietz beschreibt sie anlässlich der Einstudierung von Verdis *Macbeth*, wie sie sich eine neue Rolle erarbeitete:

*“Jedesmal wenn ich eine ganz nagelneue Parthie zu lernen habe, zerfalle [sic!] ich in einen halb träumerischen Zustand. Es ist mir als hätte ich eine kleine Theaterbühne in der Stirn, wo meine kleine Schauspieler sich bewegen. Selbst in der Nacht, während dem Schlaf sogar, verfolgt mich mein privat Theater - manchmal wird es unerträglich. Nicht hilft dagegen - und so lernen sich meine Rollen von selbst, ohne dass ich brauche laut zu singen, noch vor dem Spiegel zu studieren. Manchmal nur, wenn es mir scheint, daß meine Liliputanische Sängerin sich zu kühn benimmt, dann versuche ich es nach ihr. Diese Art Arbeit, an der ich fast keinen bewussten Theil nehme, ist seltsam, nicht wahr?”<sup>37</sup>*

Wichtigste Auftrittsorte in ihrer Karriere als Sängerdarstellerin wurden London, Berlin, Dresden, Wien, St. Petersburg, wo sie von 1843-46 an der Oper engagiert war. Dort trat sie zum erstenmal in der Titelpartie der *Norma* (Bellini) auf, eine der Rollen, für deren Interpretation sie Maßstäbe setzte. Neben italienischen Opern sang sie in Rußland als erste ausländische Künstlerin auch Werke von Glinka und Dargomizhsky, natürlich auf russisch. Ihr Konzertrepertoire umfaßte unter anderem das *Lamento d'Arianna* von Monteverdi, Arien von Marcello, Stradella und Paisiello, Lieder von Schubert, Robert Schumann, Rimski-Korsakoff und Tschaikowski.

Im Ausland bejubelt hatte sie indes in Frankreich Schwierigkeiten sich durchzusetzen. Inwieweit die politische Oppositionshaltung Louis Viardots gegen Napoléon den III. dabei eine Rolle gespielt hat, lässt sich im nachhinein nicht mehr klären. Pauline Viardot selbst beklagt vor allem in den Briefen an Julius Rietz verschiedentlich das französische Protektionswesen und dass alle Sängerrinnen „*Courtisanes*“ seien.<sup>38</sup> Erst die Uraufführung von Meyerbeers *Der Prophet* (16. April 1849) und ihre Kreiierung der Rolle der tragischen Mutterfigur Fidès wurde für sie auch in Paris zu einem einzigartigen Triumph. Meyerbeer, der die Besetzung mit ihr gegen den Willen des Intendanten der Pariser Grand opéra nur durchgesetzt konnte, indem er drohte, sein Werk zurückzuziehen, über die damals 28jährige: *“...einen großen Teil der Wirkung*

<sup>37</sup> Brief Pauline Viardot an Julius Rietz vom 18. März 1859, Vol. 1, S. 545f..

<sup>38</sup> Vgl. besonders den Brief Pauline Viardots an Julius Rietz vom 30.10.1858, Vol. 1, 367.

*bin ich der Viardot schuldig, die sich als Sängerin und Schauspielerin zu einer tragischen Höhe erhob, wie ich sie noch nie auf dem Theater gesehen habe.*<sup>39</sup> Sie sang die *Fidès* über 200 Mal auf allen großen europäischen Bühnen.<sup>40</sup> Neben dieser Figur war es vor allem der Glucksche *Orpheus*, dem sie mit ihrer darstellerischen Kunst dramatische Wahrheit verlieh. Berlioz bearbeitete für sie die ursprünglich für einen Kastraten geschriebene Partie und gewann dadurch die in Vergessenheit geratene Oper der Bühne zurück (UA der Berliozschen Fassung: 18.11.1859 in Paris). Beethovens *Fidelio*, Glucks *Alceste* und Verdis *Lady Macbeth* waren weitere Meilensteine, auch wenn sie *Macbeth* nicht zum Durchbruch verhelfen konnte.

### Beethoven - und Rossini

Deutschland blieb in diesen 25 Jahren bis zum Rückzug von der Bühne Zentrum ihrer künstlerischen Tätigkeit. Robert Schumann hatte zwar als Gründer und Herausgeber der einflußreichen *Neuen Zeitschrift für Musik* zum Kampf gegen die italienische Oper und ebenso gegen Meyerbeer aufgerufen, und damit gegen Pauline Viardots Repertoire.<sup>42</sup> Aber das focht Pauline Viardot wenig an. Sie war eine europäische

---

<sup>39</sup> Brief von Meyerbeer an seine Mutter Amalie Beer, undatiert, laut Becker am 16.4.1849 geschrieben, in: Giacomo Meyerbeer: Briefe und Tagebücher, Bd. 4, hrsg. von Heinz Becker, Berlin 1970, S. 486-487.

<sup>40</sup> Nachdem sie diese Rolle 99 Mal gesungen hatte, schrieb sie an Iwan Turgenieff: *“C’était la 99me représ. pour moi, et j’avoue qu’après ce nombre de fois, il reste peu de beautés dans l’ouvrage, auxquelles je sois encore sensible. Je les sens diminuer chaque fois.”* Brief vom 27.4.1851, abgedruckt in: Ivan Tourguénev, *Lettres inédites de à Pauline Viardot et sa famille*, ed. Henri Granjard et Alexandre Zviguilsky, Lausanne 1972, 315

<sup>42</sup> Vgl. Eintragung Clara Schumanns im Juli 1843 in das gemeinsam mit ihrem Mann geführte Ehetagebuch hervorgeht: *“Ende July sah ich endlich einmal meine liebe Pauline wieder, und fand sie immer die Alte, Liebenswertigste und Genialste aller Künstlerinnen. Sie brachte 2 Tage nur bei uns zu, und auch Ihn [Louis Viardot] gewannen wir recht lieb. Er scheint mir kein Franzose gewöhnlicher Art - vielmehr ernst und solid und liebevoll gegen Pauline, die es eben so gegen ihn ist. Als Virtuosin hat Pauline emminente Fortschritte gemacht., was sie in ihrem am 19. August gegebenen Concert bewies, doch sagte uns die Wahl ihrer Stücke nicht zu und Robert fand in ihrer Stimme (deren Umfang, 3 volle Octaven, gleich stark ist) zuweilen etwas nicht nobles. Schade, daß ein so durch und durch musicalisches Wesen wie Pauline, die gewiß den Sinn für wirklich gute Musik hat, ihren Geschmack ganz dem Publicum opfert, und darin in die Fußstapfen aller gewöhnlichen Italiener tritt. - Sie sang uns zu Hause eine spanische und eine arabische Romanze, was mich am meisten interessierte; sie imponirt außerordentlich (bei dem ersten Stück) durch die Gewalt ihrer Stimme, und ich hörte noch nie so eine Frauenstimme.”* Robert Schumann. *Tagebücher*, Bd. III, Ehetagebücher, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 267/8. Pauline Viardot sang in diesem Konzert Arien von Persiani, Händel (*Rinaldo*), Rossini (*La Cenerentola*) und von ihrem Schwager, außerdem französische, spanische und deutsche Romanzen, Clara Schumann spielte eine Beethoven-sonate und gemeinsam mit Felix Mendelssohn Bartholdy die Uraufführung von *Andante und Variationen* für zwei Klaviere op. 46 von ihrem Mann. Vgl. NZfM Bd.XIX, Nr.17 vom 28.8.1843.

Künstlerin mit „ihrem spanischem Naturell, ihrer französischen Erziehung und ihren deutschen Sympathien“. <sup>43</sup> Offen gegenüber allem Neuen in der Musik gleich welchen Ursprungs hatte sie nicht zufällig die Büsten Beethovens *und* Rossinis in ihrem Konzertsaal aufgestellt. Von deutscher Seite hingegen wurde der Name Rossini mit restaurativen und der Name Beethoven mit fortschrittlichen Entwicklungen verknüpft, was eine ungerechtfertigte ästhetisch-moralische Abwertung der Musik Rossinis zur Folge hatte. <sup>44</sup>

Die unterschiedlichen ästhetischen Standpunkte führten im Frühjahr 1847 anlässlich der Berliner Erstaufführung des Schumannschen Oratoriums *Das Paradies und die Peri* sogar zu einem offenen Konflikt zwischen dem Schumannschen Ehepaar und der Sängerin. Da der Komponist größte Schwierigkeiten mit den vorgesehenen Sängern hatte, bat Clara Schumann die Freundin, die gerade an der Berliner Hofoper engagiert war, die Rolle der Peri zu übernehmen. Pauline Viardot lehnte ab. „*Ich sah wieder, daß sie nicht fähig war, diese deutsche innige Musik zu fühlen*“, so das bittere Résumé Clara Schumanns. <sup>46</sup> Der Briefwechsel Clara Schumann - Pauline Viardot zeigt geradezu exemplarisch die

<sup>43</sup> Vgl. Franz Liszt Vgl. Anm.11.

<sup>44</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1980, Bd.6, S. 7, wo es u. A. heißt: „*Daß die italienische Oper des 19. Jahrhunderts eine musikalische Kultur eigenen ästhetischen Rechts darstellt, die nicht an einem Musikbegriff gemessen werden darf, der von der Beethovenschen Symphonie oder dem Wagnerschen Musikdrama abstrahiert wurde, ist eine Selbstverständlichkeit, die niemand leugnet, die aber andererseits selten bis in ihre äußersten Konsequenzen verfolgt und respektiert wird. Das Zugeständnis, Rossinis Musik sei "in ihrer Art genial", ist vielmehr - außer bei den Italienern – fast immer an den Vorbehalt geknüpft, das die "Art", die sie repräsentiert, in der Hierarchie der Musik einen geringeren Rang einnehme. Man mißt am Ende, wenn nicht im einzelnen, so doch im ganzen, mit fremden Maß. Und von einer "Epoche Beethovens und Rossinis" kann dann zwar im Sinn einer kulturgeschichtlichen Schilderung, aber nicht einer Bestimmung der musikgeschichtlichen Bedeutung die Rede sein.*“ Dahlhaus , S.10.

<sup>46</sup> Zitiert nach Berthold Litzmann, Clara Schumann, Bd. II, Leipzig 1906,158. Dennoch traten beide gemeinsam auch in Berlin in Konzerten auf, so z.B. in einem Konzert Clara Schumanns am 1.3.47 in der Singakademie, wo Pauline Viardot u.a. den Hidalgo von Schumann und zwei Chopinsche Mazurken sang und Clara Schumann das Klavierquintett ihres Mannes zur Aufführung brachte.

<sup>48</sup> Vgl. Beatrix Borchard, Zwei Frauen - zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia, in: Peter Ackermann und Herbert Schneider (Hrsg.), Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone. Bericht über die Tagung anlässlich ihres 100. Todestages veranstaltet von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und dem Hochschen Konservatorium in Frankfurt, Hildesheim/ Zürich/New York 1999, (= Musikwissenschaftliche Publikationen, hrsg. von Herbert Schneider, Bd. 12: Clara Schumann), S. 59-92. erweiterte Fassung: Zwei Musikerinnen - zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia, in: Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe (= Baden-Badener Beiträge zur Musikgeschichte Bd. 4, hrsg. von Ute Lange-Brachmann, Joachim Draheim, Stadt Baden-Baden 1999), S. 71-93. (im folgenden Katalog Baden-Baden)

Unterschiede zwischen französischer und deutscher Musikkultur, dem Frauenbild und Männerbild der Zeit und nationalen Stereotypen, wie sie die Wahrnehmung prägen.<sup>48</sup> Anders als vice versa sind von Pauline Viardot keine abwertenden Äußerungen über die deutsche Musikkultur überliefert, was sicher nicht der Lückenhaftigkeit des Quellenmaterials zuzuschreiben ist. Pauline Viardot konnte eben - im Gegensatz zu Clara und Robert Schumann - Beethoven und Rossini zusammendenken. Diese Einstellung prägte auch ihre eigenen Kompositionen.

### Baden-Baden oder: Jeux d'esprit

Bis zu ihrem Bühnenabschied war das Komponieren selbstverständlicher Teil ihrer Arbeit als Musikerin und ihres sängerischen Profils. Denn ihre frühen

Vokalkompositionen sind für den Konzertgebrauch geschrieben; ihre Stimme und ihre Ausdrucksfähigkeit sind in sie eingeschrieben.<sup>52</sup>

*Das Beste freilich, was während dieser Abende in der Villa Viardot den Freunden des Hauses geboten wurde, bliebe dennoch immer die Musik, vor allem Frau Paulines, von ihr selbst auf dem Flügel begleiteter, Gesang. War auch ihrer Stimme die ehemalige Klangfrische nicht mehr geblieben, so bewahrte sie doch noch immer und noch lange ihre unvergleichliche Macht des Ausdrucks, des leidenschaftlichen, dramatischen wie des der zartesten Stimmungen. Und unverloren war ihr ebenso jene höchste Kunst des Gesanges, welche siegreich auch über das Schwinden der jugendlichen Schönheit, Weichheit und Fülle des Tons triumphiert. Wenn Frau Viardot sang – und mochten auch die frischesten, süßesten Frauenstimmen kurz zuvor erklingen sein –, so war es immer, als entfalte ein stolzer Adler sein Gefieder, schwänge sich aufwärts zum lichten Äther und trüge uns, die ergriffenen Hörer, in seinem Fluge mit sich hinauf zu jenen Höhen, die seine Heimat sind. Es überrieselte uns jedes Mal von neuem mit einem eigentümlichen Schauer der Wonne, wenn die ersten Töne eines Schumannschen oder Schubertschen Liedes, einer altitalienischen oder Händelschen Arie, einer spanischen Kanzone, eines Chopinschen Walzers, dem sie einen spanischen Text untergelegt hatte, ihren Lippen entquollen. Mindestens ebenso hinreißend wirkten auf mich, von ihr gesungen, ihre eigenen Liederkompositionen, deren erste Sammlung gerade damals eben im Druck erschienen war. Diese enthielt zwölf von Frau Viardot in Musik gesetzte lyrische Gedichte der besten russischen Poeten, die durch Fr. Bodenstedt und Turgenjew vorzüglich ins Deutsche übersetzt worden waren, Lieder von Puschkin, Lermontow, Faed und Turgenjew selbst; von letzterem meines Wissens das einzige Gedicht, das*

---

<sup>52</sup> Wann welches Lied entstanden ist, ist in den seltensten Fällen genau zu eruieren, vgl. Patrick Waddington, *The Musical Works of Pauline Viardot-Garcia (1821-1910): A chronological catalogue, with an index of titles*, © Patrick Waddington, 2001.

*er je geschrieben hat: „Die Meise“. Mir wollten diese Kompositionen damals als dem Besten, Tiefsten, Stimmungsvollsten und Kunstreichsten ebenbürtig erscheinen, was ich an Meisterwerken solcher Gattung kannte. Was ihre weite Verbreitung einigermaßen hemmte, war die komplizierte Klavierbegleitung, die – wenn auch nicht einer solchen Meisterin des Flügels wie der Komponistin selbst, – so doch den meisten andern nicht geringe Schwierigkeiten bereiten musste. – Jenem ersten Heft von Kompositionen russischer Lieder ließ Frau Viardot im nächsten Jahr noch ein zweites folgen; diesem wieder eine Sammlung von durch sie in Musik gesetzten Gedichten Mörikes, dessen Lyrik auch [ihr], wie Th. Vischer, als die größte und echtste in der gesamten deutschen Poesie nach Goethe erschien. Mein Urteil über diese musikalischen Schöpfungen der Freundin ist kein fachmännisches und konnte auch nie ein gänzlich unbefangenes, streng objektives sein. Dafür stand ich viel zu sehr im Bann und unter der beherrschenden Macht ihrer großen Persönlichkeit und besonders auch unter der ihres Vortrages jener Lieder. Ich kann nur die wundersame Wirkung konstatieren, die sie immer wieder beim jedesmaligen Hören auf mich machten und heute noch auf meine alte Seele hervorbringen, sowie ich ihre, meiner Erinnerung unauslöschlich eingepprägten, Weisen durch den inneren Sinn erklingen lasse. Puschkins „Auf Grusiens Hügeln liegt die Nacht schon dicht“, sein „O wenn es wahr ist, daß die Nacht...“, sein „Schlafend lieg ich ohne Licht“, Lermontows „O sing mir, Schöne, sing mir nicht Georgiens sehnsuchtvolle Lieder“, Turgenjews „Wohl im Laub, im Blättergolde“, Faeds „Im Buch ein Blümchen seh ich liegen“ oder sein „Schlaf nicht mehr, zwei junge Rosen mit dem Frühtau bring ich dir“ – sie werden in den Melodien, welche Pauline Viardot ihnen gegeben hat, bis zur letzten Stunde des Lebens in mir nachhallen und „wecken wie ein Traumgesicht mir altes Land und Leben wieder“.<sup>53</sup>*

Pauline Viardot sprach nicht nur fließend spanisch, französisch, italienisch, englisch, deutsch und russisch, sondern komponierte auch in verschiedenen Sprachen und nationalen Stilen. Die Tatsache, dass sie eine Liedsammlung auf Texte russischer Dichter veröffentlichte<sup>54</sup>, weist auch auf die funktionale Eingebundenheit ihrer Kompositionen. Zugleich zeigen diese Lieder, wie sehr sie sich in ihrem Komponieren auch als Kulturvermittlerin verstand sowohl auf die Dichtung als auch auf die Musik der jeweiligen Länder bezogen. So finden sich unter ihren russischen Vertonungen in der Übersetzung von Turgeniew Texte von Eduard Mörike<sup>55</sup>, von dem sie auch auf deutsch Gedichte vertonte und zum Druck gab.<sup>56</sup> Dadurch brachte sie Mörike, den sie neben Goethe als Lyriker besonders schätzte, nach Russland, so wie sie Lieder von Tschaikowski und Glinka und Texte von

<sup>53</sup> Ludwig Pietsch, *Wie ich Schriftsteller geworden bin. Der wunderliche Roman meines Lebens*, hrsg. von Peter Goldammer, Berlin 2000 (Originalausgabe: 1893/94), S. 501/502.

<sup>54</sup> Pauline Viardot: *Zwölf Melodien auf russische Gedichte 1866*, (ins Französische übersetzt von Louis Pomey) *Fleur dériqué* (Puschkin), *La mésange* (Turgenjew), *Les ombres de minuit* (Fet). Widm.: Saint-Saens, *Berceuse cosaque* (Lermontow), *Evocation* (Puschkin), *Chant du soir* (Fet), *Les deux rosés* (Fet), *Aurore* (Fet), *Giorgienne* (Puschkin), *Le rameau de Palestine* (Lermentow), *Chanson de la famille* (Kolstow) *Orage* (Puschkin).

<sup>55</sup> Es handelt sich um *In der Frühe*, *Heimweh*, *Soldatenbraut* und *Agnes*.

<sup>56</sup> Lieder nach Gedichten von Eduard Mörike, die gedruckt wurden: *In der Frühe*, *Nixe Binsefuß* und *Der Gärtner*. Andere Mörikevertonungen wie *Das verlassene Mägdlein*, *Jung Volkers Lied*, *Heimweh* werden erwähnt in Kritiken, aber weder Drucke noch Autographe sind nachweisbar.



Puschkin und Lermontoff in ihren eigenen Vertonungen nach Deutschland und Frankreich brachte. Besonders interessiert war sie an der Volksmusik der jeweiligen Länder und im engen Austausch mit Chopin, mit dem sie sich regelmäßig bis zu seiner Trennung von George Sand in Nohant austauschte, hatte sie sich vor allem mit spanischen und auch arabischen Überlieferungen auseinandergesetzt und in eigenen Stücken stilistisch adaptiert.<sup>57</sup> Inwieweit diese Beschäftigung auch politisch motiviert war, muß zur Zeit noch offen bleiben. George Sand zumindest stellt in ihrem 1843 erschienen Roman *Consuelo*, für dessen Titelheldin Pauline Viardot Patin gestanden hat, einen entsprechenden Zusammenhang her.

Berühmt wurden vor allem ihre Bearbeitungen von Klavierkompositionen für Stimme, so vor allem ihre Chopin-Mazurken.<sup>58</sup> Sie sang sie sehr oft im Konzertsaal und ließ sie auch drucken. Auch in Konzertprogrammen anderer Sängerinnen finden sich ab und zu diese Bearbeitungen.

Diese Fähigkeit, sich die verschiedensten musikalischen Sprachen anzueignen, erlaubte es ihr auch, an Kompositionen anderer, wie z.B. an Meyerbeers *Le Prophète*, Berlioz' *Les Troyens*, *Béatrice et Benedecit*, Gounods *Sapho*, Massenets *Marie-Madeleine* mitzuarbeiten, wobei die Frage, worin ihre Mitarbeit im einzelnen bestand, noch der Aufarbeitung harret.

In Baden-Baden, so könnte man nun meinen, hatte sie nun zum erstenmal in ihrem Leben die Möglichkeit, sich auf ihre kompositorische Tätigkeit zu konzentrieren.

*„Madame Viardot fand ich in der glücklichsten Verfassung. Was sie und ihr Gatte sich von der Übersiedelung nach Baden-Baden versprochen hatten, schien vollständig erfüllt und eingetroffen zu sein. Das Dasein und das künstlerische Schaffen an dem lieblichen gesegneten Orte beglückte sie und die Ihren. Ihr Haus war eine Stätte unermüdlicher edler Tätigkeit und einer durch Geist und Kunst geadelten Geselligkeit. Alle durch Rang, Talent, Stellung, Namen und Ruhm hervorragenden Persönlichkeiten, die sich in Baden-Baden zu längerem oder kürzerem Aufenthalt zusammenfanden, schätzten es sich zur Ehre, im Hause Viardot, sei es zu den*

---

<sup>57</sup> So z.B. in ihren *mélodies* *Madrid* und *Les filles de Cadix*, beide auf Texte von Alfred Musset.

<sup>58</sup> Bearbeitungen durch Pauline Viardot: 3 Walzer von Schubert für zwei Stimmen und Klavier (Worte von L. Pomey), 6 Mazurken von Chopin für eine und zwei Stimmen (Worte von L. Pomey), Ungarische Tänze von Johannes Brahms, arrangiert für eine Stimme oder Vokalquartett (Worte von Victor Wilder), Spanische Lieder von Manuel Garcia für eine Stimme mit Klavier (Worte L. Pomey), *Six airs italiens du 18ième siècle*, *Six chansons du 15ième siècle*, 50 Schubertlieder, ausgewählt und eingerichtet  
Klassische Gesangsstücke (Händel, Mozart, Marcello, Gluck, u.a.), ausgewählt und eingerichtet.

<sup>65</sup> Pietsch S. 498/99.

*sonntags veranstalteten musikalischen Matineen, sei es zu den intimeren Umgangskreise der Familie, Zutritt zu erlangen. Die Zahl der Gesangsschülerinnen hatte sich seit dem vorigen Jahr noch vermehrt. Während des ganzen Tages, bis zur Dinerstunde, widmete sich die Meisterin mit ganz kurzen Unterbrechungen und Pausen mit immer gleicher Unermüdlichkeit und Freude an der Sache ihrer Aufgabe als Lehrerin. Aber auch nach dieser späten Hauptmahlzeit des Tages schien sie kein Bedürfnis des eigentlichen Ausruhens zu kennen. Es war ihr unmöglich, untätig zu sein. Im Geplauder mit den Familienmitgliedern, den Freunden und den Besuchern des Hauses, abends beim Tee, wobei sie nie eine Abspannung spüren ließ, immer durch die gleiche Frische und denselben Glanz des reichsten Geistes überraschte und fesselte, ruhten ihre Hände nicht. Sie schrieb die Noten der von ihr gesetzten Kompositionen ins reine, sie zeichnete, oder sie regte zu interessanten Schreibspielen. „Jeux d’esprit“, an.<sup>65</sup>*

Als Pauline Viardot mit ihrem Mann und ihren drei jüngeren Kindern 1863 nach Baden-Baden zog, war sie 42 Jahre alt und hatte sich nicht nur von der Bühne zurückgezogen, sondern auch Frankreich verlassen. Unweit der Stadt ließ sich das Ehepaar im Tiergartental, einer noch wenig bebauten Gegend am Hang des Fremersberges, ein zweigeschossiges Haus im Schweizer Chaletstil bauen. Im Laufe der Jahre folgten eine „Tonhalle“, auch Kunsthalle genannt, weil dort die Kunstsammlung des Ehepaares aufgehängt war, schließlich ein kleines Theater (eingeweiht am 13.8.69).

Abb. 1 Grundriss<sup>66</sup>

Außerdem ließ sich neben der Viardotschen Villa Turgeniew ein eigenes Haus im Stile eines französischen Schlösschens aus der Zeit Louis XIII. errichten. Der Bau zog sich lange hin (1864-1868)<sup>67</sup>, und als er endlich fertig war, zeigte es sich, dass der Schriftsteller sich finanziell übernommen hatte. Daraufhin kaufte ihm Louis Viardot das Haus ab und widmete es um zum Théâtre du Thiergarten.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> vgl. die Grundrisszeichnung in: Kraetz, Julius, Iwan Turgenjew - seine Wohnsitze in Baden-Baden. Das Schlößchen und das Theater im Thiergarten, Arbeitskreis für Stadtgeschichte Baden-Baden, Heft 13 [o.J.] und Julius Kraetz, Das Schlößchen und das Theater im Thiergarten/Karl Jörger, Die Baden-Badener Jahre der Madame Viardot-Garcia und ihres Freundes Iwan Turgenjew, Stadtarchiv Baden-Baden o.J. (Beiträge zur Geschichte der Stadt und des Kurortes Baden-Baden. H. 13).

<sup>67</sup> Das hinderte ihn allerdings nicht daran, täglich zu den Viardots zu gehen. Vor allem die Abende verbrachte er regelmäßig dort im Kreise der Familie. Vgl. Ludwig Pietsch, Wie ich Schriftsteller geworden bin. Der wunderliche Roman meines Lebens, hrsg. von Peter Goldammer, Berlin 2000 (Originalausgabe: 1893/94), hier besonders 2. Band, 18. Kapitel, S. 496-510, in dem Pietsch sehr anschaulich das Leben der Viardotsche Familie und Turgenjews in Baden-Baden beschreibt.

<sup>68</sup> Vgl. die ausführliche Beschreibung der Baden Badener Zeit von Pauline Viardot durch Brigitte Höft, Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden, in: Katalog Baden-Baden, S. 23-65.

Pauline Viardots Rückzug nach Baden-Baden war also nicht gleichbedeutend mit einem Rückzug ins Privatleben. Sie baute sich vielmehr eine eigene Infrastruktur auf, die es ihr ermöglichte, unabhängig von Aufträgen und Engagements ihre künstlerischen Ideen umzusetzen, schuf sich also eine „Private Öffentlichkeit“ (Habermas). Man könnte nun – aus deutscher Sicht - meinen, daß diese ökonomische und institutionelle Unabhängigkeit zu einer Neuorientierung ihrer kompositorischen Arbeit geführt habe, weg vom funktionalen Komponieren für den eigenen Konzertbedarf, hin zu „absoluter“ Musik. Aber auch in der Baden-Badener Zeit waren ihre Stücke keineswegs Selbstzweck, sondern nun in ihre pädagogische Arbeit eingebunden. Denn Mitwirkende in ihren allsonntäglichen Matinéen, in ihren Aufführungen von Operszenen und eigenen Operetten auf der eigenen Hausbühne waren ihre Familienmitglieder, Turgeniew, ihre Schülerinnen und befreundete Musiker, die es sich zur Ehre anrechneten in diesem Rahmen aufzutreten. Mit unseren heutigen Vorstellungen von Amateurtheater hatten diese Veranstaltungen indes nichts zu tun, denn diese „Probephöhne“ für ihre Schülerinnen war an professionellen Ansprüchen orientiert, und wurde – dank des illustren Publikums - für viele zum Sprungbrett ins feste Engagement.<sup>71</sup>

### Théâtre du Thiergarten oder Der letzte Zauberer

*“Von hier kann ich Dir übrigens etwas musikalisch Interessantes berichten. Frau Viardot hat 3 kleine Operetten geschrieben, wovon sie zweie mit ihren Kindern und Schülern aufgeführt hat. Ich habe beide Opern jede dreimal gehört, und immer mit derselben Freude. Mit welchem Geschick, feinsinnig, anmuthig, abgerundet das alles gemacht ist, dabei oft amüsantester Humor, das ist doch wunderbar! Die Texte sind von Turgenjew, der auch mitspielte, und kaum hat sie alles aufgeschrieben, spielt es nur so aus Skizzen-Blättern! und wie hat sie das einstudiert, die Kinder, wie sind sie bezaubernd, der Junge ein wahres Komiker-Genie! überall in der Begleitung hört man die Instrumentation heraus - kurz, ich fand wieder bestätigt, was ich immer gesagt, sie ist die genialste Frau, die mir je vorgekommen, und wenn ich sie so sitzen sah am Klavier, das Alles mit der größten Leichtigkeit leitend, so wurde mir weich ums Herz, und ich hätte sie vor Rührung an mich drücken mögen. Leider aber kommt man kaum zu einem Worte, da sie immer von Leuten umgeben, die ihr schöne Phrasen sagen*

<sup>71</sup> Zu ihren Schülerinnen zählten u.a. Désirée Artot, Aglaja Orgeni, Marianne Brandt und Antoinette Sterling. Vgl. Erna Brand-Seltei, Belcanto, Eine Kulturgeschichte der Gesangskunst, Wilhelmshaven 1972, S.169-170. Zu ihrer pädagogischen Tätigkeit Vgl. Borchard, Die letzte Zauberin Anm1.

<sup>73</sup> Clara Schumann an Johannes Brahms 3.10.1867, Berthold Litzmann (Hrsg.) Briefwechsel Johannes Brahms-Clara Schumann, Leipzig 1927, Bd.I, S. 565. (im folgenden: BW Brahms-Clara Schumann)

*und fast, glaube ich, ihr lieber sind, als ein ehrliches deutsches Musikantenwort.*<sup>73</sup>

*operette fantastique, opera comique, Operette, opera du salon*, die Gattungsbezeichnungen schwanken für die von Pauline Viardot auf Texte von Ivan Turgenjew zwischen 1867 und 1869 komponierten Stücke: *Le dernier sorcier*, *Trop de femmes* und *L'orgre*. Im formalen Aufbau orientieren sie sich mit gesprochenen Dialogen und eingelagerten melodramatischen Szenen an den *tonadillas* ihres Vaters, inhaltlich jedoch an den gesellschaftskritischen Operetten Jacques Offenbachs.<sup>74</sup> Auch Büchners *Leonce und Lena* mag mit Pate gestanden haben. Jedenfalls verbergen sich hinter Turgenjews für Baden-Baden geschriebenen Märchenlibretti Gesellschaftsatiren und verschiedenen Äußerungen des Schriftstellers ist zu entnehmen, dass er die Titelfigur des abgewirtschafteten Zauberers Krakamiche (in Richard Pohls deutscher Übersetzung in Kratz umbenannt) als Parodie auf den Napoleon III. und sein Regime verstanden wissen.<sup>75</sup>

Einen Großteil ihrer Komik gewinnt die *operette fantastique Le dernier sorcier* aus der Konstellation Krakamiche und Perlimpinpin, sein Diener, einst ein Riese mit übermenschlichen Kräften, nun zusammengeschrumpft zum Zwerg. Er kann als Vertreter des Volkes im Zweiten Kaiserreich verstanden werden. So wie die überwiegende Mehrheit der französischen Bevölkerung anfangs den Kurs von Napoleon III. unterstützte, sich dann jedoch zunehmend der proletarisch-sozialistischen Bewegung zuwendete, die schließlich in die Pariser Kommune von 1871 mündete,<sup>76</sup> so will Perlimpinpin nicht länger Diener sein. Gleich in seinem ersten Auftritt präsentiert er sich als Langschläfer und Vielfraß, der eigenmächtige Entscheidungen trifft und so die tradierten Machtverhältnisse auf den Kopf stellt. Neben Slapstickszenen bestimmen vor allem Dialoge die gesprochenen Textteile. Sie sind voller schwer übersetzbarer Wortspiele.<sup>77</sup> Die weiblichen Figuren des Stücks sind Elfen nebst Königin und Stella, die Tochter des Zauberers. Man kann die Elfen als Anspielung auf die liberalen Kräfte deuten, die dann 1870 dem Regime Napoleon III.

<sup>74</sup> Turgenjew schätzte Offenbachs Werke sehr, vgl. Nicholas G. Zekulin: "Humour in Turgenev's Operetta 'Le dernier sorcier'", in: *Russian Literature*, XVI (1984), S. 422. Zekulin weist auch darauf hin, daß die Namen der beiden Protagonisten der Operette, der Zauberer Krakamiche und sein Diener Perlimpinpin, frühen Offenbach-Werken entlehnt sind. Besonders offensichtlich ist die Verbindung zu Offenbachs Operette *Croquefer, ou Le dernier des paladins*. vgl. a.a.O. S. 423.

<sup>75</sup> In diesem Sinne äußerte sich Turgenjew z.B. in einem Brief an Pavel Annenkov. Vgl. Zekulin, S. 424. Vgl. auch Lubov Keefer: "The Operetta Librettos of Ivan Turgenev", in: *Slavic and East European Journal*, X (1966), 2, S. 136.

<sup>76</sup> Vgl. auch Christian Marten: *Die Operette als Spiegel der Gesellschaft - Franz Lehárs "Die lustige Witwe": Versuch einer sozialen Theorie der Operette*. Frankfurt am Main 1988, S. 22 und 24f. Marten, S. 22 u. 24f.

<sup>77</sup> Vgl. Zekulin, S. 426.

tatsächlich ein Ende bereiteten.<sup>78</sup> Im Stück sorgen sie für den Sturz des Zauberers. Am Schluß steht nicht nur die Zusammenführung des Liebespaares, sondern auch die Versöhnung zwischen dem Zauberer und der Elfenwelt. Die Menschen überlassen den Elfen den Wald, und das Schloß des Zauberers bricht in sich zusammen. Es war ein Sinnbild für seinen Zwergenstaat, wie ihn die Operette gerne zum Schauplatz wählt, "um Auswüchse und Verwachsungen der eigenen unübersichtlichen Gesellschaft in den Blick zu bringen."<sup>79</sup>

Wie das Libretto arbeitete auch die Musik Pauline Viardots mit Anspielungen und direkten Zitaten. Die melodische Substanz der einzelnen Nummern besteht wie bei Rossini aus einem musikalischen *Einfall*. Gleich im Eingangschor (Nr. 2: "Eilt herbei! ohne Scheu!")<sup>80</sup> prallen die Sphären der Elfen und die des Krakamiche aufeinander: Mendelssohnsche Sommernachtstraumklänge von Streichern, Klarinette und Flöte begleiten den Auftritt der Waldwesen. Nur ein markantes Vorschlagmotiv, das die Attacken auf den Zauberer versinnbildlicht, unterbricht den Achtel- und Sechzehntel-Fluß der Musik. Die Posaunen ertönen im Forte, wenn Krakamiche auf einem Ton zu deklamieren beginnt. Dieser Ton entpuppt sich als Grundton eines Dominantseptakkordes, den die Stimmen der Elfen mit ausgesungenen Lachkaskaden nach oben vervollständigen.<sup>81</sup>

Dieses Beispiel ist für die ganze Operette charakteristisch. Ihr Witz besteht im Spiel mit dem Charakteristischen und Bekannten. Die Reaktion des Publikums, sein Gelächter sind gleichsam einkomponiert.

*Le dernier sorcier - Der letzte Zauberer* ist das einzige der drei Baden-Badener Stücke, zu denen das Autograph einer Partitur öffentlich zugänglich ist, und zwar handelt es sich um die Weimarer Fassung. Der Text ist sowohl französisch als auch deutsch und nicht identisch mit der Libretto-Fassung, wie sie uns auf französisch in der Werkausgabe Turgenjews vorliegt. Für die halböffentliche Aufführung vor der Baden-Badener Gesellschaft wurde *Der letzte Zauberer* politisch entschärft und von zahlreichen erotischen Anspielungen *gereinigt*, um die Gesangsschülerinnen Pauline Viardots nicht zu kompromittieren.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Vgl. Marten, S. 25.

<sup>79</sup> Volker Klotz: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München 1989, S. 139.

<sup>80</sup> Vgl. Dagmar Penzlin: Eine Operette ist eine Operette ist eine Operette?, In: Pauline Viardot-Garcia. Der Letzte Zauberer. Musik-Szenen-Briefe. Programmheft Hochschule der Künste Berlin, Sommersemester 1999, S. 53-57.

<sup>81</sup> Dem "musikalischen Gelächter" in der Operette widmet Klotz ein eigenes Kapitel, vgl. Klotz, S. 127-149.

<sup>82</sup> "This potential for titillation was in fact an important element in many French operettas, but it was obviously out of the question for Pauline Viardot to subject her daughters and students, for many of whom she was to great extent in loco parentis, to any such scandalous experience. Frenzied bacchanals were banished,

Aber nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch waren die Stücke auf die Aufführungsbedingungen in Baden-Baden zugeschnitten. Da abgesehen von Turgenjew, der allerdings nicht singen konnte, und dem kleinen Sohn Paul nur Frauen zur Verfügung standen, mußten die Stücke überwiegend Rollen für weibliche Stimmen zu bieten haben. Der Schriftsteller, der bereits 1859, also vor der Baden-Badener Zeit, erste Ideen zu *Le dernier sorcier* skizziert hatte, baute sein Stück dementsprechend um.<sup>83</sup>

Die erste Vorstellung des letzten Zauberers fand am 20. September 1867 in Kombination mit *Trop de femmes* im Salon von Turgenjew statt. Turgenjew spielte selbst play back Krakamiche (in der deutschen Übersetzung: Kratz), während ein Sänger in den Kulissen seine Rolle sang, den Perlimpinpin (deutsch: Pappap) übernahm Pauline Viardots zehnjähriger Sohn Paul und ihre älteste Tochter Louise sang den Prinzen Léo. Als Elfenkönigin und Elfe traten Pauline Viardots zu diesem Zeitpunkt 15 und 13 Jahre alte Töchter Claudie und Marianne auf.<sup>84</sup> Am Klavier saß Carl Eckert, Kapellmeister und Freund des Hauses. Souffleur war Louis Viardot. Richard Pohl rezensierte für die Leipziger "Signale für die musikalische Welt", eine der bedeutendsten Musikzeitschriften des damaligen Deutschland, zwar nicht die Uraufführung von „Le dernier sorcier“, aber von „L'Ogre“ (23. Mai 1868):

*Eine andere erste Opern-Aufführung fand am Sonnabend den 23. Mai statt [...] Sie wurde im (provisorischen) ‚Théâtre du Thiergarten‘ in der Villa Turgénjeff gegeben; der Villabesitzer war zugleich der Dichter und Darsteller (nicht Sänger) der Titelrolle, Madame Viardot ist die Componistin und Sängerin des – ersten Liebhabers; Primadonna: Fräulein von Baillodz aus Breslau, Schülerin von Madame Viardot; Prima Ballerina: Fräulein Claudia Viardot (16 Jahre); Soubrette: Fräulein Marianne Viardot (14 Jahre); Alt- (nicht Baß-)Buffo: Paul Viardot (11 Jahre); Chor: 9 Schülerinnen von Mad. Viardot; Capellmeister: Carl Eckert, früher in Stuttgart, jetzt am Haustheater Viardot; Tourgénjeff als dirigierendes Orchester und Orchester-Dirigent in einer Person engagirt; Souffleur: Herr Viardot. Sie errathen, daß ich von ‚L'Ogre conte de Fées‘, Opérette fantastique en 2 Actes, spreche. Anwesend als Zuhörer waren etwa nur 30 Personen, aber (mit Ausnahme eines sehr bescheidenen ‚Vertreterers der Presse‘) nur allerhöchste, höchste und hohe Herrschaften. Die Königin von Preußen, die Großherzogin und Prinzessin Wilhelm von Baden, die Fürstin von Sayn-Wittgenstein, die Prinzessin von Carolath, die Gräfin von Brandenburg, die übrigen Hofdamen und die Kammerherren der höchsten Herrschaften, Graf und Gräfin von Flemming, Baron Rosenberg, die Fürstin Belloschsky, die*

---

*titillation, however mild, was excluded and buffoonery was not only restrained, but reserved primarily for Krakamiche and Perlimpinpin, (...)Zekulin, S. 430: "(...), for the early drafts of Le dernier sorcier were significantly more farcial and full of the buffoonery for which the private Viardot circle was always well-known."*  
Vgl. auch zur Besetzung der frühen Entwürfe S. 436.Zekulin a.a.O., S. 430.

<sup>83</sup> Vgl. Nicholas G. Zekulin: "Humour in Turgenev's Operetta 'Le dernier sorcier'", in: *Russian Literature*, XVI (1984), S. 10f.

<sup>84</sup> Vgl. ebenda, S. 16.

*Prinzessin Kotschubey etc. etc. Die Operette ist reizend; sehr melodienreich, graziös und harmonisch fein, dabei selbstverständlich ebenso sangbar als dankbar, da sie den Kräften sämtlicher Mitwirkenden mit Virtuosität angepaßt war – eine keineswegs kleine Aufgabe, wenn man bedenkt, daß kein Tenor, kein Baß oder Bariton und kein Männerchor zur Disposition standen, und daß der Darsteller der Tittelrolle nicht singen kann! Die Operette enthält 15 Nummern, darunter besonders hervorragend ein großes Liebesduett (Frau Viardot und Fräulein von Baillodz), eine reizende Romanze mit Violine und ein Trinklied (Mad. Viardot), eine sehr graziöse Cavatine (Fräulein von Baillodz) und mehrere brillante, vierstimmige Frauenchöre. Näheres hierüber nach der nächsten Vorstellung, die am 28. Mai stattfinden soll. Der Erfolg der ersten Aufführung war übrigens ein vollständiger. Einstimmig erkannte man den großen Fortschritt an, den diese dritte Operette der geistvollen Componistin gegenüber den zwei früheren (,Trop de femmes‘ und ,Le dernier Sorcier‘ bekundet, obgleich auch in jener, namentlich aber im ,Dernier Sorcier‘, sich Musikstücke finden, welche großen Opern Ehre machen würden. Es wird hohe Zeit, daß Madame Viardot ihr neues Theater erbaut; denn musikalisch und scenisch ist sie über die beschränkenden Bedingungen ihrer kleinen provisorischen Hausbühne längst hinausgewachsen.<sup>85</sup>*

Bald gehörten die Vorstellungen zu einem der gesellschaftlichen und künstlerischen Höhepunkte der Saison in Baden-Baden und wurden ganz selbstverständlich wie öffentliche Aufführungen rezensiert. Dank der guten Beziehungen Pauline Viardots zur preußischen Königin, nach 1871 dann Kaiserin, die von ihren Berliner Engagements an die Königliche Hofoper datierten, genossen ihre Matineen und Aufführungen allerhöchste Protektion.<sup>86</sup> Auf ausdrücklichen Wunsch fand am 23.9.67 sogar eine Vorstellung für den späteren Kaiser Wilhelm I und am 17. Oktober 1867 zum Geburtstag des Prinzen Friedrich Wilhelm statt.

Die weitere Aufführungsgeschichte des letzten Zauberers ist exemplarisch für die Schwierigkeiten der Transformation eines Stückes, in das ein bestimmter gesellschaftlicher und architektonischer Raum eingeschrieben ist: Pauline Viardots Privattheater hatte einen Experimentierraum eröffnet, in dem Normierungen verschiedensten Charakters, die den etablierten Theaterbetrieb bestimmten, keine Bedeutung hatten. Eine dieser Normierungen war das Geschlecht des Komponisten, eine weitere, dass der Text auf deutsch sein musste, eine dritte die Notwendigkeit eines Orchesters. Als nun der Großherzog für Weimar eine öffentliche Aufführung mit professionellen Sängern und Sängerinnen, eine möglichst opulente Inszenierung und die Hinzufügung eines Balletts wünschte, wurde der französische Text von Richard Pohl ins Deutsche übertragen und eine Orchesterfassung von Eduard Lassen

<sup>85</sup> Richard Pohl. In: Signale für die musikalische Welt. 29. 5. 1868.

<sup>86</sup> Vgl. Pietsch, S. 505/6.

hergestellt.<sup>87</sup> Außerdem komponierte Pauline Viardot vier weitere neue Musiknummern hinzu, unter anderem die Ouvertüre und eine Exorzismusszene. Wie die Partitur zeigt, ist Lassens Orchestrierung an neudeutschen Maßstäben orientiert: Sie sieht neben Streichern und Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und Harfe, Kesselpauken sowie andere Schlaginstrumente vor<sup>88</sup> und ist überdimensioniert für das Stück. Außerdem blieb in der Übersetzung von Richard Pohl vom *Charme*, der Leichtigkeit, dem grotesken Witz des französischen Originals nichts übrig.

Um so erstaunlicher, dass dennoch die Weimarer Aufführungen von *Der letzte Zauberer* am 8. und 11. April 1869 einen achtbaren Erfolg erzielten<sup>89</sup>, und - der Großherzog daraufhin Pauline Viardot beauftragte, für seine Bühne eine dreiaktige Oper zu schreiben. Das war eine Chance, die sie als Frau, ohne daß sie zunächst im privaten Rahmen ihre musikdramatischen Fähigkeiten hätte unter Beweis stellen können, wohl kaum bekommen hätte.<sup>90</sup>

Die Kritiken der Karlsruher Aufführungen am Großherzoglichen Hoftheater zu Beginn des Jahres 1870 hingegen waren vernichtend und richteten sich sowohl gegen Turgenjews Libretto wie gegen Pauline Viardots "*Dilettantenmusik*".<sup>91</sup> Nach 1870 sind noch zwei öffentliche Aufführungen in Weimar und Riga nachweisbar.<sup>92</sup>

In seiner Originalgestalt wurde *Der letzte Zauberer* immer wieder im *Théâtre du Thiergarten* aufgeführt, so z.B. am 13. August 1869, um das kleine Opernhaus der Viardots einzuweihen. Die darauffolgende Aufführung am 24. August leitete Johannes Brahms vom Klavier aus.<sup>93</sup> Drei weitere im privaten Kreis der Komponistin sind bekannt,<sup>94</sup> die letzte nachgewiesene Vorstellung im Pariser Salon Viardot fand im April 1889 statt. Die weitere Aufführungsgeschichte muß noch erforscht werden.

### Venez mes enfants

*„Nous aimons la France et l'Allemagne presque également (moi surtout) - mais le malheur a un charme irrésistible [...] - et j'avoue que dans ce moment, c'est la pauvre, belle et malheureuse France qui l'emporte, et qui me préoccupe*

<sup>87</sup> Vgl. Zekulin (1989), S. 33

<sup>88</sup> Vgl. zur Orchestration besonders Zekulin (1987), S. 413f.

<sup>89</sup> In seinem Bericht der "Weimarer Zeitung" vom 24. April 1869 kommt der Musikkritiker A. W. Gottschalg zu dem Schluß, die Musik "sei eine glückliche Mischung feinen Humors, anmutiger Sentimentalität und pikanter Koketterie". zit nach Jörgen, S. 24.

<sup>90</sup> Der deutsch-französische Krieg 1870/71 verhinderte die Ausführung dieses Auftrags.

<sup>91</sup> Vgl. Joachim Draheim, „...eine der ersten Sängerinnen unserer Zeit“ – „...künstlerische Vollkommenheit“ – Pauline Viardot-Garcia in Karlsruhe, in: Katalog Baden-Baden, S. 101-122.

<sup>92</sup> Vgl. ebenda, S. 63f.

<sup>93</sup> Vgl. Zekulin (1989), S. 47ff.

<sup>94</sup> Vgl. ebenda, S. 69-72.



*exclusivement. Nous entendons jour et nuit le canon de Bombadement de Strasbourg.*<sup>95</sup>

Der deutsch-französische Krieg vertrieb auch die Familie Viardot aus Baden-Baden. Nach dem Sturz Napoléons III kehrte sie über London nach Paris zurück. Eugenie Schumann, die jüngste Tochter von Clara Schumann und Chronistin der Familie in ihren Erinnerungen über Pauline Viardot in dieser Situation:

*„Unsere Mutter war natürlich sehr erregt und ihre Phantasie malte sich die Greuel eines feindlichen Einfalls, alle Schrecken der Verwüstung aus.[...] „Pauline was machen wir, wenn die Franzosen kommen?“ „Da bringen wir vor allem unsre Töchter in Sicherheit!“ erwiderte Madame Viardot. Monsieur Viardot war gleich nach Kriegsausbruch nach Frankreich geeilt, [...] Madame Viardot blieb und arbeitete mit ihren Töchtern fleißig im Frauenverein, wo sie durch fabelhafte Geschicklichkeit im Zuschneiden der Kleidungsstücke für unsere Soldaten allgemeine Bewunderung erregte. Nun kamen die Siegesnachrichten, blitzartig folgten sie sich. Mit großer Selbstbeherrschung wurden sie von Madame Viardot aufgenommen. Als aber eines Tages das Telegramm von der Übergabe Sedans, der Gefangennahme Napoleons den Weg in den Frauenverein fand, da stand sie auf, legte Schere und Zeug hin, sagte zu den Töchtern: „Venez, mes enfants und ging hinaus. Wenige Tage später reiste sie nach Paris ab und kehrte nie wieder nach Baden zurück.“<sup>96</sup>*

### Komponieren als kulturelles Handeln

“[...] sie ist die genialste Frau, die mir je vorgekommen.“<sup>97</sup> Dieser Meinung war nicht nur Clara Schumann, von der diese Äußerung stammt. Pauline Viardots sängerisches und pianistisches Können, ihre Intelligenz, ihre selbst für damalige Maßstäbe außergewöhnliche musikalische Vielseitigkeit waren stets unbestritten. Anders die Qualität ihrer Kompositionen: Wie bereits dargestellt, Pauline Viardot zitiert, parodiert, imitiert; einen einheitlichen Stil strebte sie nicht an. Ihr ging es um Leichtigkeit, Witz, Lebendigkeit - Musik als Kommunikation. Der Begriff *Jeux d'esprit* – eigentlich gemünzt auf die von Ludwig Pietsch geschilderten abendlichen Schreibspiele im Viardotsche Familien und Bekanntenkreise<sup>98</sup> - charakterisiert vielleicht am besten ihre Arbeit als Komponistin. Denn ihre „Spiele“ appellieren an ein gemeinsames Vorverständnis und sind Ausdruck von Geselligkeitsformen, die wir heute nicht mehr kennen. Welch ein Gegenbild zum leidenden, ringenden christusgleichen romantischen Künstlertypus à la Beethoven. Hier kämpft sich

<sup>95</sup> Briefautograph vom 11.9.1870, Nachlaß Marianne Brandt I.N.79568. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Stadt- und Landesbibliothek Wien

<sup>96</sup> Vgl. Eugenie Schumann, Erinnerungen, Stuttgart 1925,152. Tatsächlich ging die Familie Viardot zunächst nach England in das Exil und kehrte erst nachdem Napoleon III, gestürzt war, endgültig nach Paris zurück.

<sup>97</sup> Brief Clara Schumann an Johannes Brahms 3.10.1867, Briefwechsel Brahms-Clara Schumann, Bd. I, S. 565.

<sup>98</sup> Vgl. Ludwig Pietsch, Wie ich Schriftsteller geworden bin. Der wunderliche Roman meines Lebens, hrsg. von Peter Goldammer, Berlin 2000 (Originalausgabe: 1893/94),S. 499f.

niemand *durch Nacht zum Licht*, sondern hier leuchtet alles in den schillerndsten Farben. Ist das nicht ein Zeichen für mangelnden Ernst, mangelnde *Tiefe*? *Darf* man so komponieren? Die Verknüpfung von ästhetischen mit moralischen bzw. ethischen Fragen, wie sie für die deutsche Diskussion in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist, war Pauline Viardot fremd. Ihre Operetten sind keine Werke im emphatischen Sinne, die an einem klassisch-romantisch Musikbegriff orientiert sind. Die geschriebene Partitur dokumentiert lediglich die Struktur ihrer Stücke, die erst in den Aufführungen selbst, die allen Beschreibungen zufolge sehr viel improvisatorische Elemente enthielt, zu leben begannen. Das erschwert natürlich auch die heutige Rezeption dieser Kompositionen. Auf keinen Fall hat es einen Sinn, sie unbefragt aufzuführen. Denn die Noten und der Text als eine musikalisch-dramatische Vorlage müssen erst auf aktuelle Aufführungsbedingungen hin adaptiert werden. Anders formuliert: Die Aufführung, die Interpretation ist Teil der Struktur der Stücke. Anders als für Schumann und Brahms aber genauso wie für Franz Liszt blieben für Pauline Viardot auch in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts die Grenzen zwischen Produktion und Reproduktion fließend; eine Hierarchisierung zwischen Komposition und Interpretation lehnte sie nicht nur als Komponistin sondern auch als Sängerin ab:

*“Du hast keine Idee wie ich jetzt beschäftigt bin. Du weißt nicht welche Arbeit jede einzelne Rolle in sich trägt - der dramatische Künstler muß fortwährend schaffen - er muß menschliche, lebendige, fühlende, leidenschaftliche, vollendete, bis in den kleinsten Details naturwahre Gestalten sich erdenken und dem Zuschauer vorführen. Vor allem verehere ich den schaffenden Meister, unmittelbar neben ihm den schaffenden Künstler. Beide sind unzertrennbar - denn Jeder allein für sich bleibt stumm, und zusammen schaffen sie den höchsten und edelsten Genuß des Menschen, die Kunst.”<sup>99</sup>*

Autorschaft und Werk, diese Kategorien einer Heroenmusikgeschichtsschreibung sind nicht nur, aber besonders im Falle Pauline Viardots ungemessen. Ihre Arbeit lässt sich nur als künstlerisches Handeln beschreiben. In diesem Handeln sind Lebenswelt und Klangwelt sind nicht voneinander zu trennen.

---

<sup>99</sup> Brief an Clara Schumann vom Januar 1848, zit. nach B. Borchard, Zwei Musikerinnen - zwei Kulturen. Unveröffentlichte Briefe von Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia, in: Pauline Viardot in Baden-Baden und Karlsruhe (=Baden-Badener Beiträge zur Musikgeschichte Bd. 4, hrsg. von Ute Lange-Brachmann, Joachim Draheim, Stadt Baden-Baden), S. 71-91, hier S. 84.