

SWR2 MANUSKRIFT

ESSAYS FEATURES KOMMENTARE VORTRÄGE

SWR2 Essay

„Wohlfeil ist hier nichts als der Wein“

Und warum Paris im 18. Jahrhundert trotzdem ein Sehnsuchtsort für Musiker aus Deutschland war

Von Silke Leopold

Sendung: Montag, 6. Juli 2015, 22.03 Uhr
Redaktion: Lydia Jeschke
Produktion: 2015

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

Ein Mitschnitt auf CD ist beim SWR Mitschnittdienst in Baden-Baden für € 12,50 erhältlich. Bestellungen über Telefon: 07221/929-26030

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Sprecher 1

Nach Paris! Der 21 Jahre junge Kunststudent Friedrich Christian Mannlich konnte es kaum erwarten, in die Stadt seiner Träume zu kommen. Der Sohn des Zweibrücker Hofmalers Conrad Mannlich, 1741 geboren, war seinem Landesherrn Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken schon früh aufgefallen. Der Herzog hatte den begabten Knaben in die Zeichenschule nach Mannheim geschickt und sich dann bei seinen häufigen Aufenthalten in der kurpfälzischen Residenz angelegentlich nach den Fortschritten erkundigt. 1762 war es dann so weit: Mannlich durfte den Herzog begleiten, als dieser im Winter zu seinem alljährlichen Aufenthalt in die französische Metropole aufbrach. Nach Paris! Für den jungen Maler war das eine Offenbarung. In seiner Phantasie erschien ihm die Stadt wie das neue Jerusalem.

Doch dann, lange vor den Toren der Stadt, beschlich ihn eine andere Ahnung, nämlich die, ob es sich statt um das neue Jerusalem vielleicht doch eher um Sodom und Gomorrha handeln könnte. In seiner *Histoire de ma vie*, den umfangreichen Memoiren, die er über Jahre hinweg niederschrieb, heißt es über die Ankunft in Paris im Dezember 1762:

Sprecher 2

„Es begann bereits zu dämmern, als wir uns dieser Riesenstadt näherten. Ein moderiger Geruch machte sich bemerkbar und steigerte sich, je näher wir kamen. ‚Das ist die Ausdünstung des Pariser Straßenkotes, den Sie da riechen‘, sagte mir Fontenet. ‚Sie werden sich mit der Zeit schon daran gewöhnen.‘ Das war die erste Enttäuschung für meine Phantasie, die mir vorgespiegelt hatte, dass Paris in weitem Umkreise geschwängert sein müsse von balsamischen Düften, von Moschus und Orangenblüten.“

Sprecher 1

Es wurden noch mehr Enttäuschungen. Paris entpuppte sich dem jungen Maler, der die Einsamkeit der Natur liebte, als fürchterlicher Moloch – schlammige, stinkende, schlecht beleuchtete Straßen, turmhohe schmutzige Häuser, die weder Licht noch Luft in die Gassen ließen, Straßenlärm bei Tag und bei Nacht und vor allem: hygienische Zustände, bei denen es einen jeden Besucher schauderte. Mannlich war nicht der einzige, der sich davor ekelte, in Paris ein Glas Wasser zu trinken, denn dieses kam aus der Seine, die – so schreibt er –

Sprecher 2

„so schmutzig sie auch ist, den Einwohnern der Hauptstadt das Trinkwasser liefert. Um dieses genießbar zu machen, muss man es filtrieren, und wenn man bedenkt, dass täglich aus diesem Flusse Leichen und Aase gezogen werden, sich zudem die Latrinen der ganzen Stadt hinein ergießen, gar nicht zu reden von all dem Schmutz, den man sonst hineinwirft, so kommt man wohl kaum in Versuchung, seinen Durst mit einem solchen Wasser zu stillen ... Indes sind es hauptsächlich die Fremden, die

daran Anstoß nehmen; der echte Pariser fühlt sich selbst in dieser Beziehung in der vortrefflichsten aller Städte.“

Sprecher 1

Mannlichs Einschätzung ist charakteristisch für alle, die Paris im 18. Jahrhundert einen Besuch abstatteten – ein Sehnsuchtsort aus der Ferne, ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten, und aus der Nähe abstoßend, erschreckend, dazu die Beobachtung, dass sich die Pariser selbst für den Nabel der Welt hielten und die Binnenperspektive eine völlig andere als die Außenperspektive war. Was aber zog Künstler, und namentlich so viele Musiker in dieses Paris, das doch so schmutzig und so abweisend war? Die Gründe hierfür sind vordergründig zuallererst politischer wie auch ökonomischer Natur, aber sie haben auch etwas zu tun mit dem intellektuellen Klima dieser Stadt, die zu den größten in Europa zählte und alle bot, was ein Künstlerherz höher schlagen ließ – selbst das eines Musikers, der sich für die französische Musik nicht erwärmen konnte. Paris war eine schmutzige Stadt, ja, aber auch eine, in der die Zukunft diskutiert und gelebt wurde, über eine neue Gesellschaftsordnung nachgedacht wurde, Fortschritte in der Technik und in der Medizin wie etwa die Pockenschutzimpfung durchgesetzt wurden, eine Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten und der Gegensätze. In Paris konnte jeder seinen Platz und sein Publikum finden – wenn es ihm nur gelang, eine Marktlücke zu entdecken und diese zu füllen. Das Trinkwasser kam aus der Seine und war eine Katastrophe; gleichzeitig aber waren die Pariser offen für neue hygienische Errungenschaften, selbst wenn sie aus England über den Kanal kamen. Leopold Mozart berichtete 1763, ein Jahr nach Mannlich, in seinen Reisebriefen nicht nur von dem gesundheitsgefährdenden Trinkwasser, sondern, gleichsam im selben Atemzug auch von neuen Möglichkeiten der Intimhygiene:

Sprecher 2

„Haben Sie – so schreibt er aus Paris nach Salzburg – einmal etwas von einem englischen Abtritte gehört? Das findet man hier fast in allen Häusern. Auf beiden Seiten sind Wasserpippen, die man nach der Execution umdrehen kann. Eine macht das Wasser abwärts spritzen, die andere das Wasser, das auch warm sein kann, aufwärts. Ich weiß nicht, wie ich es Ihnen mit höflichen und anständigen Worten mehr erklären kann, das Übrige müssen Sie sich einbilden, oder mich seinerzeit fragen.“

Sprecher 1

Paris war, nach München und Mannheim, die dritte Station auf der großen mehrjährigen Europareise der Mozarts. Dabei ging es Leopold Mozart vor allem darum, bei Hofe zu reüssieren. Seine Briefe sind voll von Berichten über die musikliebende Königsfamilie und welchen Eindruck seine Wunderkinder in Versailles gemacht hatten. Das Musikleben der Stadt interessierte ihn weniger.

Andere Musiker, die Paris besuchten, waren da offener. Musiker waren im 18. Jahrhundert außerordentlich mobile Leute. Das Gesetz von Angebot und Nachfrage regelte auch ihren Markt: Italienische Sänger, französische Tänzer, deutsche

Cembalisten, böhmische Geiger siedelten sich dort an, wo sie gebraucht wurden und Geld verdienen konnten. Das konnten Residenzstädte wie Ansbach oder Wolfenbüttel sein, Handelsstädte wie Hamburg oder Leipzig, Bischofssitze wie Mainz oder Köln. Überall wurde jeweils andere Musik nachgefragt, immer aber schwebten mehr oder wenige wohlgenährte Pleitegeier über den Opern- und Konzerthäusern. Das bekamen die reisenden Musiker ohne eine feste Anstellung ebenso zu spüren wie die vermeintlich wohlbestallten Hofmusiker. Denn Musik war ein teures Unterfangen, repräsentativ und flüchtig zugleich, und oft überstieg das Interesse des Fürsten an der Musik und an prächtigen Aufführungen die Zahlungsmoral der zuständigen Kämmerer. Glücklicher Fürst, der, wie Karl Theodor von der Pfalz, das Geld für seine Hofmusik aus einer Stiftung schöpfte die nicht anderweitig verwendet werden durfte. Er konnte sich ein Hoforchester leisten, wie es andernorts kaum finanzierbar gewesen wäre. Andere, wie Karl Eugen von Württemberg, häuften mit seinen exorbitanten Ausgaben für die Hofmusik, namentlich die Oper, so horrenden Schulden auf, dass sie ihr Herzogtum damit an den Rand des Staatsbankrotts brachten. Wenn es Krieg gab, und es gab häufig Krieg, wurde zuallererst an der Musik gespart, wurden Musiker entlassen, um Soldaten zu finanzieren. All diesen Unwägbarkeiten des Daseins waren die Musiker Europas ausgesetzt, vor allem jene, die keine feste Anstellung hatten wie etwa im Mannheimer Orchester und deshalb durch die Lande zogen.

In diesem dichten Netz von Reiserouten bildete Paris einen wichtigen Knotenpunkt. Denn als Hauptstadt eines zentralistischen Staates versammelte Paris alles, was in Frankreich Rang und Namen hatte, an einem Ort – den Hof um die Königsfamilie herum, die Adelsfamilien, die in der Hauptstadt Präsenz zeigen mussten und luxuriöse Stadtpalais unterhielten, die Geistlichkeit, unter der sich besonders die seit dem 17. Jahrhundert geförderten Jesuiten hervortaten, die Diplomaten aus aller Herren Länder. Allen diente Musik als Zeitvertreib oder bzw. und als Repräsentation. Darunter befanden sich so passionierte Musikliebhaber wie der kurpfälzische Gesandte Graf v. Sickingen, den Wolfgang Amadeus Mozart in Paris mit Empfehlungsschreiben aus Mannheim aufsuchte und danach begeistert an seinen Vater schrieb:

Sprecher 2

„Da habe ich ganz allein bei ihm 8 Stunden zugebracht, immer beym Clavier, allerley Musik durchgemacht – belobet, bewundert, recensiert, raisonniert und critisiert.“

Der Graf und der Musiker kommunizieren auf einer gesellschaftlichen Ebene über das, was sie inhaltlich verbindet, ohne Zeremoniell, ohne Hierarchie – das Licht der Aufklärung ging auch an den Adligen in dieser Stadt, wo allenthalben diskutiert, räsonniert und kritisiert wurde, nicht spurlos vorbei. Im Gewühl und in der Anonymität der Großstadt konnten zeremonielle und hierarchische Verpflichtungen, wie sie andernorts üblich und unabdingbar gewesen wären, auch einmal außer Kraft gesetzt werden, ohne dass die Gesellschaftsordnung dadurch gefährdet gewesen wäre. Derartige Erlebnisse waren die eine, helle Seite der Stadt und ihrer Bewohner. Die andere sah düsterer aus. Denn Paris war und blieb auch die Hauptstadt des Adelsstolzes und der ungebrochenen Arroganz einer feudalen Schicht, die ihre Rechte nicht aus eigenen Verdiensten, sondern aus jahrhundertealten Privilegien ableitete. Wolfgang Mozart musste das schmerzlich erfahren, als er sich 1778

bemühte, in Paris Fuß zu fassen. Sein Bericht über einen Besuch bei der Comtesse de Chabot-Rohan macht auch heute noch betroffen angesichts der nicht einmal bösartigen, sondern einfach gedankenlosen Herablassung der adligen Dame und macht einmal mehr verständlich, wie es zur Französischen Revolution und einem derart ungebremsen Ausbruch von Hass auf den Adel kommen konnte. Acht Tage lang hatte die Comtesse Mozart warten lassen und schließlich dann doch einbestellt:

Sprecher 2

„Da musste ich“

Sprecher 1

– so schrieb Mozart im Mai 1778 –

Sprecher 2

eine halbe Stund in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin versehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die Duchesse Chabot mit größter Höflichkeit und bat mich, mit dem Clavier verlieb zu nehmen, indem keins von den ihrigen zugericht sey; ich möchte es versuchen. Ich sagte, ich wollte von Herzen gern etwas spielen, aber itzt seye es unmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde für Kälte, und bat sie, sie möchte mich doch aufs wenigste in erin Zimmer wo ein Camin mit feuer ist, führen lassen. O oui Monsieur, vous avès raison. Das war die ganze Antwort. Dann setzte sie sich nieder, und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en Compagnie anderer Herren, die alle in einen Cirkel um einen großen Tisch herum saßen. Da hatte ich die Ehre eine ganze Stunde zu warten, Fenster und Thürn waren off. Ich hatte nicht allein in Händen, sondern im ganzen Leib und füße kalt. ... Endlich um kurz zu sein, spielte ich, auf den elenden miserablen Pianoforte. Was aber das Ärgste war, dass die Madame und alle die Herren ihr zeichnen keinen Augenblick unterließen, sondern immer fortmachten, und ich also für die Sessel, Tisch und Mauern spielen musste.“

Sprecher 1

Und dann fasst Mozart zusammen:

Sprecher 2

„Die Franzosen haben lang nicht mehr soviel Politesse als vor 15 Jahren, sie grenzen itzt stark an die Grobheit, und hoffärtig sind sie abscheulich.“

Sprecher 1

Doch die Förderung und Finanzierung der Künste oblag in Paris nicht den Adligen allein, um deren Gunst willen sich Musiker erniedrigen mussten. Denn hier gab es auch ein wachsendes und zunehmend selbstbewusstes Bürgertum, das für die wirtschaftlichen Belange Frankreichs zuständig war – Unternehmer, Kaufleute, Pächter, Bankiers. Viel Geld war da versammelt – und der Wunsch, sich von dem

zunehmend verachteten Adel abzusetzen und eine eigene kulturelle Identität zu entwickeln, die nicht ein bloßes Abziehbild der höfischen war, sondern etwas Eigenes, Unverwechselbares darstellte. Reiche Bürger ließen es sich angelegentlich sein, eine gesellschaftliche Präsenz zu zeigen, die in ihrer Prachtentfaltung diejenige der Adligen zu übertrumpfen imstande war. Der reichste von ihnen war wohl Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière, Generalsteuerpächter des Königreiches. Er förderte nicht nur Philosophen der Aufklärung wie Voltaire oder Rousseau, sondern auch und vor allem Musiker. De La Pouplinière unterhielt gar ein eigenes Orchester. Er ließ Jean-Philippe Rameau samt seiner Familie in seinem Palais wohnen und beschäftigte ihn zwölf Jahre lang als Orchesterleiter. Später übertrug er dieses Amt Johann Stamitz, dem aus Mannheim ein Ruf als exzellenter Orchesterleiter bis nach Paris vorauselte, und der zwei Jahre lang für De La Pouplinière arbeitete. Der Dichter Jean-Francois Marmontel, Enzyklopädist und gern gesehener Gast im Hause des Steuerpächters, schrieb über De la Pouplinière:

Sprecher 2

„Niemals hat ein Bürger in prinziplicher Weise gelebt, und die Prinzen kamen, um die Vergnügungen in seinem bürgerlichen Hause zu genießen.“

Sprecher 1

Zu den Besonderheiten einer bürgerlichen Identität gehörten aber vor allem die Salons, deren es im Paris des 18. Jahrhunderts eine wachsende Zahl gab. Sie stellten auch einen Gegenentwurf zu den Salons der Adligen dar, in denen die Künstler ansonsten zu antichambrieren gewohnt und gezwungen waren, um vielleicht mit einer abgelegten Tabakdose für geleistete Dienste abgespeist zu werden – wenn überhaupt. Die bürgerlichen Salons waren die Domäne der Frauen – der geistreichen Damen, zumeist Ehefrauen reicher Männer, die die Pariser Gesellschaft, die Intellektuellen und Künstler zu sich einluden, um gelehrte Gespräche zu führen und sich im Glanz des sprühenden Geistes zu sonnen. Für diese, die oft brotlosen Philosophen und Künstler, stellten die Salons nicht allein eine Möglichkeit dar, ihre Ideen, ihre Werke in die Öffentlichkeit zu tragen und vielleicht einen Sponsor für eine Publikation zu finden, sondern auch eine ganz praktische Gelegenheit, sich kostenfrei mit den gereichten Häppchen zu ernähren. Denn der Lebensunterhalt in Paris war teuer – so teuer, dass es sinnvoll war, sich irgendwo um einen Freitisch zu kümmern.

Sprecher 2

„Wohlfeil ist hier nichts als der Wein“

Sprecher 1

schrieb Leopold Mozart kurz nach der Ankunft in Paris im Dezember 1763, und dann rechnete er seinem Freund Hagenauer in Salzburg eine ganze Seite lang vor, was Brot und Wein, Fisch und Fleisch so alles kosteten, und wie schlecht die Verpflegung war.

Sprecher 2

„Die Fasttage“,

Sprecher 1

so schrieb er im März 1764,

Sprecher 2

„sind gar zum Erkranken, denn keine Mehlspeise sieht man nicht. Man braucht hier in Paris viermal mehr Haarpuder als Mehl, die Fische sind teuer, und da man keine eigene Hauswirtschaft hat, und vom Traiteur die Speisen nehmen muss, so hat man wenig andere Hoffnung als crepierte Fische zu essen.“

Sprecher 1

Da bot es sich doch eher an, Einladungen anzunehmen, die Salons zu frequentieren und sich die willkommene Gegenwart, die Geistesblitze und gelehrte Konversation, die musikalischen Darbietungen in Naturalien gleichsam bezahlen zu lassen. Die Salons der Damen wie Madame Necker, der allseits wegen ihrer Intelligenz bewunderten Gemahlin eines Bankiers und Finanzministers, oder der Madame d'Épinay, die ihre Rolle als Salonnière auch durch erotische Abenteuer mit ihren intellektuellen Gästen definierte, diese Salons stellten also, modern gesprochen, eine Win-Win-Situation für die Gastgeberinnen einerseits und die geladenen Gäste andererseits dar. Sie waren, neben den publizistischen Aktivitäten in der Hauptstadt, eine weitere wichtige Möglichkeit, Öffentlichkeit herzustellen, neue Ideen zu verbreiten, Kunst und Musik zu fördern.

Und dann bot Paris seit 1725 eine Einrichtung, die es nirgendwo anders gab, und die eine besondere Attraktion für Musiker aus ganz Europa darstellte – das sogenannte Concert spirituel, eine öffentliche und kommerzielle Konzertreihe. Sie hatte bis 1790, also sogar über die Französische Revolution hinaus Bestand. Wir können uns heute, da „ins Konzert gehen“ das Normalste von der Welt geworden ist, kaum mehr vorstellen, was es damals hieß, Musik einfach um ihrer selbst willen, ohne institutionelle, gesellschaftliche oder liturgische Einbindung, vor einem zahlenden Publikum ohne Ansehen seines Standes, seiner Religion oder seiner Herkunft zu spielen. Das war etwas völlig Neues, nie Dagewesenes, und zunächst war es auch nicht einfach gewesen, eine solche Konzertreihe zu etablieren. Denn die Académie Royale de Musique, also das Opernhaus, besaß seit den Zeiten des Sonnenkönigs das alleinige königliche Privileg, öffentliche Aufführungen von Musik zu veranstalten. Zwei Jahre nach der Thronbesteigung Ludwigs XV. gelang es einem Hofmusiker, dem jungen König das Privileg für eine Konzertreihe abzuluchsen. Die Organisatoren der Concerts spirituels einigten sich mit dem Königshaus darauf, nur an solchen Tagen zu spielen, an denen die Oper aus Gründen des Anstands geschlossen bleiben musste – d.h. in der Fastenzeit und an hohen katholischen Feiertagen. Obwohl die Concerts spirituels eigentlich der religiösen Erbauung dienen sollten und deshalb vor allem geistliche Musik aufgeführt werden sollte, mischte sich doch von Anfang an auch Instrumentalmusik in die Programme – geschickt verpackt als gleichermaßen „geistlich“. Das allererste Konzert am 18. März 1725, also in der

Passionszeit, präsentierte neben einigen Psalmotetten von Delalande auch Corellis Concerto grosso per la notte di natale, das Weihnachtskonzert, das liturgisch nicht recht in die Passionszeit gehörte, aber immerhin einen religiösen Bezug aufwies. Noch im selben Jahr wurde bei der Instrumentalmusik hinsichtlich ihrer religiösen Einbindung dann überhaupt nicht mehr so genau hingeschaut.

Musik 1

Arcangelo Corelli, Concerto No 8
The Brandenburg Consort / roy Goodman
CD hyperion dyad LC 7539
CDD 22011, tr.11
Ausschnitt: 1'10

Diese Programmgestaltung war in mehrerlei Hinsicht revolutionär. Zum einen gab es hier geistliche Musik zum ersten Mal außerhalb der Kirche zu hören, und zum anderen Instrumentalmusik von solistischen Darbietungen durchreisender Virtuosen bis hin zu großen Orchesterwerken. Im Laufe der Jahre verlagerte sich das Interesse der Intendanten und des Publikums immer mehr in Richtung Instrumentalmusik, und je nach dem Geschmack der jeweiligen Leitung der Institution wurde mal italienische, mal französische, mal deutsche Musik favorisiert. Georg Philipp Telemann hat hier seine Werke aufgeführt, Joseph Haydn erlebte mit Sinfonien, aber auch mit seinem *Stabat Mater* wahre Triumphe. Er, der Einsiedler aus Eszterhazy, sollte der meistgespielte Komponist in Paris werden. Als Mozart 1778 nach Paris kam, erhielt auch er gleich den Auftrag, eine Sinfonie für das Concert spirituel zu schreiben. Sie wurde am Fronleichnamstag aufgeführt und machte sogleich Furore – es handelt sich um die Sinfonie KV 297. Von 1725 bis 1790 veranstaltete das Concert spirituel 1280 Konzerte, das sind im Schnitt 20 pro Jahr. Sie alle hatten ihr zahlendes Publikum. Und sie alle gaben Musikern von überall her die Gelegenheit, sich diesem Publikum zu präsentieren.

Musik 2

Wolfgang A. Mozart, Sinfonie Nr. 31 in D, KV 297, 1. Satz Allegro assai
English Baroque Soloists / John Eliot Gardiner
CD Philips 420937 - 2
Ausschnitt: 1'10

Dass es gerade die Mannheimer Musiker waren, die häufig nach Paris reisten, hatte auch politische Gründe. Denn unter den Fürstentümern des Reiches genossen die Wittelbacher, also Bayern, die Kurpfalz und Pfalz-Zweibrücken besondere Aufmerksamkeit der Franzosen und erhielten als deren Verbündete Subsidien, finanzielle Mittel. Sie waren sozusagen der französische Stachel im Fleisch des Habsburgerreiches. Als sich Österreich und Frankreich dann 1756 gegen Preußen verbündeten, wurden die Subsidien weniger, aber die enge Bindung der Kurpfalz an Frankreich blieb vor allem kulturell bestehen. Und es hatte auch künstlerische Gründe, dass die Mannheimer im Pariser Musikleben so hochwillkommen waren. Denn sie waren die besten Orchestermusiker ganz Europas, Virtuosen von Rang und gleichzeitig gewohnt, sich dem Klangkörper eines Orchesters unterzuordnen. Einer, dem das Fortkommen der Mannheimer Musiker in Paris besonders am Herzen lag, war Herzog Christian IV. von Zweibrücken, und auch das hatte nicht nur musikalische, sondern durchaus auch politische Gründe. Zum einen war Herzog

Christian ein großer Musikliebhaber und ein Freund des französischen Königs, aber Mannlich nannte ihn 1774 auch

Sprecher 2

„einen Freund der Franzosen, aber einen Feind ihrer Musik“.

Sprecher 1

Das führte unter anderem dazu, dass sich der Herzog auch in die Verbesserung der französischen Musik einmischte. So brachte er dem französischen Komponisten François-André Danican Philidor sämtliche Opernpartituren von Jommelli, Traetta, Holzbauer und anderen Komponisten des Mannheimer Theaters mit, um ihm, wie Mannlich schrieb

Sprecher 2

„aus der französischen Psalmodie herauszuhelfen“,

Sprecher 1

und verwendete sich für ihn bei seinem Freund Ludwig XV.

Zum anderen aber strickte Christian IV. in Paris auch an seiner künftigen Rolle als Erbe der Kurpfalz. Denn der Zweibrücker Herzog, nur unwesentlich älter als Kurfürst Karl Theodor in Mannheim und deutlich gesünder, galt, seit sich abzeichnete, dass Karl Theodor wohl ohne legitimen Nachkommen bleiben würde, als designierter Erbe der Kurpfalz und wurde als solcher von Frankreich hofiert und auch finanziert. Um nun seinerseits den Anspruch auf die pfälzische Erbfolge zu dokumentieren, hielt sich Christian IV. häufig in Mannheim auf und pflegte engen Kontakt auch zu den Mannheimer Musikern. Und wenn der Herzog jedes Jahr zu einem mehrmonatigen Aufenthalt im Winter nach Paris aufbrach, lud er auch Musiker aus Mannheim ein, ihn zu begleiten. Was das für diese bedeutete, hat Mannlich in seinen Memoiren anschaulich beschrieben:

Sprecher 2

„Alljährlich nahm Herzog Christian einen oder zwei Musiker aus Mannheim oder seinem eigenen Orchester mit nach Paris, damit sie dort bekannt würden und auch sonst manchen Vorteil aus ihrem Aufenthalt schöpfen könnten. In diesem Jahr war Cannabich der Auserwählte, von dessen Kompositionen der Herzog einige drucken lassen wollte. Nachdem der Komponist das Privilegium dazu erhalten und seine Publikation in den Handel gebracht hatte, war es ihm darum zu tun, sie auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Ich stellte ihn deshalb Fréron vor, der eine darauf bezügliche Notiz in seiner Année litteraire bringen sollte.“

Musik 3

Christian Cannabich, Sinfonia concertante A-Dur
Camerata Bern / Thomas Füre
LC 0173 CD Deutsche Grammophon / eloquence 445117-2
Ausschnitt: 0'40

Sprecher 1

In diesem Bericht haben wir alles versammelt, was Paris für die Musiker so attraktiv machte: Einen Mäzen, der ihnen Auftrittsmöglichkeiten verschaffte und den Druck der Kompositionen förderte, eine musikalische Öffentlichkeit, die in die Konzerte ging und die Noteneditionen kaufte, und eine Presse, die den Handel mit wohlwollenden Rezensionen in Schwung brachte. Was hätte ein Musiker mehr wollen können? Blicken wir auf die Programme der Concerts spirituels, so finden wir dort nicht nur Musiker aus Österreich wie Christoph Wagenseil und vor allem und immer wieder Joseph Haydn, sondern nahezu alles, was in Mannheim Rang und Namen hatte – Johann Stamitz und seine Söhne, den Orchesterleiter Christian Cannabich, den Flötisten Baptist Wendling und seine Frau, die Sängerin Dorothea, den Oboisten Ludwig August Lebrun und seine Frau Franziska, die gefeierte Sopranistin, und so fort. Das Pariser Publikum war hungrig auf alles, was in Europa gespielt wurde – und nicht nur auf die eigene, die französische Musik. Die Mixtur aus Adel und Bürgertum, Hof und Stadt, Einheimischen und Ausländern, die in der Musik nicht nur Kunstübung, sondern auch gesellschaftliches Ereignis bedeutete, machte das Besondere des Pariser Musiklebens aus. Alle, die sich für Musik interessierten, konkurrierten dabei auch untereinander um die besten Musiker, die interessantesten Kompositionen, das außergewöhnlichste Event. Überall wurden Musiker gebraucht, überall konnte man Kompositionsaufträge ergattern und vor allem spielen, spielen spielen. Neben Rom, Wien und London war Paris vermutlich die Stadt mit der größten Musikedichte in ganz Europa.

Das große Interesse des Pariser Publikums an allen Arten von Musik, die geballte Kaufkraft, die in dieser Stadt der Privilegierten und der Reichen versammelt war, beförderte auch eine Branche, die besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen immensen Aufschwung erlebte – die der musikalischen Verlagshäuser. Blickt man in ihre Kataloge, so findet man dort neben französischen Komponisten zahlreiche weitere aus ganz Europa – vornehmlich solche, die auch im Concert spirituel gespielt wurden, aber auch andere, die nie in Paris gewesen waren, wie Anton Fils, der früh gestorbene Mannheimer Musiker. Auch hier wurde von großbesetzte Sinfonien bis zur Gitarrenbearbeitung populärer Opernarien alles angeboten – und sogar ein Ausleihdienst für Noten, eine Art öffentliche Notenbibliothek, der man für einen Jahresbeitrag beitreten und dafür unbegrenzt Noten ausleihen konnte.

Es gab also viel zu tun für Musiker in Paris – bei Hofe von der Zeremonialmusik mit Pauken und Trompeten über Tafelmusik bei den Banketten bis hin zu sanfter Einschlafmusik am Bett der Königin. König Ludwig XV. war selbst ebenso musikliebend wie seine Gemahlin Maria Leszczyńska, und seine vier unverheirateten Töchter machten selbst auf hohem Niveau Musik. In den Kirchen wurden Organisten gebraucht und Sänger, aber auch Serpentspieler, die oftmals die Orgel ersetzten und den Instrumentalbas unter dem Chor lieferten. Mehrere Opernhäuser boten Musiktheater auf allen Ebenen – die altehrwürdige Académie Royal mit ihrem Repertoire an musikalischen Tragödien, die Opéra comique mit ihren Singspielen und die diversen Vaudevilles auf den Jahrmärkten, in denen man frivole Unterhaltung, aber auch Parodien der großen Opern aus der Académie Royal hören konnte.

So beliebt Paris, die Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten für jeden Musiker auch war – einig waren sich alle, die von außen kamen, die Paris besuchten und darüber schrieben, auch in ihrer negativen Bewertung der französischen Musik, genauer: der Vokalmusik, noch genauer: der Oper. Friedrich Christian Mannlich, ein großer Musikliebhaber, schilderte seine ersten Eindrücke in den Memoiren so:

Sprecher 2

„Der Herzog“

Sprecher 1

(also Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken)

Sprecher 2

„hatte zwei berühmte Musiker aus Mannheim mit nach Paris genommen, um sie dort bekannt zu machen ... Mit ihnen besuchte ich die Oper, die damals im Palais-Royal untergebracht war. Trotzdem man an jenem Abend das Meisterwerk der französischen Musik, Castor und Pollux von Rameau, zur Aufführung brachte, konnten diese beiden nicht einmal den ganzen ersten Akt aushalten; ich selbst musste jedoch, so wehe es meinen Ohren tat, bis zum Ende bleiben, da ich dem Herzoge den Eindruck schildern sollte, den dieses erste Pariser Theater auf mich machen würde. ... Hätte man durch die Gunst Apolls während des Gesanges oder vielmehr Geschreies der Sänger taub und blind werden können, um die hässlichen Grimassen nicht sehen zu müssen, durch die sie dabei ihr Gesicht entstellten, so wäre dieses Schauspiel wahrhaft glänzend und sinnberauschend gewesen ... Aber was den Gesang betrifft, so habe ich mir schließlich die Ohren zugehalten und die Augen halb geschlossen.“

Als Mannlich seine Eindrücke dem Herzog berichtet, antwortet ihm dieser:

Sprecher 2

„Hüte Er sich indessen, den Parisern zu sagen, dass er seinen Augen und Ohren einen Dämpfer aufgesetzt hat, um die französische Musik der Opern überhaupt anhören zu können; man würde ihn sonst steinigen.“

Sprecher 1

Und nachdem Mannlich eine weitere Studienreise nach Italien unternommen hatte und 1772 noch einmal nach Paris zurückgekehrt war, fand er seine schlechte Meinung über den französischen Gesang, nun vor dem Hintergrund der italienischen Erfahrungen, mehr als bestätigt:

Sprecher 2

“Was die Musik der Oper selbst betrifft, die ich wider meinen Willen mehrmals besuchen musste, so litt ich mit all denen, die in dieser glücklichen Zeit aus Italien kamen. Denn dort gab es für den Gesang, der bei einer Oper doch in allererster Linie in Betracht kommt, glänzende Vertreter ... die durch ihren göttlichen Vortrag die Herzen mit fortrissen. In Paris war es indes gerade das Geschrei der Sänger, von dem der Saal im Louvre widerhallte und selbst die unempfindlichsten Ohren der

Musikfreunde zermartert wurden, und dieses Gekreisch beklatschten die Pariser Stutzer mit Vorliebe.“

Sprecher 1

Man könnte nun Mannlichs harsches Urteil für die private Meinung eines Voreingenommenen halten. Allerdings zieht sich dieselbe Wertung durch alle Reiseberichte der Zeit, in denen von Musik die Rede ist. Auch Leopold Mozart ließ kein gutes Haar an der französischen Gesangskunst:

Sprecher 2

„Alles was mit einzeln Stimmen war und einer Arie gleichen sollte, war leer, frostig und elend, folglich französisch“

Sprecher 1

schreibt er am 1. Februar 1764, und weiter:

Sprecher 2

„Hier ist ein beständiger Krieg zwischen der italienischen und der französischen Musik, die ganze französische Musik ist keinen Teufel wert. Man fanget aber nun an, grausam abzuändern. Die Franzosen fangen nun an, stark zu wanken, und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische geschmack, wie ich hoffe, völlig erlöschen.“

Sprecher 1

Leopold Mozarts Prognose sollte sich nicht bewahrheiten. Im Gegenteil: Der Streit zwischen der italienischen und der französischen Musik, der in Frankreich eine lange, bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition hatte, beherrschte auch weiterhin das Pariser Musikleben, und nur die Fremden, die nach Paris kamen, schlugen sich ausnahmslos auf die Seite der Italiener. Charles Burney etwa, der englische Gelehrte, der 1772 auf den Spuren der Musikgeschichte durch Europa reiste und dabei nicht nur in Bibliotheken alte Partituren studierte, sondern auch ein offenes Ohr für das aktuelle Musikleben hatte, bemühte sich zumindest um eine Erklärung dafür, warum ihm die französische Gesangskunst so wenig behagte:

Sprecher 2

„Einige Arien wären auch vortrefflich gewesen, wenn sie mit wahren italienischen Ausdrücken wären gesungen worden. Allein die französischen Stimmen kommen bloß aus der Kehle; auf keiner Bühne wird man hier eine voce del petto oder ein gehöriges portamento oder Tragen der Stimme antreffen. Zwar sind verschiedene von den hiesigen Theatersängern Italiäner, aber sie sind seit ihrem Hiersein so ausgeartet, dass ihre Vorstellung mich nimmermehr überredet hätte, sie für Italiäner zu halten.“

Sprecher 1

Burney bezeichnete eine große Motette, die er in einem Konzert hörte, als unausstehlich, fuhr dann aber fort:

Sprecher 2

„Die Zuhörer aber gaben dem Stücke ihren ganzen Beifall, empfanden seine Schönheiten und bewunderten es so sehr als sich selbst, weil sie in einem Lande gebohren waren, das solche Meisterstücke der Setzkunst und so ausgesuchte Spieler hervorzubringen vermochte ... Der erste Alt hatte einige Zeilen Solo zu singen, welche er mit solcher Gewalt heraus schrie, als wenn er unter dem Messer an der Kehle um Hülfe rief. Allein so betäubt ich auch davon ward, so sah ich doch deutlich an dem Lächeln der unaussprechlichen Zufriedenheit, das sich in 99 von hundert Gesichtern in der Gesellschaft zeigte, dass dies gerade das war, was ihr Herz empfand und ihre Seele liebte ... Doch mit dem letzten Chore nahm das Concert ein Ende mit Schrecken: Es übertraf an Geschrey, alles Lärm, was ich je in meinem Leben gehört hatte.“

Sprecher 1

Und als Wolfgang Mozart 1778 in Paris ohne Erfolg sein Glück versuchte, konnte auch er der französischen Musik, vor allem aber dem französischen Gesang nichts, aber auch gar nichts abgewinnen.

Sprecher 2

„Und das Singen – oimè! Wenn nur keine Französin italienische Arien singete, ich würde ihr ihre französische Blirrerrrey noch verzeihen. Aber gute Musik zu verderben! Das ist nicht auszustehen.“

Sprecher 1

Gekreisch, Geschrei, Grimassen, Plärrerei, Lärm – durch alle diese Äußerungen, die sich bis in die Wortwahl gleichen, zieht sich zweierlei: zum einen die Ablehnung der französischen Musik und vor allem der französischen Gesangkunst, die offenbar von italienischen Belcantotechniken nichts weiß oder nichts wissen will, zum anderen aber auch die Beobachtung, dass die Franzosen selbst ihre Musik nicht nur schätzten, sondern sie zudem als Ausdruck ihrer eigenen Größe feierten und damit auch sich selbst und ihre Grande Nation. Wenn sich nun aber alle, mit Ausnahme der Franzosen, darüber einig waren, dass die französische Musik so schrecklich sei und die italienische so viel besser, woran lag das? Und warum ließen die Pariser beides zu, ihre eigene und die italienische Musik?

Um das zu begründen, muss ich ein wenig ausholen und ins 17., ja sogar ins 16. Jahrhundert zurückgehen. Der Kampf zwischen französischer und italienischer Kultur, tobte nämlich spätestens seit Katharina de Medici mehr als zwei Jahrhunderte zuvor in die französische Königsfamilie eingeheiratet hatte und den Franzosen den

Damensattel, das Essen mit Messer und Gabel und das italienische Musiktheater beschert hatte. Mit Maria de' Medici, seit 1600 Gemahlin König Heinrichs IV. von Frankreich, setzte sich später der italienische Einfluss am französischen Hof fort. Aus Anlass ihrer Eheschließung mit dem französischen König war in Florenz im Oktober 1600 die erste Oper der Musikgeschichte aufgeführt worden, und sie lud ihre florentinischen Musiker nach Paris ein. Wiederum eine Generation später machte kein Geringerer als der römische Hutmakersohn Giulio Mazzarini in Paris als Berater der verwitweten Königin und Erzieher des unmündigen Thronerben Ludwig XIV. Karriere und vertrat auch als Jules Mazarin, Kardinal und Regierender Minister Frankreichs, italienische, genauer: päpstliche Interessen in Paris. Als Ludwig XIV. dann nach Mazarins Tod 1661 die alleinige Herrschaft über Frankreich an sich zog, war es ihm ein Anliegen, diesen vielfältigen italienischen Einflüssen etwas genuin Französisches entgegenzusetzen und den politischen und militärischen Hegemonieanspruch Frankreichs auch kulturell zu unterfüttern. Er gründete zahlreiche Akademien – als erste eine Akademie des Tanzes, sodann eine der Schönen Künste, eine der Musik, eine der Wissenschaften, und sie alle hatten vorrangig die Aufgabe, Regeln für ihre jeweilige Kunst zu entwickeln, nach denen sich dann alle in und außerhalb Frankreichs zu richten hatten. In diesen Akademien war die Diskussion um ästhetische Fragen mindestens so wichtig wie die Kunstprodukte selbst, und die schriftlichen Abhandlungen über Malerei oder Musik wurden allenthalben diskutiert.

Kardinal Mazarin hatte einst versucht, Paris kulturell zu einem Abbild Roms zu machen. Der Sonnenkönig tat nun alles, Paris als Gegenentwurf zu Rom zu präsentieren. Er förderte eine spezifisch französische Tanzkultur, ließ eine Tanzschrift entwickeln, mit der man die für ihn entworfenen Choreographien aufschreiben und in alle Lande schicken konnte, und sorgte so dafür, dass überall in Europa nicht mehr Pavana und Gagliarda, sondern Menuett und Rigaudon getanzt wurde. Er förderte seinen musikalischen Tanzpartner aus Jugendtagen, den wie Mazarin in Italien geborenen Jean-Baptiste Lully, und ließ ihn ein Orchester aus 24 Streichern aufbauen, das bald in ganz Europa berühmt war, weil es in seiner rhythmischen Präzision, mit seinen gemeinsamen Stricharten zu einem einzigen Klangkörper verschmolz. Und er unterstützte die Entwicklung einer spezifisch französischen Oper, die nicht auf virtuose Arien nach italienischer Art, sondern auf musikalische Theaterdeklamation im Geist des Sprechtheaters setzte. Während am Hof seines politischen Kontrahenten, des Habsburgerkaisers Leopold I. die italienische Sprache und italienische Musik gepflegt wurden, setzte Ludwig XIV. eine nunmehr originär französische dagegen.

Musik 4

Jean-Baptiste Lully, "Menuet" aus: "Atys", Opéra en 5 acts

Les Arts Florissants / William Christie

LC 7045, CD marmonia munde HM C 901257.59

Ausschnitt: 0'25

In Europa blieb das nicht unbemerkt. Instrumentalisten aus allen Ländern, die zuvor vornehmlich nach Italien gepilgert waren, um ihre Kunst zu vervollkommen, entdeckten nun auch Paris als neues musikalisches Mekka. Georg Muffat etwa, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert in Salzburg und Wien, Passau und

Ingolstadt aktiv war, zählte Arcangelo Corelli in Rom und Lully in Paris gleichermaßen zu seinen musikalischen Vorbildern. Und der englische König Charles II. leistete sich, kaum dass er 1660 aus dem französischen Exil nach London zurückgekehrt war, die sogenannten „Four and Twenty Fiddlers“, die mit Lullys „Vingt-quatre violons du roi“ nicht nur den Namen gemein hatten. Aber während sich der französische Tanz und die Musik dazu, d.h. die Instrumentalmusik, über ganz Europa ausbreiteten, gelang es der französischen Oper nicht, über die Grenzen Frankreichs hinaus wirksam zu werden. Überall tanzte man französisch, baute Paläste und legte Gärten nach Art von Versailles an, hörte aber italienische Oper. Die italienische Gesangkunst und auch italienische Sänger beherrschten die europäischen Bühnen von Lissabon bis Stockholm, von London bis Sankt Petersburg, von Wien bis Hamburg. Die streng zentralistisch organisierte französische Gesellschaft hatte auch auf die Oper abgefärbt. Statt, wie in Italien, eine Überfülle an musikalischen Angeboten zu produzieren und es dem Markt zu überlassen, welche davon Erfolg hatten, war die französische Oper von Anbeginn an ein exklusives Unternehmen für den Hof in Versailles und das Operntheater in Paris gewesen. Während die Opera seria immer neu sein musste, verfestigte sich in Paris ein über Jahrzehnte immer gleiches, nur selten durch neue Opern angereichertes Repertoire. Und während die Opera seria von der musikalischen Vielfalt der Arien lebte, so definierte sich die Tragédie en musique vornehmlich über die deklamatorische Raffinesse des musikalischen Dialogs im Rezitativ.

Die Unterschiede zwischen französischer und italienischer Musik waren in einer so diskutierfreudigen Stadt wie Paris mit seinen Akademien auch immer Gegenstand von ästhetischen Debatten. Und die Frage, ob die italienische oder die französische Oper die bessere war, wurde eher in Paris kontrovers diskutiert als in Italien, wo man sich um die französische Musik überhaupt nicht kümmerte und sich für ästhetische Debatten ohnedies nicht interessierte. Im Jahre 1702 veröffentlichte der französische Gelehrte François Ragueneau eine Schrift mit dem Titel *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Er, der Franzose, der zwei Jahre in Rom gelebt und dort die italienische Musik schätzen gelernt hatte, schlug sich doch tatsächlich auf die Seite der Italiener. Er trat damit als erster eine Diskussion um den Vorrang der italienischen vor der französischen Musik los – oder umgekehrt. Ragueneaus Schrift wurde auch außerhalb Frankreichs gelesen. In Hamburg übersetzte Johann Mattheson sie ins Deutsche und veröffentlichte sie 1722 in seiner *Critica Musica*, zweisprachig und mit Kommentaren versehen.

Derartige Diskussionen sollten in Paris das ganze 18. Jahrhundert hindurch nicht mehr verstummen. Der Frage, welche Oper die bessere sei, konnte sich halb Paris für Wochen mit Leidenschaft hingeben, und die Meinungen waren durchaus geteilt. Jean-Philippe Rameau etwa schätzte die Italiener überhaupt nicht; in seiner komischen, satirischen Oper *Platée* über eine alte, ebenso hässliche wie dumme Sumpfnympe, der Jupiter seine Liebe vorgaukelt, tritt bei der zum Schein arrangierten Hochzeit La Folie, die Allegorie des Wahnsinns auf und singt – ja was? eine virtuose italienische Arie: Irrsinn, dein Name ist Italien, so lautete Rameaus musikalische Botschaft. Auf der anderen Seite versammelten sich die Enzyklopädisten, die in der neuen Opera buffa, der komischen italienischen Oper mit ihren volkstümlichen Melodien und ihren heiteren Spielszenen die Zukunft der Musik erblickten. Pergolesis kleines Intermezzo *La serva padrona* wurde gegen die ehrwürdige Tragédie en musique Lullys und Rameaus ins Feld geführt, und schon bald mischten sich auch schärfere politische Töne in die ästhetischen Debatten.

Musik 5

Giovanni Battista Pergolesi:

aus: La serva padrona. Intermezzo in musica in 2 Teilen zu "Il prigioniero superbo".

(Die Magd als Herrin)

Gemma Bertagnolli (Sopran)(Serpina)

Lorenzo Ragazzo (Baß)(Umberto)

Freiburger Barockorchester

Leitung: Rinaldo Alessandrini

Eigenproduktion des SWR

Ausschnitt: 0'50

Wenn etwa Jean-Jacques Rousseau mit seinem leidenschaftlichen Eintreten für Pergolesis vermeintlich naive Musiksprache den sogenannten Buffonistenstreit auslöste, so ging es ihm dabei jetzt nur noch vordergründig um die Frage nach dem Vorrang der italienischen oder der französischen Musik. Als Wortführer im Kampf für eine neue Gesellschaftsordnung feierte Rousseau Pergolesis Komposition als Musterbeispiel einer Musik von edler Einfachheit und spontaner Natürlichkeit und führte sie gegen eine vermeintlich verkünstelte und von höfischen Sitten verdorbene französische Musik ins Feld. Hinter diesen Argumenten stand auch eine philosophische Idee – Rousseaus These, dass der Ursprung der Sprache in der Musik zu finden sei, dass aber der Gesang im Laufe der Zivilisation insbesondere in Frankreich degeneriert sei, und dass es gelte, eine neue Art des dramatischen Ausdrucks zu finden. Dazu gehörte die schlichte Melodie ohne allzu viel harmonische Kunst und, ganz zentral, das Gebärdenspiel des Darstellers als eine Art „Körpermusik“. Beides fand Rousseau in Pergolesis Intermezzo verwirklicht. In zahlreichen Pamphleten stilisierte er es zu einem musikalischen „Zurück zur Natur“ hoch. Die Opposition, die Rousseau und seine Mitstreiter aufmachten, bestand allerdings nicht nur in dem Gegensatz zwischen italienischer und französischer Musik, sondern damit auch zwischen bürgerlicher und höfischer Musik, zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, zwischen neuer Frische und schaler Gewohnheit. Und Paris war groß genug und so voller Menschen unterschiedlichster Überzeugungen, dass sich Gegner und Befürworter beider Seiten in leidenschaftliche publizistische Debatten stürzten. Nicht ohne Grund hat Friedrich Schiller sein Jahrhundert als das „tintenklecksende Säkulum“ bezeichnet. In Paris gab es Gazetten in großer Zahl, die jede Debatte aufgriffen und publizistisch vermarkteten.

Gerade weil aber diese Debatten unter dem Deckmantel der alten Frage nach italienischer oder französischer Musik zunehmend politisch gefärbt wurden, waren sie dem Hof auch zunehmend suspekt, denn es drohte die Gefahr, mit der Kontrolle über die Oper auch die Kontrolle über das Denken und Fühlen derer zu verlieren, die der Hof doch beherrschen wollte. 1762, als Mannlich in der Oper ausharren musste, um dem Herzog von Zweibrücken zu berichten, meldete sich auch Melchior Grimm über die Oper zu Wort, der deutsche Schriftsteller und Journalist, der aus Paris über Literatur, Philosophie, Kunst und Musik berichtete, mit Diderot befreundet war, mit den Enzyklopädisten zusammenarbeitete und sich im Buffonistenstreit auf die Seite der italienischen Partei geschlagen hatte. In seiner *Literarischen Korrespondenz*, einer handschriftlich für fürstliche Abonnenten vor allem in Deutschland verfassten Sammlung von Meldungen aus Paris, berichtete er im Februar 1762 davon, wie der Hof sich der Opernhäuser zu bemächtigen versuchte:

Sprecher 2

„Die Opéra Comique, die am 2. Dieses Monats ihre Bühne auf dem Jahrmarkt von St. Germain eröffnen sollte, ist auf Befehl des Hofes mit der Comédie Italienne vereinigt worden. Diese Maßnahme wurde vom Publikum nicht gebilligt ... Man befürchtet zu Recht, künftig werde nach dem Geschmack des Publikums nur wenig gefragt, und man sollte es doch wenigstens Herr seiner Vergnügungen sein lassen. Das Beispiel der anderen Bühnen rechtfertigt diese Besorgnis. Wenn die Oper seit undenklichen Zeiten drei Viertel von Paris langweilen darf, so allein deshalb, weil sie von einem Manne geleitet wird, der nur die Einnahmen im Auge hat. Dieses alte Opernhaus soll erhalten werden, dem Zahn der Zeit, dem Geschmack des Publikums zum Trotz, das die Eintönigkeit und Schalheit seiner Musik nicht länger ertragen kann, und um diese Absicht durchzusetzen, bestraft man alle, die nach wahrer Musik verlangen, und deren Zahl täglich wächst ... Wir haben erlebt, wie die Direktoren der Académie Royal ihr Repertoire nach und nach erschöpften, und wie die Werke, denen der größte Ruf vorausging, immer wieder ohne jeden Erfolg aufgeführt wurden, doch es kam niemandem in den Sinn, die sich häufenden Fehlschläge auf ihre wahre Ursache zurückzuführen.“

Sprecher 1

Eine Stadt, in der Musik das Gesprächsthema Nummer eins war: Wo gab es das sonst? In der Adlige und reiche Bürger sich um besonders gefragte Musiker rissen und sich im Glanz der großen Stars sonnten, statt wie früher die Musiker im Glanz ihrer Fürsten? Einer, der auf diesem Ticket mit großem Erfolg reiste, war Christoph Willibald Gluck, als er 1774 von Wien nach Paris kam, um dort seine *Iphigénie en Aulide* auf die Bühne zu bringen.

Musik 6

Christoph Willibald von Gluck:

aus: *Iphigénie en Aulide* (Iphigenie in Aulis), Ouvertüre

SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart

Leitung: Fabrice Bollon

Eigenproduktion des SWR

Ausschnitt: 3'40

Dass Herzog Christian IV. von Zweibrücken ihn und seine Familie einlud, in seinem Palais zu wohnen, nahm er ebenso gelassen hin wie er mit seinem gesunden Appetit die Küche des Herzogs ohne Komplimente in Anspruch nahm. Er nahm es hin, dass der König ihn in Versailles huldvoll, wenn auch kurz, zu dem Erfolg seiner Oper beglückwünschte, und beklagte sich später doch, dass der König ihn zu wenig gewürdigt hätte. Er strafte seine Verehrerinnen, die sich in seine Nähe drängten, mit zur Schau getragener Verachtung. Und doch lag ihm ganz Paris zu Füßen. Melchior Grimm berichtete im April 1774 über den Erfolg der *Iphigénie*:

Sprecher 2

„Seit vierzehn Tagen denkt man in Paris nur noch an Musik und träumt von ihr. Sie ist Gegenstand all unserer Dispute, all unserer Unterhaltungen, sie ist die Seele all unserer Soupers, und es wäre geradezu lächerlich, wollte man sich für etwas anderes interessieren. Auf eine Frage der Politik antwortet man Ihnen mit einer musikalischen Passage, auf eine Betrachtung über die Sitten mit dem Ritornell einer kleinen Arie, und suchen Sie Interesse dafür zu wecken, was dieses oder jenes Stück von Racine oder Voltaire bedeutet, so wird man Sie als Antwort auf die Orchesterwirkung in dem schönen Rezitativ des Agamemnon aufmerksam machen.“

Sprecher 1

Bedenkt man, dass Musiker andernorts bei Hofe auch zu dieser Zeit noch nicht primär als Künstler galten, sondern als Lakaien, dass reisende Virtuosen auf Gedeih und Verderb von der Laune ihrer Auftraggeber abhängig waren und nicht selten mit abgelegtem Putz statt mit ordentlichem Geld honoriert wurden, dass auch noch Jahre später ein Hofmusiker namens Mozart vermittle eines verächtlichen Fußtritts aus dem Dienst geworfen werden konnte, so wird deutlich, warum Paris eine besondere Station im Netz der europäischen Reiserouten und einen Sehnsuchtsort für jeden darstellte, der ansonsten Geringschätzung oder bestenfalls freundliches Desinteresse zu ernten gewohnt war. Allem voran war Paris eine kosmopolitische Stadt: Gerade weil die Pariser davon überzeugt waren, der Nabel der Welt zu sein, konnten sie neugierig sein auf alles, was sonst in der Welt noch vorging. Das Pariser Musikleben war, auch aufgrund der politischen Geschichte Frankreichs, international, Italiener und Deutsche als Musiker hochwillkommen. Die ungesunden Ausdünstungen der Großstadt mochten von balsamischen Düften, wie Friedrich Christian Mannlich sie erwartet hatte, weit entfernt sein. Aber in Paris gab es nicht nur Arbeits- und Verdienstmöglichkeiten, hier wurde der Musik und ihren Schöpfern darüber hinaus eine Aufmerksamkeit zuteil wie sonst kaum irgendwo, und eine Wertschätzung, die sich doch wie Balsam auf die wunde Künstlerseele legen konnte.

Literatur:

Titel: Rokoko und Revolution : 1741 – 1822
Autor: Johann Christian von Mannlich
Übersetzer/Herausgeber: Eugen Stollreither
Mittler, Berlin, 1913

Titel: Briefe und Aufzeichnungen
Autor: Wolfgang Amadeus Mozart (und Leopold Mozart), Band 1 und 2
Herausgeber: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Ges. und erl. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch.
Bärenreiter, Kassel und Basel 1962

Titel: Paris zündet die Lichter an : literarische Korrespondenz
Autor: Friedrich Melchior von Grimm
Herausgeber/Übersetzer: Kurt Schnelle/ Herbert Kühn
Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1977

Titel: Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien
Autor: Charles Burney
Herausgeber/Übersetzer: Christoph Daniel Ebeling und Johann Joachim Christoph Bode
Bode, Hamburg 1772