

Klaus Heinrich Kohrs

Camille Saint-Saëns
Ästhetik der Distanz

Dank an Anselm Gerhard, Jürgen Otten, Christine Tauber
und Ferdinand Zehentreiter für motivierende Anteilnahme und
freundschaftliche Unterstützung.

Klaus Heinrich Kohrs, geb. 1944, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Literaturwissenschaft an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. 1973 Promotion in Heidelberg über Gattungsentstehung im frühen Mittelalter. Bis 2009 Stellvertretender Generalsekretär der Studienstiftung des deutschen Volkes sowie Leiter des Wissenschaftlichen Programms und der Künstler- und Komponistenförderung; Sekretär der Karl Schmidt-Rottluff Förderungstiftung Berlin. Forschungsschwerpunkte: Musik des 19. Jahrhunderts, Hector Berlioz, Anton Bruckner, zeitgenössische Bildende Kunst. Neuere Publikationen: *Hector Berlioz' „Les Troyens“. Ein Dialog mit Vergil* (2011); *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen* (2014); *Anton Bruckner. Angst vor der Unermesslichkeit* (2017).
E-Mail: k.kohrs@gmx.net

Inhalt

Prägungen	8
Ökonomie der Leidenschaften	17
Wagner	21
„Leitmotive“	23
Äußere und innere Handlung	27
Eklektik. Ein anderer Weg	33
Kurtisanen, Abgründe und Arabesken	38
Ein neuer Klassizismus	42
Distanz und Nähe	49
Anmerkungen	58
Literatur	60

„Bisweilen verwirrt er uns, aber zugleich wirkt er auch anziehend. Er hat unendlich viele Facetten; und ihn sehr gut zu kennen, heisst niemals, ihn ganz zu kennen“ – das schreibt Lucien Augé de Lassus, dem Camille Saint-Saëns die Libretti zu zweien seiner Opern (*Phryné* und *L'Ancêtre*) verdankt, 1914 in seiner kleinen Monographie über den Komponisten, der ein Meister der Abwesenheit und des Verbergens war.¹ Der junge Marcel Proust, knapp der Universität entronnen, hatte schon neun Jahre zuvor in einem Artikel für die Tageszeitung *Le Gaulois* unter dem Titel „Figures Parisiennes. Camille Saint-Saëns“ von einem „Herrscher über die Geister der Musik und des Gesangs“ gesprochen, der „über alle Geheimnisse gebietet, selbst über das, jedem drohenden Annäherungsversuch rechtzeitig durch Flucht zu entkommen, immer unfassbar zu sein“. Was hier spielerisch-koboldhaft, in Allusion an Charles Nodiers fantastische Erzählung *Trilby ou Le Lutin d'Argail*, gedeutet wird, hatte doch gewichtige Gründe. Proust spielt darauf an: „Im Moment des *Ascanio*, als man ihn in Frankreich suchte, durchwanderte er die Kanaren“. In der Tat hatte Saint-Saëns die hart erkämpfte Premiere seines fünftaktigen *Ascanio* an der Pariser Opéra versäumt. Nach dem Tod der höchst dominanten Mutter war er in seine wohl tiefste Lebenskrise geraten, die er schließlich mit der Flucht nach Las Palmas, wo er unter falschem Namen fast ein halbes Jahr lang lebte, zu bewältigen suchte. Er löste seine Pariser Wohnung auf und begann – immer schon höchst mobil, aber mit einer Präferenz für Nordafrika – ein Jahrzehnte währendes, die halbe Welt erschließendes Nomadenleben, das zu seiner Habitusform werden sollte.²

Aber Proust findet auch eine feine Wendung für Saint-Saëns' Selbstkonzept als Künstler und Künstlerfreund: „Am heutigen Abend, unter dem Decknamen eines liebenswerten verstorbenen Künstlers, den er aufstehen lässt, entzieht er sich erneut unserem Beifall.“³ Proust spricht vom Abend der Generalprobe von Ernest Guirauds krudem Merowinger-Stück *Frédégonde*, das Saint-Saëns nach dem unerwarteten Tod des

Freundes, der nur noch die Hälfte des Werks schreiben konnte, auf einer Reise durch den Suezkanal bis hin nach Saigon vollendet hatte. Physisch war er zwar anwesend in der Opéra, aber als Künstler hatte er sich dem Werk des Freundes, wenn auch nicht distanzlos, anverwandelt.

Vier Werke, die heute kaum jemand kennt, sind in diesen wenigen Sätzen schon genannt worden – ein knappes Drittel von Saint-Saëns' Opernproduktion. Für die These einer „Ästhetik der Distanz“ (deren biographische Dimension als eine strukturhomologe hier nur angedeutet wird) sind die dramatischen Werke das beste Erprobungsfeld, denn in ihnen geht es um den angemessenen, reflektierten Ausdruck der *passions*. Sie stehen deshalb im Mittelpunkt dieses Essays. Wie es Saint-Saëns gelang, mit und gegen Hector Berlioz eine eigene konsistente Ästhetik zu entwickeln, wird der geheime Leitfaden dieser knappen Skizze sein.

Prägungen

Zweifelloos war er der Begabteste seiner Generation: ein pianistischer Frühstarter, der fast ebenso früh schon mit dem Komponieren begann, offenbar grenzenlos rezeptionsfähig und sehr bald bei Bach, Mozart oder Schumann zuhause war. In der Adoleszenz, als Siebzehnjähriger, erregte er mit einer bereits zweiten Symphonie durch einen glücklichen Schachzug Aufsehen. Der Auswahlkommission der Société Sainte-Cécile anonym vorgelegt und von dieser folglich vorurteilsfrei zur Aufführung in den Société-Konzerten empfohlen, erregte das Werk, dessen Autor auch bei der Uraufführung noch unbekannt blieb, die Bewunderung von Hector Berlioz und Charles Gounod. Beide staunten über die Meisterschaft und vor allem über die Frische der Symphonie, die in ihrem langsamen Satz die Entstehung einer romanzenhaften Klarinetten-Melodie aus dem diffusen Grund eines geheimnisvollen Streichertremolos mit Harfenarpeggien vorführte (so als hätte er Berlioz' „Tableau musical“ aus dessen *Orphée*-Kantate und dem späteren Monodram *Lélio* schon gekannt – was unmöglich war) und deren Finale neben etwas ostentativen Fugenkünsten eine hymnisch-triumphale Melodie einführte. Solche eine subtile Arbeit auflösenden Melodien – das konnte 1853 niemand wissen – sollten zu einem Markenzeichen des Komponisten werden. Das 4. Klavierkonzert (1875), die 1. Violinsonate (1885) und die 3. Symphonie (1886) sind

prominente Beispiele. Sehr bald folgten ein an George Onslow, aber auch an Robert Schumann orientiertes Klavierquintett a-moll (1855) und zahlreiche geistliche Chorkompositionen, darunter eine breit angelegte Messe des im Jahr seines Symphonie-Erfolgs schon zum Organisten an St. Merry (und später höchst prestigeträchtig an der Madeleine) ernannten jungen Mannes. Früh entstanden bemerkenswerte Lieder (*Mélodies*), vorzugsweise zunächst auf Gedichte von Victor Hugo.

Im Frühjahr 1855 stieg Hector Berlioz viele Treppenstufen zur Wohnung des Neunzehnjährigen hinauf, um diesem die Herstellung des Klavierauszugs seines *Lélio* anzutragen – eine Art Ritterschlag, auf den Saint-Saëns bis an sein Lebensende immer wieder zu sprechen kommen sollte.⁴ Die Figur des bewunderten „Grand homme“, wie er Berlioz stets nennen wird, soll ihn ein Leben lang begleiten. Noch zwei Monate vor seinem Tod, im Oktober 1921, schreibt er einen letzten langen Text über den Komponisten von *Les Troyens*, als die Pariser Opéra Berlioz' opus summum endlich ungeteilt, mit allen fünf Akten (wenn auch auf seinen Rat hin mit einigen Kürzungen), aufführt.⁵ Wir erleben hier modellhaft einen produktiven Kampf der Generationen, der mit dem methodisch schwachen und unanalytischen Begriff des „Einflusses“ des Älteren auf den Jüngeren nicht zu fassen ist. Seine Strukturlogik ist Aneignung und Abstoßung. „Poussé en plein romantisme“ – mitten in den Gründungsmoment eines enthusiastischen Romantisme geworfen –, habe Berlioz kaum eine andere Wahl gehabt, als bei Byron und Shakespeare seine Ideen zu suchen: Das diagnostiziert Saint-Saëns rückblickend noch 1921. Und ausgerechnet *Lélio*, das Werk, das es dabei am weitesten treibt, wurde dem überbegabten jungen Mann anvertraut. Schon Ende 1881, aus Anlass des Erscheinens von Berlioz' *Lettres intimes* (mit dem sensiblen Vorwort von Charles Gounod) schreibt Saint-Saëns mit Entsetzen von den Identifikationen, die der „Grand homme“ zelebriert habe:

[...] dans une de ses lettres, il appelle Goethe et Shakespeare les „explicateurs de sa vie“. Ce mot, quand on y réfléchit, est terrible. [...] À certains moments, ce n'est plus lui qui vit, c'est Shakespeare qui vit en lui. On assiste à un curieux phénomène de mysticisme poétique [...].⁶

[...] in einem seiner Briefe nennt er Goethe und Shakespeare die „explicateurs de sa vie“, seine Lebenserklärer. Das ist, denkt man darüber nach,