

während des Deutsch-Französischen Krieges und der Pariser Kommune von 1870/71. Doch sie konnte das Netzwerk, das sie bis 1860 während ihrer zahlreichen Auftritte in England und Irland geknüpft hatte, rasch reaktivieren. Ihr in London lebender Bruder Manuel, einer der gefragtesten Gesangslehrer seiner Zeit und Erfinder des Kehlkopfspiegels, vermittelte ihr Schülerinnen, und sie trat auch selber wieder in Konzerten auf, um den Lebensunterhalt der Familie zu finanzieren.

Wenn sie nicht auf Tournee waren, residierten die Viardots in einer repräsentativen Stadtwohnung in Paris oder auf ihrem Landsitz Courtavenel in der Île-de-France, später in ihrer Villa in Bougival in der Gegend von Versailles. Wo immer sie war, führte sie ein offenes Haus, empfing und beherbergte Gäste. Berühmt waren ihre Salonkonzerte, zu denen sich unter anderen die Komponisten César Franck, Ambroise Thomas und Jules Massenet, die Maler Eugène Delacroix, Gustave Doré und Camille Corot und die Schriftsteller Théophile Gautier, Gustave Flaubert und Victor Hugo sowie natürlich Paulines enge Freundin George Sand einfanden. Mit Richard Wagner soll sie bei einem solchen Salonkonzert den zweiten Akt des «Tristan» prima vista dargeboten haben, fünf Jahre vor der Uraufführung.

Vermittlerin zwischen Kulturen

Ihre grösste Zeit als Vermittlerin zwischen den Künsten und Kulturen hatte sie von 1863 bis 1870, bis zum Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges, in Baden-Baden: damals Treffpunkt der internationalen Hautevolée. Hier veranstaltete sie auch szenische Aufführungen und verkehrte mit der preussischen Königin Augusta ebenso selbstverständlich wie mit der in der Nachbarschaft wohnenden Clara Schumann, dem «geliebtem Clärchen».

Neben ihrem Ehemann, Turgenjew, Schülerinnen und illustren Gästen wirkten in ihren Salonkonzerten auch ihre vier Kinder mit. Was es bedeutete, in einem solchen Milieu aufzuwachsen, steht auf einem anderen Blatt. Das Verhältnis zwischen der berühmten Mutter und den beiden Kindern, die die Musik zu ihrem Beruf machten, Louise

und Paul, blieb jedenfalls nicht unbelastet. Selbst eine starke Persönlichkeit wie Clara Schumann zeigte sich von der unerschöpflichen Energie und Betriebsamkeit der Freundin zuweilen überfordert: «Recht behaglich wird mir aber nie bei ihr, es ist eine immer währende Unruhe! Alle Augenblicke kommt ein Besuch oder plötzlich fällt ihr ein, ein Bilet zu schreiben [...] Solch ein Leben passt nicht für mich.»

«Ich wollte alles singen»

Vielseitigkeit prägte auch Viardots Bühnenlaufbahn. Dank ihrem Stimmumfang von gut zweieinhalb Oktaven standen ihr sowohl das Alt- wie das Mezzo- und das Sopranfach offen. Brillierte sie zunächst in den Koloraturpartien Rossinis, Donizettis und Bellinis – insbesondere in dessen «Norma» –, so profilierte sie sich bald auch in dramatischen Rollen. Mit erst 28 Jahren kreierte sie als Fidès in Meyerbeers «Le Prophète» den neuen Typus der tragischen Mutterfigur. Auf diese von Meyerbeer für sie und in enger Zusammenarbeit mit ihr geschaffene Partie hatte Viardot lange geradezu ein Monopol, und sie war mit dem Werk so vertraut, dass sie bei der Londoner Erstaufführung sowohl die musikalischen wie die szenischen Proben leiten konnte.

Als Orphée in der unter ihrer Mitwirkung erstellten Berlioz-Fassung von «Orfeo ed Euridice» trug sie entscheidend zur Gluck-Renaissance bei. Von Verdi hatte sie die Azucena im «Troubadour» und die Lady Macbeth im Repertoire. Ihr Ruhm und ihr Einfluss waren so gross, dass sie zeitgenössischen Komponisten zum Durchbruch verhelfen und andere, vergessene wieder zu Gehör bringen konnte.

In ihren Salonkonzerten, bei denen sich Viardot oft selber am Klavier begleitete, widmete sie sich Monteverdi, Bach, Händel, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms und dem von ihr entdeckten Gounod ebenso wie russischen Zeitgenossen. Gerne streute sie in ihre Programme eigene Werke ein. Auch mit volkstümlichen Liedern aus der spanischen Heimat der Familie García begeisterte sie ihr Publikum.

Ihre eigenen Liedkompositionen zeichnen sich durch Esprit und Viel-

falt aus, sie vermitteln in enger Korrespondenz mit den Textvorlagen südländisches Temperament ebenso wie slawische Melancholie, sind überaus melodiös, atmosphärisch dicht, psychologisch nuanciert, während der phantasiereich durchgestaltete Klavierpart von Viardots Ambitionen als Pianistin zeugt.

Das Timbre ihrer Stimme fand seit je nicht ungeteilten Beifall, Viardots Erfolg muss wesentlich auf ihrer Ausdrucksintensität beruht haben. Ihrem buchstäblich grenzenlosen Interesse an der Musik hatte sie schliesslich Tribut zu entrichten: «Ich wollte alles singen und habe mir dabei die Stimme ruiniert.» Mit 42 Jahren nahm sie offiziell Abschied von der Bühne.

Doch ihr Leben blieb auch ohne Gesangskarriere erfüllt: Viardot komponierte neben ihren Mélodies Kammermusik und Bühnenwerke, darunter die Opéra comique «Cendrillon» und die Salon-Operette «Le dernier sorcier», sie fertigte Klavierauszüge und Bearbeitungen an, edierte Schubert-Lieder in französischer Sprache, unterrichtete eine grosse Zahl von Schülerinnen und stellte dafür Gesangsübungen zusammen, sie spielte auf ihrer kostbaren Cavallé-Coll-Orgel mit Leidenschaft Bach und führte eine ausgedehnte Korrespondenz. «Sie ist eine kleine Frau von siebzig Jahren, so voller Energie; sie funkelt buchstäblich voller Leben, zeigt Interesse an allem», notierte Tschai-kowsky, der sie 1888 in Paris besuchte, in sein Tagebuch.

Vielseitig und wandelbar

Wenn Clara Schumann ihre Freundin als die «genialste Frau, die mir je vorgekommen», bezeichnete, so urteilte sie nicht nach den Kriterien des romantischen Geniebegriffs. Viardot musste um ihre Produktivität nicht unter Qualen ringen, ihr ging alles leicht von der Hand, ihr «Personalstil» war die Vielseitigkeit und Wandelbarkeit, sie strebte nicht nach Unsterblichkeit, sondern lebte ganz in der Gegenwart, im direkten Austausch mit ihrer Umwelt, schöpferisches und nachschöpferisches Wirken vereinernd, kreativ aus Lebens- und Schaffensfreude. Mit «einem glücklichen Lächeln auf den Lippen» ist Pau-

Pauline Viardot-García strebte nicht nach Unsterblichkeit, sondern lebte ganz in der Gegenwart, im direkten Austausch mit ihrer Umwelt.

line Viardot am 18. Mai 1910 hochbetagt in Paris gestorben.

In Vergessenheit geriet sie nie. Mit dem Roman «Consuelo» hatte ihr George Sand früh ein literarisches Denkmal gesetzt, und selbstverständlich hinterliess sie auch im Werk Turgenjews Spuren. Die Fachliteratur über sie ist, nicht zuletzt wegen ihres Wirkens in verschiedenen Sprach- und Kulturräumen, schier unüberschaubar und hat in den letzten Jahren neuen Auftrieb erhalten. Die grundlegende Studie in deutscher Sprache hat 2016 Beatrix Borchard in der Reihe «Europäische Komponistinnen» vorgelegt.

Wichtige Lebensabschnitte behandelt Melanie Stier im Band «Pauline Viardot-García in Grossbritannien und Irland» (2012). Der Beziehung zwischen Turgenjew und Pauline Viardot versuchen Ursula Keller und Natalia Sharandak in «Eine aussergewöhnliche Liebe» (2019) auf den Grund zu kommen, während sich Orlando Figes in seinem voluminösen Werk «Die Europäer» (2020) der kosmopolitischen Dreiecksbeziehung zwischen dem Ehepaar Viardot und Turgenjew unter dem Aspekt ihrer Reisen im Zeitalter der frühen Moderne widmet.

Weniger gut ist es um Viardots musikalisches Nachleben bestellt. Da es vorwiegend unbekanntere Interpretinnen und Interpreten sind, die sich ihres kompositorischen Schaffens angenommen haben, fehlt es den vorhandenen CD-Einspielungen an breiterer Resonanz. Daran hätte vielleicht Cecilia Bartoli etwas ändern können: mit dem für die Salzburger Pfingstfestspiele 2020 geplanten Schwerpunktthema «Pauline Viardot-García – Die Farbe der Zeit», einer Fortsetzung von Bartolis Malibran-Projekten. Doch wie so vieles hat Corona auch dies verhindert.

Ebenfalls nicht eingehalten wird ein anderer bedeutsamer Termin: der Abschluss der Renovationsarbeiten an der jahrzehntelang dem Zerfall preisgegebenen Villa Viardot in Bougival zum 200. Geburtstag ihrer einstigen Bewohnerin. Immerhin sind diese Arbeiten jetzt im Gang. Als eine der faszinierendsten und einflussreichsten Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts hat es Pauline Viardot verdient, dass die Erinnerung an sie in allen Bereichen ihres Wirkens wachgehalten wird.

«Herzens-Pauline» und «theuerstes Clärchen»

Pauline Viardot-García und Clara Schumann verband eine enge Freundschaft, die auch die gegensätzlichen Lebensentwürfe der beiden Frauen überstand. Dabei gab es allerdings kulturelle Gräben – und eine Tabuzone.

CORINNE HOLTZ

Ist es Freundschaft auf den ersten Blick? Die aufstrebende Sängerin aus Brüssel ist mehrsprachig und parliert in charmant eingefärbtem Deutsch, während die gefeierte Pianistin sächsisches Hochdeutsch spricht. Die beiden jungen Damen, 17 und 19 Jahre alt, lernen sich zur Teestunde kennen. Pauline debütiert in Deutschland, begleitet von ihrem Schwager, dem Geiger Charles-Auguste de Bériot, und ihrer Mutter. Die Mehrfachbegabung komme als liebenswürdiges «Mädchen» daher und sei doch schon «eine echte Künstlerseele», findet Clara. «Immer muss man staunen ob alldem, was Pauline kann. Schiller und Goethe hat sie studiert und verstanden.»

Die Begegnung Ende Juni 1838 in Leipzig begründet eine Frauenfreundschaft, die lange im Schatten blieb. Clara Wieck weckte als Interpretin und Gattin Robert Schumanns zwar das Interesse der Musikwissenschaft, und Pauline García war Teil des Mythos ihrer früh verstorbenen Schwester Maria Malibran, der Callas des 19. Jahrhunderts. Doch es brauchte Pionierinnen wie Eva Weissweiler und Janina Klasken, die Clara Schumann aus dem Meisterdiskurs konventioneller Geschichtsschreibung befreiten, und den modernen Forschungsansatz von Beatrix Borchard, um dem Wirken Pauline Viardot-Garcías als Pianistin, Komponistin, Sängerin und Netzwerkerin gerecht zu werden.

«Herzens-Pauline» und «theuerstes Clärchen» passen wie Feuer und Wasser zueinander – und halten sich über ein

halbes Jahrhundert die Treue. Gegensätze ziehen sich an, weiss der Volksmund, die grösste Gemeinsamkeit ist ihrer beider Klavierspiel. Es verbindet sie und sorgt gleichzeitig für die Versteigerung der eigenen künstlerischen Überzeugungen. Pauline setzt zeitlebens auf die virtuose Literatur und ihre Publikumswirksamkeit, Clara modernisiert die Manège der Tastenlöwen und ist Mitbegründerin einer musikhistorisch fundierten Programmkonzeption. Pauline veranstaltet Salons und sucht die Nähe zu ihrem Publikum, während Clara den Oberflächlichkeiten misstraut und an die Überlegenheit deutscher Musik glaubt.

Emanzipatorischer Weckruf

Von Anfang an wird vierhändig gespielt. Vielleicht beginnt ihre Freundschaft mit einer Improvisation über ein Stegreif-Thema. Vielleicht kommt Paulines Romanze zum Zug, vielleicht spielen die beiden Claras «Variationen über die Kavatine aus Bellinis Pirat» und verhandeln spätnachts einen heimlichen Brief von Schumann. Pauline ist inzwischen eingeweiht in die Liaison mit «Monsieur Sch.» und kichert mit Clara über den abgeblitzten Verehrer «rrrrr-Rackemann». Robert ist ebenfalls angetan vom Esprit Paulines und von ihrem «sehr guten» Klavierspiel. Sie zeige gar «drei Talente, von denen jedes für sich seinen Künstler zieren würde». Er bestellt bei beiden eine Komposition für die Beilage der von ihm mitbegründeten «Neuen Zeitschrift für Musik».

Paulines Lektüre ist schon damals viersprachig, Russisch lernt sie später, und die deutsche Lyrik hat es ihr besonders angetan. Sie nimmt sich Ludwig Uhlands «Die Kapelle» vor und übergibt die Vertonung ihrer neuen Freundin. Die Musik spürt der deutschen Liedtradition nach und überrascht mit einem dem Jodel abgelauchten Motiv. «Es ist sehr schön – das Talent ist so gross, dass man an der Möglichkeit zweifelt.» In Claras Bewunderung drängt sich ein Gefühl der Unterlegenheit. «Pauline hätte mich bewegen können, meine Kunst als Künstlerin niederzulegen. Wäre nicht mein Vater um mich und hätte mich auf das zurückgeführt, was ich kann.»

Trübsinn à la Clärchen liegt Pauline fern. Im ersten überlieferten Brief im August 1838 will sie wissen, ob Clara viel komponiere, und raunt, wie neugierig man in Brüssel auf «die Wieck» sei. In allem nehme «die böse Clärchen den schönsten Raum. Selbst unser Klavier ist ungeduldig, Ihre Finger zu fühlen.» Allerdings müsse Clara mit Blick auf ihr Fortkommen Sprachen beherrschen. Das sagt sich für die zungenfertige Pauline leichter, als es für die überbehütet aufgewachsene Clara ist. Eben hat sie ihr Französisch bei «Madame Kuntze» aufzufrischen begonnen, und noch im selben Sommer, auf Drängen Paulines, wagt sie sich ans Englische.

Komponieren und Sprachen lernen, statt sich als gesellschaftsfähige Frau auf Ehe und Familie vorzubereiten – dieser emanzipatorische Weckruf wirkt sich in der Lebensgestaltung der Freundinnen

ganz unterschiedlich aus. Clara heiratet einen damals unbekanntem Komponisten, gebiert ihm Kind um Kind und sichert als Konzertpianistin gleichzeitig den Lebensunterhalt der Familie. Pauline geht eine Vernunftehe mit einem 21 Jahre älteren Mann ein, der seine Stellung als Direktor des Théâtre-Italien aufgibt und sich als Manager in den Dienst der Karriere seiner Frau stellt.

Bedenken und «Luftküsse»

Die unterschiedlichen Ehekonzepte und der Disput über die Wertigkeit von Musik stellen die Freundschaft auf die Probe. Bei Meyerbeer und seiner Grand Opéra öffnen sich Gräben. Pauline wird zu seiner ausdrucksstärksten Interpretin und kollaboriert bei der Fixierung etwa von Verzierungen mit dem Komponisten. Clara schlägt sich auf die Seite ihres Gatten, als er im Verriss von «Les Huguenots» im September 1837 antisemitische Töne anschlägt. «Wahrhaft unmoralisch» sei die «Un-Musik», findet Clara.

1848 verschärft sich der Ton. Paulines Ehemann ist Mitstreiter der Julimonarchie sowie Mitherausgeber der linksintellektuellen «Revue indépendante». Sie selbst, umgarnt von den Opernhäusern europäischer Höfe, komponiert im Geist ihrer Mentorin George Sand die Kantate «La jeune République». Das kämpferische Ehepaar begnügt sich bis anhin mit einem Kind, während Clara kurz vor der Geburt ihres fünften steht und eben den Erstdruck ihres Klaviertrios op. 17 durchsetzen konnte. Hinter ihr liegen kräfteraubende Jahre: Roberts

Krankheitsschub, der Tod eines Sohnes und eine Fehlgeburt.

Pauline ist besorgt und rührt in der Korrespondenz erstmals an das Tabu von Claras Privatleben. «Bedenke, liebes Clärchen, dass deine Gesundheit die Bedingung ist, zum ganzen Glück deiner Familie.» Nur dann könne sie ordentlich arbeiten und Geld verdienen. «Denn du bist die einzige im Haus», die das kann. Zwei Tage später kontert Clara und verteidigt ihr Arrangement: «So wie du meinen Mann verknennst, verknennst du auch die Deutschen», Pauline habe «spanisches Blut» und halte Meyerbeer für den «ersten Komponisten unserer Zeit». Also ist es nur natürlich, dass «dir mein Mann, der echte tiefdenkende Künstler», fremd bleibt.

An dieser Stelle hätte die Freundschaft zerbrechen können. «Lassen wir die Sache ruhen!», schlägt Clara vor. «Ich liebe und verehere dich zu sehr und halte zu sehr auf Deine Freundschaft und Achtung, darum liess ich mich so breit aus.» Die Wertschätzung wiegt schwerer als die Differenzen. Am gemeinsamen Wohnort über zehn Jahre, in Baden-Baden, vertieft sich der Kontakt, auch wenn beide am Schweigen über die Tabuzone festhalten. Fast wären sie einander im Molkebad im Kursaal in Interlaken 1893 noch einmal begegnet, drei Jahre vor Claras Tod. Die letzten «Luftküsse» werden in Chaumont oberhalb Neuenburg verteilt, mit Panoramasicht auf das Dreiseenland und die Alpen. «Nimm 1000 Küsse von deiner dich herzlich liebenden alten treuen Pauline.»