

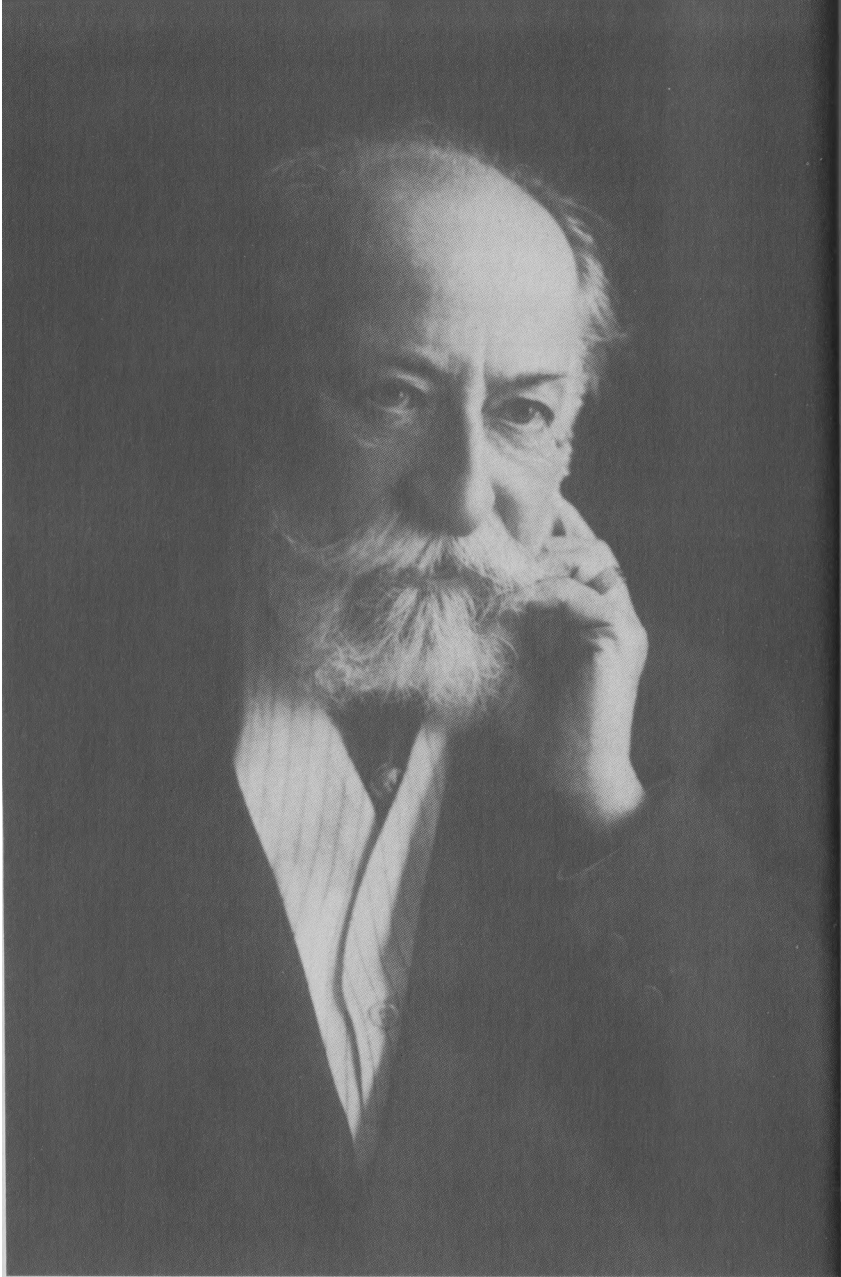
Camille Saint-Saëns

mit Selbstzeugnissen
und Bilddokumenten
dargestellt von
Michael Stegemann



Rowohlt

Proteus	7
Das Leben	12
Das Wunderkind (1835-53)	12
Der Revolutionär (1854-70)	22
Ars gallica (1870-86)	33
Der Klassiker (1887-1901)	49
Der «Reaktionär» (1901-14)	60
Weltkrieg und Tod (1914-21)	73
Die Werke	80
Bühnenwerke	82
Kirchenmusik	90
Weltliche Vokalwerke	92
Orchesterwerke	96
Konzerte	100
Kammermusik	105
Klavier- und Orgelwerke	111
Anmerkungen	116
Zeittafel	123
Zeugnisse	126
Werkverzeichnis	128
Bibliographie	144
Namenregister	154
Über den Autor	157
Quellennachweis der Abbildungen	158



Saint-Saëns, 1920

Proteus

Camille Saint-Saëns, dargestellt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten - das Porträt eines Dichters, dessen Sammlung *Rimes familières* mehrere Auflagen erlebt; eines Dramatikers, der als erfolgreicher Autor einiger Einakter und der abendfüllenden Gesellschaftskomödie *Le Roi Apépi* in die Annalen der Theatergeschichte eingeht; eines Astronoms, der sich als Gründungsmitglied der Société astronomique de France für die Erforschung der Marskanäle interessiert und mit Gustave Adolphe Hirns Theorien der Kosmogonie auseinandersetzt; eines Philosophen, dessen Essays *Spiritualisme et matérialisme* und *Problèmes et mystères* um Fragen der Theodizee, der Freiheit des Menschen und der Meßbarkeit eines Raum/Zeit-Modells kreisen; eines Naturwissenschaftlers, der auf Grund seiner eigenen Arbeiten über die Verwandtschaft pflanzlicher und tierischer Zellstrukturen die Systematik Jean-Baptiste Lamarcks und die Evolutionslehre Charles Darwins verteidigt; eines Archäologen, der als einer der ersten die pompejanischen Fresken untersucht und sie in seiner Schrift *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine* als Darstellungen antiker Bühnendekorationen interpretiert, der nach langjährigen Studien griechischer Vasenmalereien in einer Hauptversammlung des Institut de France seinen *Essai sur les lyres et cithares antiques* vorträgt; eines Ethnologen, der jede Gelegenheit wahrnimmt, um Dokumentationsmaterial über fremde Völker und Kulturen zu sammeln; eines Zeichners und Karikaturisten, der seine nach Tausenden zählende Korrespondenz mit graphischen Randglossen schmückt und mit schneller Feder Personen und Landschaften skizziert.

Vor allem aber das Porträt eines Musikers, dessen Universalität selbst seine Gegner nicht ihre Hochachtung versagen konnten: «Niemand kennt die Musik der ganzen Welt besser als Monsieur Saint-Saëns»^{1*} - der als Musikwissenschaftler die ersten Gesamtausgaben der Werke Jean-Philippe Rameaus und Christoph Willibald Glucks betreut; der als Musikhistoriker vom Cembalo aus die Société des Concerts d'instruments anciens leitet; der als Journalist verschiedener Zeitungen das musikalische Geschehen eines halben Jahrhunderts kommentiert; der sich als Pädagoge

* Die hochgestellten Ziffern verweisen auf die Anmerkungen S. 116f.

und Gründer der Société Nationale de Musique für die Eigenständigkeit der französischen Musik einsetzt und jungen Komponisten Aufführungen ihrer Werke ermöglicht; der als Pianist im Frankreich des Second Empire und der Troisième République die Werke Beethovens, Schumanns und Wagners gegen die Vorurteile des Publikums durchsetzt; der zwei Jahrzehnte lang als Organist an der Église de la Madeleine wirkt, und zu dessen sonntäglichen Improvisationen sich «le tout Paris» einfindet; der als Dirigent eigener und fremder Werke von nahezu allen großen Orchestern der Zeit zu Gast geladen wird; der als Komponist - erfolgreich in jedem nur denkbaren musikalischen Genre - sein erstes Werk mit kaum dreieinhalb Jahren², sein letztes als Sechszwanzigjähriger schreibt: geboren acht Jahre nach dem Tod Beethovens - ein Revolutionär; gestorben acht Jahre nach der Uraufführung von Strawinskys «Sacre du printemps» - ein Reaktionär.

So groß die Bewunderung war, die das 19. Jahrhundert Saint-Saëns auf Grund dieser schier unglaublichen Vielfalt künstlerischer und wissenschaftlicher Interessen und Aktivitäten entgegenbrachte, so heftig wurde ihm vom 20. Jahrhundert gerade diese Vielseitigkeit vorgeworfen: *Wird man nicht den Autor (der es selbst am besten weiß) spüren lassen, wie sehr ihm jegliche Kompetenz fehlt, um über so tiefgreifende Fragen zu schreiben? «Was mischt er sich in Dinge ein, die ihn überhaupt nichts angehen. » Pardon, aber das geht jeden etwas an³*, rechtfertigt Saint-Saëns im Epilog der *Problèmes et mystères* seinen philosophischen Diskurs. Doch seine Kritiker halten daran fest, ihn als einen modernen, auf den verschiedensten Gebieten dilettierenden Proteus⁴ und Eklektizisten zu charakterisieren. Daß er selbst keineswegs Anspruch auf wissenschaftliche Originalität erhob und seine außermusikalischen Studien nur als *Divagations sérieuses⁵*, als «ernsthafte Gedankenspiele» bezeichnete, änderte nichts daran.

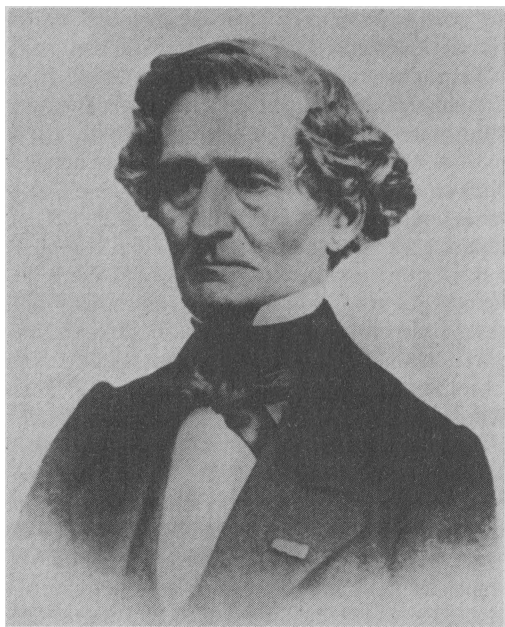
Aus psychologischer Sicht bekommt die Ruhelosigkeit, mit der Saint-Saëns von einem «Gedankenspiel» zum nächsten eilt (und der die Schaffensintensität des Œuvres ebenso entspricht wie die Unrast der zahllosen Reisen und Auslandsaufenthalte), freilich eine andere Bedeutung. Es scheint, als verberge sich hinter diesen «Fluchten» ein Horror vacui, eine tiefe Lebensangst. «Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns, es bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren... Solcher Mittel gibt es vielleicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend geringschätzen lassen. Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen.»⁶

Die Flucht gelingt: die Persönlichkeit Saint-Saëns' entzieht sich in fast erschreckendem Maß dem Zugriff des Biographen, und selbst seinen engsten Freunden (soweit dieses Wort überhaupt Berechtigung hat) ist es nie gelungen, die sorgsam gewahrte Distanz zu überwinden. Der einzige, der

das Eis der Gefühlskälte durchbrochen zu haben scheint, war Saint-Saëns' Kammerdiener Gabriel Geslin. Um so merkwürdiger also, daß Gabriel von nahezu allen Biographen regelrecht totgeschwiegen wird; ein Grund dafür mögen die Gerüchte über die angebliche homosexuelle oder sogar päderastische Neigung Saint-Saëns' gewesen sein, denen die große Zuneigung, die der Komponist dem jungen Mann entgegenbrachte, gerade recht kam. (Tatsächlich entspricht das Wenige, was man über Saint-Saëns' Intimleben weiß, eher dem Bild eines asexuellen Menschen.)

Aber bedarf es überhaupt solcher Kenntnisse der Psyche des Komponisten, um sein Porträt zu entwerfen? «Was zählt, ist allein das Werk des Künstlers», behauptet Jean Bonnerot, langjähriger Privatsekretär und Autor der bis heute umfassendsten und zuverlässigsten Biographie Saint-Saëns'⁷: «Im übrigen erklärt und umfaßt das Werk sein ganzes Leben und scheint dieses so sehr zu absorbieren, daß es mit ihm verschmilzt.»⁸ Doch wo bei jedem anderen Komponisten das Werk ein mehr oder weniger getreues Abbild seines Autors darstellt (oder zumindest rudimentär Rückschlüsse auf dessen Erleben und Empfinden zuläßt), bleibt Saint-Saëns selbst im Spiegel seiner Musik unnahbar und unkenntlich. Trotz einer Schaffenszeit von mehr als einem dreiviertel Jahrhundert läßt sich kaum eine Veränderung seiner musikalischen Sprache feststellen; ihr Vokabular und ihr Stil sind gleichsam objektiviert, frei von allen inneren Regungen - so als wäre auch die Musik für ihn nur ein «ernsthafte Gedankenpiel» gewesen. «Er schien das Komponieren als eine angenehme Geistesübung zu pflegen... Man könnte aus seiner Musik auch nicht entnehmen, ob er gütig, liebes- oder leidensfähig war.»⁹ Dieselbe Unpersönlichkeit kennzeichnete auch sein Klavierspiel; Saint-Saëns galt als «klassischer Pianist von großer, wenn auch etwas kühler und trockener Begabung»¹⁰, der «wenig Seele und wenig Leidenschaft zeigt und am Klavier gewissermaßen doziert»¹¹, so daß man ihm «Kälte und Mangel an Sensibilität»¹² nachsagte. Keinerlei Verbindlichkeit gegenüber dem Publikum: «Für den Beifall bedankt er sich fast wie ein Automat mit einem regelmäßigen Nicken des Kopfes.»¹³

Dem 19. Jahrhundert - Zeitalter der romantischen Emphase, in dem jedes Kunstwerk mit dem Herzblut seines Schöpfers getränkt ist - mußte dieser kühle Rationalismus fremd, suspekt, wenn nicht gar unheimlich sein. Hinzu kam, daß Saint-Saëns keinem der Entwicklungs- oder Reifungsprozesse unterworfen zu sein schien, die für die Entfaltung einer Künstlerpersönlichkeit als unabdingbar gelten: seine Identität ist von Anfang an ausgeprägt. Gerade das hat man ihm vielleicht am wenigsten verziehen: «Er weiß alles, aber es fehlt ihm an Unerfahrenheit»¹⁴, bemerkte Hector Berlioz, als die Jury des Conservatoires 1864 Saint-Saëns' Kantate *Ivanhoé* den Prix de Rome verweigerte. Diese und andere Enttäuschungen konnten seinen Gleichmut freilich ebensowenig erschüttern wie Erfolg und Anerkennung. *Für Kritik und Lob bin ich kaum empfänglich* -



Hector Berlioz

*nicht etwa aus übertriebenem Selbstwertgefühl (das wäre eine Dummheit), sondern weil ich im Hervorbringen meiner Werke einem Gesetz meiner Natur folge, so wie ein Apfelbaum Äpfel hervorbringt, und mich also nicht darum zu kümmern brauche, was man für eine Meinung von mir hat.*¹⁵ So verlaufen Lebens- und Schaffensweg Saint-Saëns' in völliger Geradlinigkeit; getreu seinen Leitsätzen - *sich vor jeder Übertreibung zu hüten und seine ganze geistige Gesundheit zu bewahren*¹⁶ - hält er sich so gut es geht von allen Einflüssen fern und bleibt in der musikalischen Szenerie seiner Epoche ein Einzelgänger, «der kein System hat, keiner Schule angehört und keinerlei Reformbewegung vertritt»¹⁷: eine absolute Größe.

In seinem egozentrischen Stoizismus fehlte Saint-Saëns allerdings auch jegliches Verständnis oder Gespür für die Empfindlichkeit anderer; mit seinen scharfen und scharfzüngigen Urteilen nahm er keinerlei Rücksicht darauf, ob er jemanden kränken oder sich selbst schaden könnte. Ebenso unberührt blieb er von den fließenden Veränderungen der Zeit und hielt an seinem künstlerischen Credo mit derselben Kompromißlosigkeit fest wie an seiner (konservativ-patriotischen) politischen Einstellung. Das eine machte ihm so viele Feinde wie das andere, ohne daß er bei sich selbst die Schuld gesucht hätte: *Ich möchte geliebt*

werden und verstehe gar nicht, daß man mich haßt - mich, der ich doch nie irgend jemandem etwas Böses getan habe.¹⁸ Aus diesen Zeilen spricht eine erstaunliche Naivität, denn wenn Saint-Saëns auch sicher niemandem wissentlich oder absichtlich etwas Böses getan hatte, so konnte er doch kaum erwarten, mit seiner immer wieder dezidiert und vehement geäußerten Ablehnung der neuen musikalischen Strömungen Freunde zu gewinnen.

So geriet Saint-Saëns nach der Jahrhundertwende mehr und mehr ins Abseits der Musikgeschichte; er selbst hatte sich zwar nicht geändert, doch die Zeit war über ihn hinweggerollt, und als letzter Überlebender einer längst versunkenen Epoche, «dessen Vorliebe für die alte Musik ebenso notorisch ist wie seine Abneigung gegen die zeitgenössische»¹⁹, bot er den Vertretern der neuen französischen Schule eine ideale Zielscheibe. Es liegt eine gewisse Tragik darin, daß ausgerechnet er zum konservativen Eklektizisten par excellence erklärt wurde, nur weil andere, die es weit mehr verdient hätten (wie Jules Massenet), entweder schon gestorben oder (wie Vincent d'Indy) früh genug zum Lager der Modernisten übergelaufen waren. Wäre Saint-Saëns nur 70 oder 75 Jahre alt geworden, so hätte die Musikgeschichte ihm zweifellos den Rang «eines der größten Meister der französischen Musik nach Berlioz» eingeräumt, der ihm noch 1907 zugestanden wurde.²⁰ Daß er aber erst 1921 - mehr als dreieinhalb Jahre nach Debussy - starb, wurde ihm zum Verhängnis. Die Stimmen seiner Gegner verstummten zwar, doch sie hallten noch lange nach: «... Es ist sonderbar: Man kann stundenlang mit Musikern über die Musik Frankreichs sprechen, doch nie fiel es einem ein, den Namen Saint-Saëns zu erwähnen.»²¹

Einige Werke aber bewahrten seinen Namen vor dem Vergessen, darunter die Oper *Samson et Dalila*, die dritte, sogenannte *Orgel-Symphonie*, die symphonische Dichtung *Danse macabre*, das zweite und vierte Klavierkonzert, *Introduction et Rondo capriccioso*, die *Havanaise* und das dritte Konzert für Violine und Orchester, das erste Cellokonzert, die *Étude en forme de valse* für Klavier und die «große zoologische Fantasie» *Le Carnaval des animaux*. Sie bildeten sozusagen das Fundament des allmählich neuerwachenden Interesses an Saint-Saëns und seiner Musik, das vor allem in den anderthalb Jahrzehnten zwischen seinem 50. Todestag (1971) und seinem 150. Geburtstag (1985) stetig zugenommen und große Teile des verschütteten Œuvres wieder zugänglich gemacht hat. Camille Saint-Saëns - ein «moderner Proteus»? Das Bild hat sich verändert und andere Urteile bestätigt, die in Saint-Saëns «den größten Symphoniker Frankreichs»²² und «den einzigen Vertreter des klassischen französischen Geistes»²³ in der Musik erkannten.