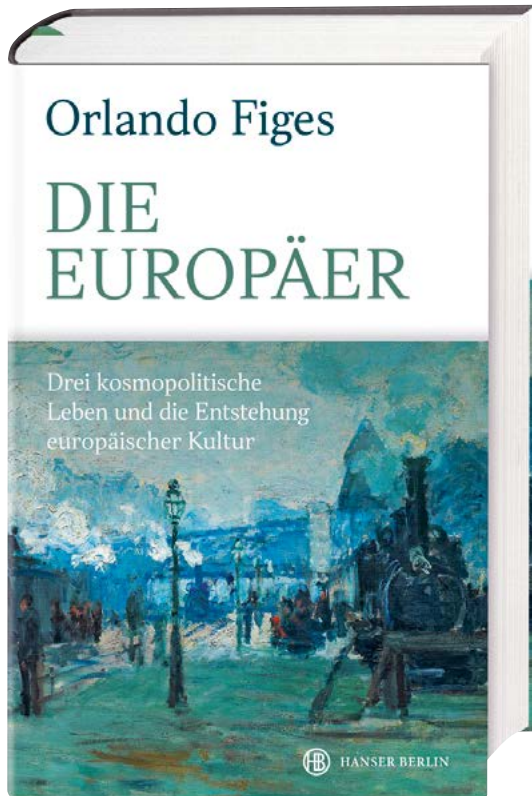


Leseprobe aus:

Orlando Figes
Die Europäer



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© 2020 Hanser Berlin in der Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

 HANSER BERLIN



Orlando Figes

DIE EUROPÄER

Drei kosmopolitische
Leben und die Entstehung
europäischer Kultur

Aus dem Englischen von
Bernd Rullkötter

Hanser Berlin

Die englische Originalausgabe erschien 2019
unter dem Titel *The Europeans. Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture*
bei Allen Lane, an imprint of Penguin Books, London.

1. Auflage 2020

ISBN 978-3-446-26789-3

© 2019 Orlando Figes

Alle Rechte der deutschen Ausgabe

© 2020 Hanser Berlin in der Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München

Umschlag: Anzinger & Rasp, München

Motiv: © akg-images (*Ankunft des Normandiezuges, Gare Saint-Lazare, 1877*)

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany



MIX
Papier aus verantwortungs-
vollen Quellen
FSC® C083411

Für meine Schwester Kate

Wenn sich die Künste aller Länder mit ihren jeweiligen Vorzügen an den wechselseitigen Austausch gewöhnt haben, wird der Charakter der Kunst überall auf unabsehbare Weise bereichert werden, ohne dass sich das Genie verändert, das jeder Nation eigen ist. So wird sich eine europäische Schule anstelle der nationalen Sekten herausbilden, welche die große Künstlerfamilie immer noch trennen; und dann eine universelle Schule, die mit der Welt vertraut und der nichts Menschliches fremd sein wird.

Theophile Thoré, *Des tendances de l'art au XIXe siècle* (1855)

Das Geld hat den Schriftsteller emanzipiert, das Geld hat die modene Literatur geschaffen.

Émile Zola, *Das Geld in der Literatur* (1880)

»Sie sind doch eine Art Ausländer«, sagte Gertrude.
»Eine Art – ja, das stimmt wohl. Aber wer könnte sagen, welche Art Ausländer genau? Wir sind noch nicht dazu gekommen, diese Frage zu klären. Solche Menschen gibt es nämlich. Die ihr Land, ihre Religion, ihren Beruf nicht zu benennen wissen.«

Henry James, *Die Europäer* (1878)

Inhalt

Prolog 17

- 1 Europa 1843 23
- 2 Eine Revolution auf der Bühne 108
- 3 Die Künste im Zeitalter der technischen Vervielfältigung 176
- 4 Europäer in Bewegung 253
- 5 Europa beim Spiel 306
- 6 Das Land ohne Musik 388
- 7 Kultur ohne Grenzen 420
- 8 Der Tod und der Kanon 488

Epilog 548

Anhang 565

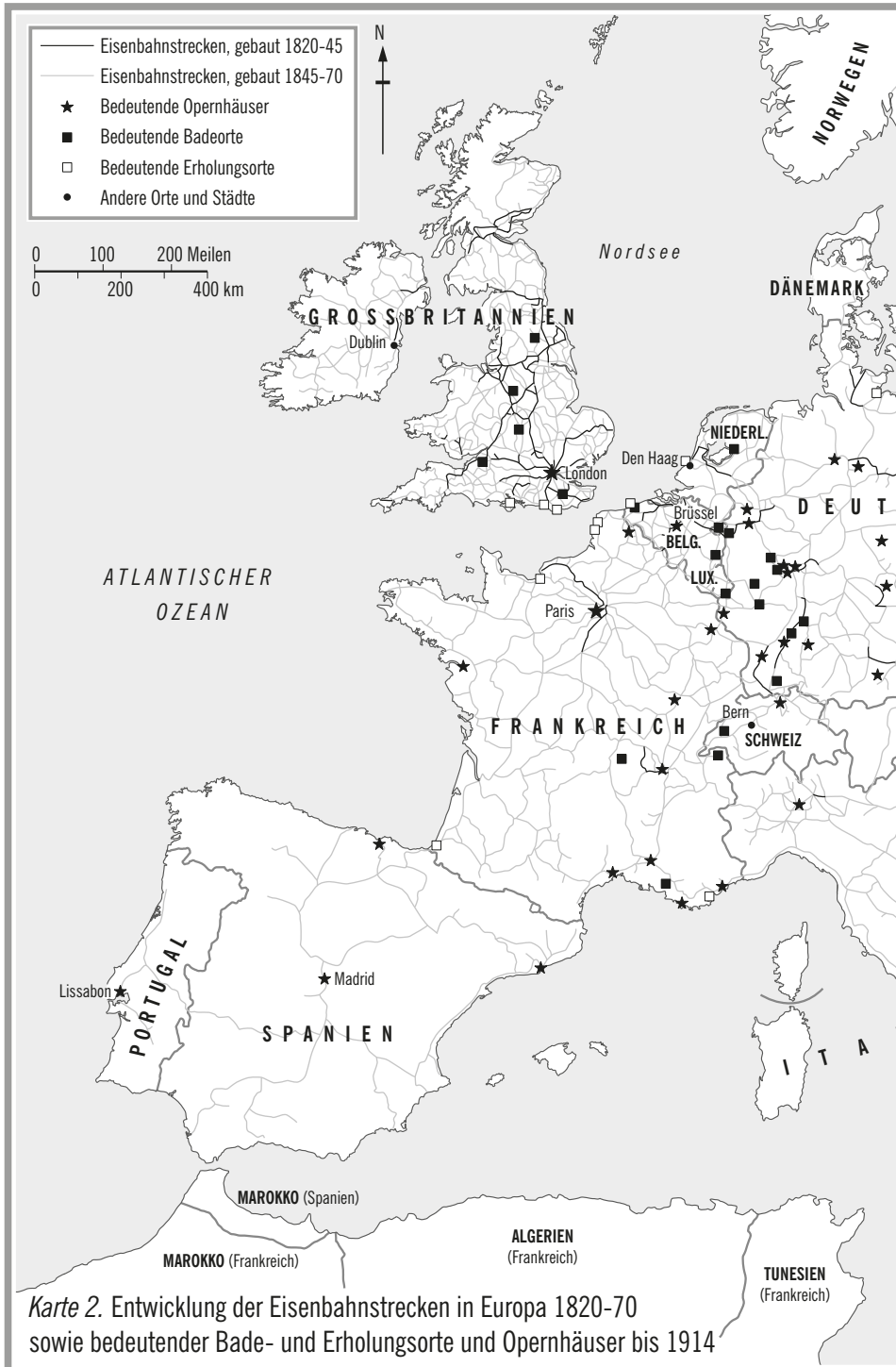
Dank 623

Register 625



Karte 1. Europa Anfang der 1840er Jahre

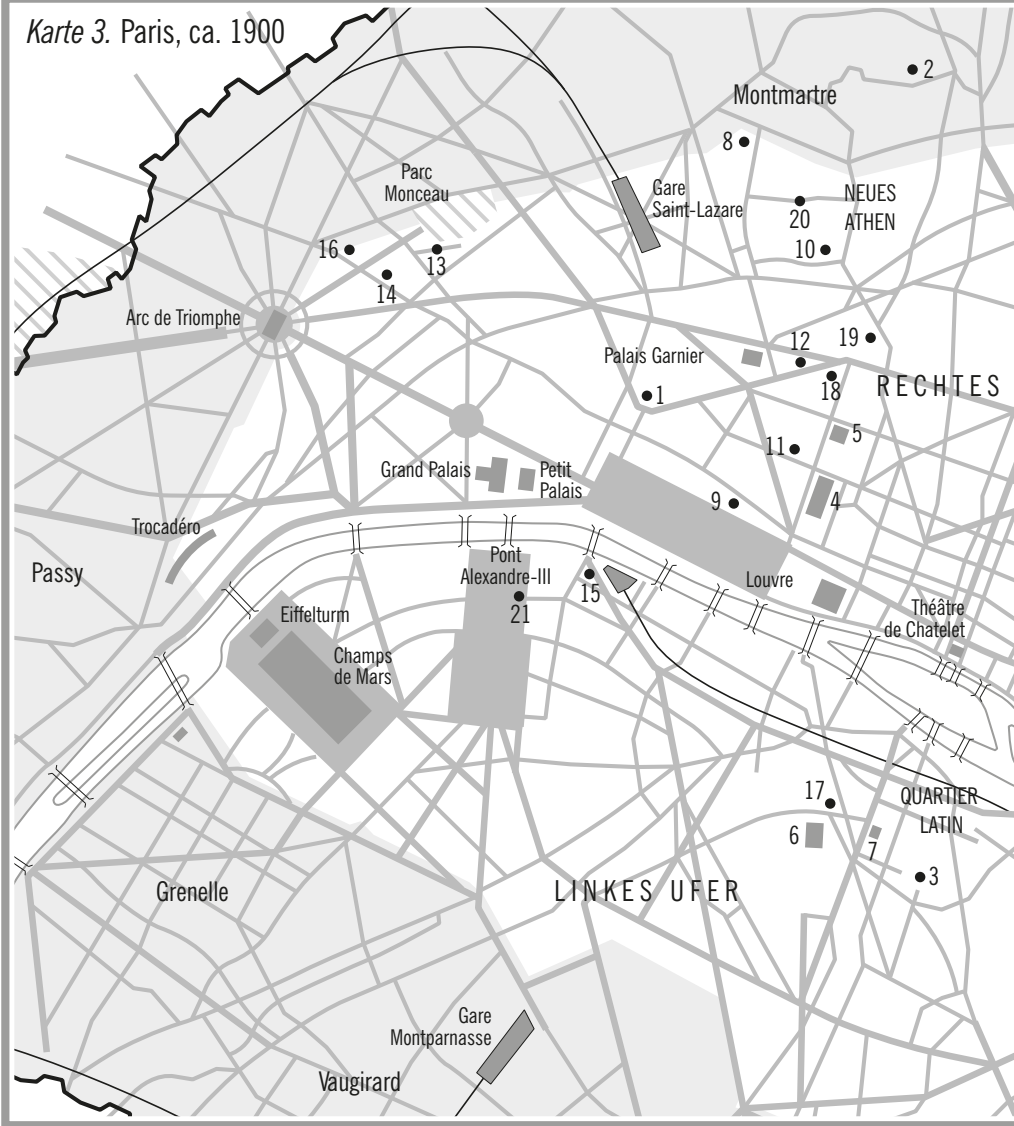


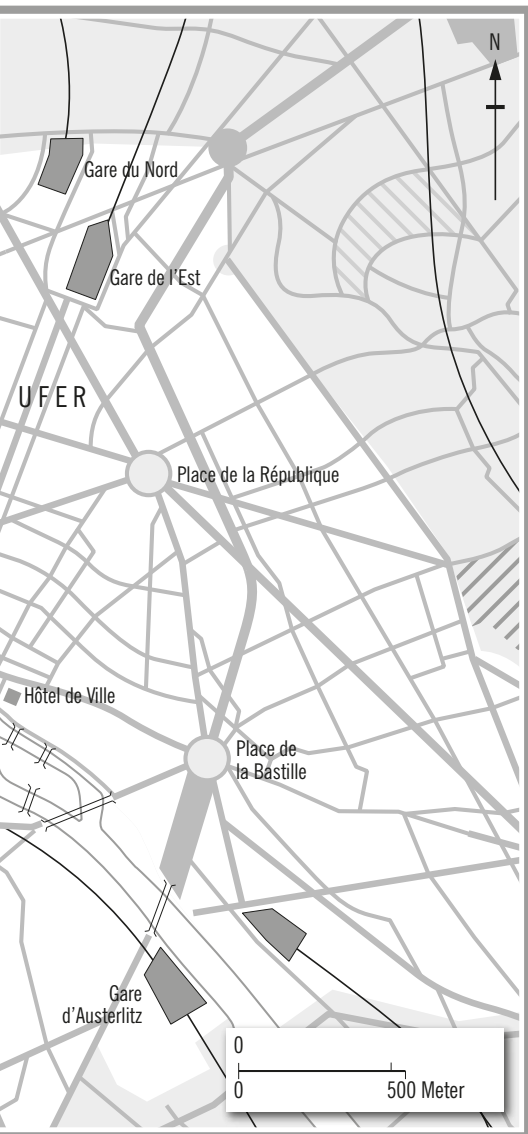


Karte 2. Entwicklung der Eisenbahnstrecken in Europa 1820-70 sowie bedeutender Bade- und Erholungsorte und Opernhäuser bis 1914



Karte 3. Paris, ca. 1900





Im Text erwähnte Orte

- 1 Madeleine
- 2 Sacré Cœur (*im Bau*)
- 3 Panthéon
- 4 Palais-Royal
- 5 Bibliothèque Nationale
- 6 Palais Luxembourg
- 7 Sorbonne
- 8 50 rue de Douai
- 9 210 rue de Rivoli
- 10 Square d'Orléans
- 11 Théâtre Italien
- 12 Salle Le Peletier
- 13 rue Murillo
- 14 240 rue du Faubourg Saint-Honoré
- 15 243 boulevard Saint-Germain
- 16 Salle Pleyel
- 17 Théâtre de l'Odéon
- 18 Opéra-Comique
- 19 Drouot-Auktionssäle
- 20 rue Chaptal
- 21 Nationalversammlung

 wichtige Bahnhöfe

 Eisenbahnlinie

 öffentliche Parks und Grünflächen

 Friedhof

Prolog

Die erste Dampflokomotive ließ den Bahnhof Saint-Lazare auf ihrer Pionierfahrt nach Brüssel an einem sonnigen Samstagmorgen, dem 13. Juni 1846, um 7.30 Uhr hinter sich. Zwei weitere Lokomotiven folgten ihr, während die Menge jubelte und die Kapelle zu ihrer Verabschiedung spielte. Jeder der drei Züge bestand aus 20 offenen Waggons, die mit der französischen und der belgischen Trikolore geschmückt waren. Baron James de Rothschild hatte 1500 Passagiere eingeladen, um die Eröffnung der Strecke von Paris nach Brüssel zu feiern, deren Bau sein Unternehmen, die Compagnie des chemins de fer du Nord, kurz zuvor mit der Abzweigung von der französischen Hauptstadt nach Lille beendet hatte.

Es war nicht die erste internationale Eisenbahnlinie. Drei Jahre zuvor, 1843, hatten die Belgier eine Verbindung von Antwerpen nach Köln in der preußischen Rheinprovinz eingeweiht. Doch die Strecke von Paris nach Brüssel war von besonderer Bedeutung, da sie eine Höchstgeschwindigkeitsroute zwischen Frankreich und den Niederlanden, Großbritannien (über Ostende oder Dünkirchen) und den deutschsprachigen Ländern herstellte. Die französische Presse verkündete, die neue Eisenbahn markiere den Beginn der Einigung Europas unter der kulturellen Vorherrschaft Frankreichs. »Ausländer einzuladen, damit sie unsere Künste, unsere Institutionen und alles, was unsere Größe ausmacht, zu Gesicht bekommen, ist die verlässlichste Methode, die gute Meinung über unser Land in Europa zu festigen«, argumentierte die Kommission, die den Bau der Strecke nach Lille genehmigt hatte.¹

Der erste Zug hatte die offiziellen Würdenträger an Bord: die Ducs de Nemours und de Montpensier, zwei Söhne des französischen Königs, begleitet von französischen und belgischen Ministern, Polizeichefs und verschiedenen Berühmtheiten, unter anderen den Schriftstellern Alexandre Dumas, Victor Hugo und Théophile Gautier sowie

dem Maler Jean Auguste Dominique Ingres. Diese Vorhut, die mit der unerhörten Geschwindigkeit von 30 Kilometern pro Stunde aus Paris abfuhr, erreichte Lille in der brütenden Hitze des Nachmittags. Die Reisenden, deren zerzaustes Haar und elegante Kleidung nach der Fahrt unter freiem Himmel staubbedeckt waren, stiegen an einem provisorischen Bahnhof außerhalb der Festungswälle aus. Dort wurden sie von den führenden Politikern der Stadt, dem Erzbischof von Cambrai und einer berittenen Ehrengarde mit französischen und belgischen Flaggen begrüßt. Nachdem eine Militärkapelle die Nationalhymnen gespielt hatte, schritt die Prozession der Honoratioren durch die geschmückten Straßen, auf denen sich so große Menschenmengen versammelt hatten, dass die Nationalgarde kaum die Ordnung aufrechterhalten konnte. Diebe waren überall, sobald die Getränke knapp wurden, kam es zu chaotischen Szenen, und die Alarmglocken läuteten, als ein Feuer im Justizpalast ausbrach.²

Die Festlichkeiten begannen mit einem prächtigen Bankett, das Rothschild für 2000 Gäste in einem riesigen Festzelt auf der Stätte des künftigen Bahnhofs abhielt, der damals innerhalb der mittelalterlichen Mauern errichtet wurde. Sechzig Köche und 400 Kellner servierten pochierten Lach in Béchamelsauce, außerdem York-Schinken mit Früchten, Wachteln *au gratin*, Rebhühner *à la régence* sowie Sahnebohnen, verschiedene Desserts und französische Weine. Die Trinksprüche begannen: »Auf die Einheit von Frankreich und Belgien!«, »Auf den internationalen Frieden!«, und Rothschild hielt eine tief empfundene Rede darüber, dass die Eisenbahn die Nationen Europas einander näherbrächte.³

Bei Anbruch des Abends fand ein Monsterkonzert auf der Esplanade statt, wo Berlioz die Erstaufführung seiner *Grande symphonie funèbre et triomphale* durch 400 Musiker aus den örtlichen Garnisonen dirigierte. Die Organisatoren hatten auf zwölf Kanonen bestanden, die während der letzten Klänge der Apotheose abgefeuert werden sollten. Dazu kam es jedoch nicht, da man die Zünder verloren hatte. Immerhin wurden zwei Kanonen mit einer Zigarre gezündet, deren Lunten aber in der Luft verpufften, was manche Zuschauer glauben ließ, das sei geplant gewesen.⁴

Berlioz war beauftragt worden eine Kantate, »Le chant des chemins de fer«, zu einem Text des Schriftstellers Jules Janin zu komponieren, um damit die Ideale der Stunde – internationaler Friede und völkerübergreifende Bruderschaft – zu feiern. Die Aufführung der Kantate für

einen Solotenor, Orchester und mehrere Chöre folgte dem Konzert auf der Esplanade während eines Banketts im Hôtel de Ville. »Die Kantate wurde mit ungewöhnlichem Schwung und frischen Stimmen gesungen«, berichtete Berlioz seiner Schwester Nanci. »Aber als ich im Nachbarzimmer ein Gespräch mit den Duces de Nemours und Montpensier führte, die mich zu sich gebeten hatten, stahl jemand meinen Hut und die Notenblätter der Kantate.«⁵ Die Partitur wurde wiedergefunden, der Hut jedoch nicht.

Um 2 Uhr morgens setzte der Konvoi der Feiernden seine Reise nach Brüssel fort. In Kortrijk, dem ersten belgischen Ort, erschien die gesamte Bevölkerung am Bahnhof, um die außerplanmäßigen Züge aus Frankreich willkommen zu heißen. In Gent hielt man eine Militärparade und eine Kanonade ab. Auf dem letzten Streckenabschnitt, von Mechelen an, fuhren die beiden ersten Züge nebeneinander und trafen gleichzeitig, unter dem Jubel der versammelten Menschen, am Bahnhof von Brüssel ein. Die französischen Prinzen wurden auf dem Bahnsteig vom belgischen König Leopold und seiner französischen Frau Louise von Orléans, der älteren Schwester der Prinzen, empfangen. Nach einem Festessen im Grand Palace veranstaltete die Belgische Eisenbahn einen Ball im neu eröffneten Gare du Nord. Der Bahnhof wurde in einen Ballsaal umgewandelt, indem man einen Holzfußboden über den Gleisen verlegte, Kronleuchter an das Glasdach hängte und Wagenladungen von Tulpen aus Holland importierte. »Nie haben wir einen so großartigen Ball wie diesen erlebt«, behauptete der Korrespondent von *Le National*.⁶

Früh am nächsten Morgen kehrten die Besucher aus Frankreich nach Paris zurück. Die 330 Kilometer lange Reise dauerte lediglich zwölf Stunden – ein Viertel der Zeit, die man gewöhnlich mit der Kutsche, dem schnellsten Verkehrsmittel vor der Eisenbahn, benötigte.

Bald wurden Landesgrenzen überall von Zügen überquert. Eine neue Ära der europäischen Kultur hatte begonnen. Künstler und ihre Werke konnten sich nun viel leichter über den Kontinent bewegen. Berlioz benutzte die Verbindung von Paris nach Brüssel 1847 auf einer Konzertreise nach Russland. Damals gelangte er mit der Eisenbahn nur bis Berlin, doch 20 Jahre später legte er die ganze Strecke von Paris nach St. Petersburg mit dem Zug zurück. Die Eisenbahn wurde zum gängigen Reisemittel für Künstler und ihre Werke: Orchester und Chöre, Opern- und Theaterensembles, Wanderausstellungen, Schriftsteller auf

Lesereisen. Das Gewicht vieler Kunstobjekte, das häufig eine enorme Anzahl von Pferden und Kutschen erforderte, ließ sich mit der Dampfkraft mühelos bewältigen. Ein internationaler Markt eröffnete sich für billige Massenreproduktionen von Gemälden, Büchern und Notenblättern. Das moderne Zeitalter der Auslandsreisen sollte beginnen und viel mehr Europäern ermöglichen, ihre Gemeinsamkeiten zu erkennen. Es gestattete ihnen, in diesen Werken ihr eigenes Europäertum zu entdecken, das heißt die Werte und Ideen, die sie mit anderen europäischen Völkern ungeachtet ihrer separaten Nationalitäten teilten.

Wie diese europäische Kultur geschaffen wurde, ist das Thema dieses Buches. Es soll erklären, wie es geschah, dass um 1900 dieselben Bücher überall auf dem Kontinent gelesen, dieselben Gemälde reproduziert, dieselbe Musik daheim gespielt oder in Konzertsälen angehört und dieselben Opern in allen bedeutenden Theatern Europas aufgeführt wurden. Kurz, wie der europäische Kanon, der die Grundlage der heutigen Hochkultur nicht nur auf diesem Kontinent bildet, sondern allerorten auf dem Globus, wo sich Europäer niederließen, im Eisenbahnzeitalter entstand.

Die Europäer erzählt eine internationale Geschichte. Das Buch betrachtet Europa als Ganzes, nicht untergliedert in Nationalstaaten oder geografische Zonen wie in der Mehrheit der europäischen Geschichtswerke, die sich zumeist auf die Rolle der Kultur für die nationalistischen Bewegungen und staatenbildenden Projekte des 19. Jahrhunderts konzentrierten statt auf die Künste als einheitsstiftende Kraft zwischen den Nationen. Mein Ziel ist es, mich Europa als einem Raum des kulturellen Transfers, der Übersetzung und des Austausches über nationale Grenzen hinweg zu nähern, aus dem eine europäische Kultur – eine internationale Synthese künstlerischer Formen, Ideen und Stile – hervorgehen und Europa von der übrigen Welt abheben sollte.⁷ Wie Kenneth Clark einst bemerkte, haben sich alle großen Fortschritte der Zivilisation – zu denen die glänzenden Leistungen der europäischen Kultur im 19. Jahrhundert unzweifelhaft gehörten – in Zeiten des äußersten Internationalismus vollzogen, in denen Menschen, Ideen und künstlerische Schöpfungen ungehindert zwischen den Nationen zirkulieren konnten.⁸

In mancherlei Hinsicht liefert das Buch eine Erforschung des Eisenbahnzeitalters als erster Periode der kulturellen Globalisierung, denn genau das repräsentierte die Schaffung eines europäischen Marktes

für die Künste im 19. Jahrhundert. Viele widersetzten sich diesem Prozess von Anfang an – am offensichtlichsten Nationalisten, die fürchteten, dass der internationale Fluss des kulturellen Verkehrs die separate Kultur und Originalität ihrer eigenen Nation aushöhlen werde –, doch niemand konnte ihm Einhalt gebieten. Auf eine Weise, die sich der politischen Kontrolle jedes Nationalstaats entzog, waren die großen technischen und wirtschaftlichen Wandlungen des 19. Jahrhunderts (die Revolution der Massenkommunikation und des Verkehrswesens, die Erfindung des lithografischen Drucks und der Fotografie, die Vorherrschaft der freien Marktwirtschaft) die verborgenen Antriebskräfte der Schaffung einer »europäischen Kultur« – eines supranationalen Raumes für den Umlauf von Ideen und Kunstwerken über den gesamten Kontinent hinweg.

Den Kern des Buches bildet die neue Art von Beziehung zwischen den Künsten und dem Kapitalismus, die sich im 19. Jahrhundert entfaltete. Es enthält genauso viel über die Ökonomik der Künste (Produktionstechniken, Betriebsführung, Marketing, Werbung, soziale Netzwerke, das Problem der Bekämpfung der Piraterie) wie über die Kunstwerke selbst. Mein Augenmerk liegt auf Kunstformen, die durch ihre Reproduktion für den Markt – die wirtschaftliche Basis von Literatur, Musik und Malerei – am stärksten in das kapitalistische System eingebunden waren oder die als Wirtschaftsunternehmen funktionieren konnten, nachdem sie staatliche Subventionen verloren hatten, wie beispielsweise die Oper. Letzten Endes war es der Markt, der den europäischen Kanon bestimmte, indem er vorgab, welche Werke überleben und welche verloren gehen und in Vergessenheit geraten würden.

Drei Personen stehen im Mittelpunkt dieses Buches: der Schriftsteller Iwan Turgenew (1818–1883), die Sängerin und Komponistin Pauline Viardot (1821–1910), zu der Turgenew eine lange und intime Beziehung unterhielt, sowie ihr Ehemann Louis Viardot (1800–1883), ein heute vergessener, doch zu seiner Zeit bedeutender Kunstkritiker, Gelehrter, Verleger, Theaterdirektor, republikanischer Aktivist, Journalist und Literaturübersetzer ins Französische aus dem Russischen und Spanischen. Letztlich stand Viardot für all das, was dem Künstler gemeinhin abgeht, worauf er jedoch angewiesen ist. Ihre Biografien sind in die Erzählung eingeflochten, die ihnen durch Europa folgt. Alle drei lebten zu unterschiedlichen Zeiten in Frankreich, Spanien, Russland, Deutschland und

Großbritannien und reisten ausgiebig durch die übrigen Länder. Das Buch betrachtet die Verbindung zu den ihnen bekannten Menschen – nahezu alle, die auf der europäischen kulturellen Bühne eine wichtige Rolle spielten – und erforscht dabei jene Fragen, die sich auf sie als Kunstschaffende und Förderer der Künste auswirkten.

Auf ihre eigene Art waren Turgenev und die Viardots Vertreter der Künste, die sich dem Markt und seinen Herausforderungen anpassten. Pauline war in eine Familie von umherziehenden Sängern hineingeboren worden; sie besaß unternehmerischen Geist und handelte als Frau überaus unabhängig für diese patriarchalische Zeit. Louis war in den frühen Jahren ihrer Ehe Paulines Manager. Als Direktor des Théâtre Italien, eines der großen Opernhäuser Europas, hatte er rasch gelernt, sich in der freien Wirtschaft zurechtzufinden, doch sein Geschäftssinn wurde stets durch sein akademisches Temperament gemäßigt. Was Turgenev betraf, so gehörte er der russischen Aristokratie an, von deren Söhnen man erwartete, dass sie in den öffentlichen Dienst eintraten und von ihren Landgütern lebten. Am Beginn seiner Laufbahn als Schriftsteller hatte er kein Verständnis für geschäftliche Angelegenheiten.

Durch ihre weitläufigen Verbindungen waren Turgenev und die Viardots wichtige kulturelle Vermittler, die Schriftsteller, Musiker und andere Künstler in großen Teilen Europas förderten und ihnen halfen, internationale Märkte für ihre Arbeit zu erschließen. Die Besucher ihrer Salons in Paris, Baden-Baden und London verkörperten ein *Who's Who* der europäischen Künste, der High Society und Politik.

Diese internationale Kultur verschwand bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Turgenev und die Viardots waren Kosmopoliten, Mitglieder einer europäischen Kulturlite, die sich überall auf dem Boden des Kontinents zu Hause fühlten, solange ihre demokratischen Prinzipien nicht in Mitleidenschaft gezogen wurden, und die dabei nichts von ihrem Nationalbewusstsein einbüßten. Sie fanden ihr Heim in der europäischen Zivilisation. Burkes berühmter Ausspruch, dass kein Europäer in irgendeinem Teil Europas ganz und gar im Exil lebe, hätte für sie erfunden sein können.⁹

Europa 1843

Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig ... In vierthalb Stunden reist man jetzt nach Orléans, in eben so viel' Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Thür brandet die Nordsee.

Heinrich Heine, *Lutetia*, 1843

I

Am 3. November 1843 fieberte das ausverkaufte Petersburger Bolschoi-Theater dem Augenblick entgegen, in dem sich der Vorhang hob. Man wollte erleben, wie die große Sopranistin Pauline Viardot ihr russisches Debüt als Rosina im *Barbier von Sevilla* gab. Auf den Sesseln der vorderen Parkettreihen saßen die höchsten Repräsentanten des Russischen Reiches in Fräcken neben ihren Frauen und Töchtern, die überwiegend in Weiß, die Farbe der Saison, gekleidet waren; hinter ihnen hatten sich Minister in Abendanzügen und Offiziere in Uniform niedergelassen. Nirgends gab es einen freien Platz, weder in der Beletage noch in den Privatlogen der vier unteren Ränge mit den stilvoll gekleideten Adligen, deren Diamanten im Licht der Öllampen riesiger Kronleuchter funkelten. Auf den billigsten Sitzen des fünften und höchsten Ranges drängten sich Studenten, Angestellte und ernsthafte Musikliebhaber eng aneinander und reckten die Hälse, um die Bühne sehen zu können. Ein Rauschen der Erregung durchfuhr das Auditorium, während Spätankömmlinge ihre Plätze einnahmen und die Overtüre begann. Der bevorstehende Auftritt der berühmten Sängerin mit Giovanni Rubini und seiner italienischen Sängertuppe war seit vielen Wochen das einzi-

ge fesselnde Thema der Salonkonversationen in St. Petersburg gewesen. Die durch die Presse angeheizte Spannung war so intensiv, dass eine Zeitung überstürzt einen Artikel über den ersten Auftritt der Primadonna – Beschreibungen des dröhnenden Beifalls eingeschlossen – zwei Tage vor dem Ereignis veröffentlichte.¹

Pauline Viardot-Garcia, wie sie sich damals nannte, überraschte alle durch ihr Äußeres. Mit ihrem langen Hals, den großen hervorstehenden Augen und schweren Lidern wirkte sie auf exotische Art ungewöhnlich oder sogar pferdegesichtig, wie manche meinten. Aber ihr anmutiges Lächeln und ihre haselnussbraunen, vor Intelligenz sprühenden Augen sowie die Lebhaftigkeit ihrer Miene, die ihr Temperament widerspiegelte, verliehen ihren Zügen ein bezauberndes Interesse. »Üppige Hässlichkeit« bescheinigte ihr der russische Außenminister Graf Karl Nesselrode bei ihrem Debüt in St. Petersburg. Der Dichter Heinrich Heine, als Witzbold bekannt, bemerkte, sie sei »von einer Hässlichkeit, die edel, ich möchte fast sagen, schön ist«.²

Ihre Stimme war der Schlüssel zu ihrer bezaubernden Bühnenpräsenz. Sie besaß eine gewaltige Kraft, einen außergewöhnlichen Umfang und erstaunliche Vielseitigkeit.* Es war keine weiche oder kristallklare Stimme – manche hielten sie für guttural –, doch sie zeugte von dramatischer Kraft und emotionaler Intensität, durch die sie gleichermaßen Tragödien wie spanische Zigeunerlieder meisterte. Camille Saint-Saëns verglich ihre Stimme mit dem Geschmack von »Bitterorangen«.³ Clara Schumann, die ihr im August 1843 in Paris lauschte, war der Ansicht, sie habe »noch nie so eine Frauenstimme« gehört.⁴ Die Russen pflichteten ihr bei. »Wir haben viele erstklassige Sängerinnen gehört, doch keine hat uns derart überwältigt«, schrieb ein Kritiker über den ersten Auftritt in St. Petersburg. »Der erstaunliche Umfang ihrer Stimme, ihre unübertroffene Kunstfertigkeit, ihre betörende, silbrige Tonalität, jene Passagen, denen selbst das geübte Ohr kaum folgen konnte – so etwas haben wir nie zuvor vernommen.«⁵ Als der letzte Vorhang gefallen war, applaudierten die Zuschauer eine ganze Stunde lang.

* Technisch gesehen war Pauline Viardot Mezzosopranistin, doch der Begriff wurde erst im späten 19. Jahrhundert weithin benutzt, weshalb man sie als Sopranistin angekündigt haben dürfte. Die Rosina im *Barbier von Sevilla*, ursprünglich geschrieben für einen Contralto, gilt heute als klassische Rolle für einen Mezzosopran.

Die Russen hatten eine Leidenschaft für die Oper, und ihr spontaner Enthusiasmus entzückte die Sängerin.⁶ Am zweiten Abend erntete sie stürmischen Beifall, als sie in der Unterrichtsszene des zweiten Aktes ein bekanntes russisches Lied sang. Sie hatte Russischstunden genommen, um sich die richtige Aussprache anzueignen. Solche Showeffekte nutzte sie im Ausland häufig, um die Herzen des Publikums zu erobern. Zar Nikolaus war so hingerissen, dass er den überschwänglichen Applaus anführte, die Sängerin in der kaiserlichen Loge empfing und ihr am folgenden Morgen ein Paar Diamantohrringe schickte, deren Wert sie sogleich schätzen ließ.⁷

Mit jedem Auftritt stieg die Begeisterung. Pauline Viardot selbst spürte, dass sich ihre Stimme allabendlich verbesserte, während sie sich durch das Repertoire der Saison hindurcharbeitete. Ihrem Debüt im *Barbier von Sevilla* folgten genauso sensationelle Darbietungen in Rossinis *Otello*, Bellinis *La sonnambula* und Donizettis *Lucia di Lammermoor*. Sämtlichen Arien schlossen sich Beifall und »Brava!«-Rufe an. Jeder Akt endete mit einem Dutzend Hervorrufen. Nach dem letzten Vorhang von *La sonnambula* wurde sie allein 15-mal aufgefordert, sich zu verbeugen. Die in der Seitenloge sitzende Zarina warf eine Kamelie, die vor den Füßen der Primadonna landete. Diese Geste durchbrach ein kaiserliches Verbot, das es untersagte, Blumen auf die Bühne zu werfen. Vom folgenden Abend an landeten nach jeder Arie von Pauline Viardot Blumen vor ihr. Die Floristen trieben einen schwunghaften Handel, denn jeder verfügbare Strauß wurde von Operfans aufgekauft – dieses neue Ritual lieferte seinerseits das Thema für das zeitgenössische Vaudeville-Stück *Bouquets* von Wladimir Sollogub.⁸

Dies war der Höhepunkt des russischen Wahns für italienische Opern. Wenige andere Werke fanden in St. Petersburg Gehör. In der Saison 1843/4 führte man fast zweimal so viele italienische wie russische Opern auf. Sogar Michail Glinka, der »Erfinder der russischen Oper«, dessen Stücke das Bolschoi-Theater an fast jedem Abend der ersten Monate des Jahres 1843 gefüllt hatten, musste feststellen, dass man seine Werke nach der Ankunft von Rubinis Truppe auf den Sonntag zurückstufte und dann in die Provinzen entsandte. Allerdings war Glinka seit langem an die Vorherrschaft der Italiener gewöhnt. Er hatte Anfang der 1830er Jahre in Italien gelebt und kam nicht umhin, seine Musik dem modischen italienischen Stil mit dessen fröhlichen Melodien

und Virtuosenkitzeln anzupassen. Sein »russischstes« Werk, *Ein Leben für den Zaren* (1836), »stank« geradezu nach »Italienerum«, wie er später einräumte.⁹

Die Italomanie war relativ neu. Obwohl der Zarenhof im 18. Jahrhundert ein permanentes italienisches Opernensemble unterhalten hatte, war davon abgesehen vom Schwarzmeerhafen Odessa, wo viele Nichtrussen lebten, nach 1801 in Russland keine Rede mehr. Der verbannte Dichter Alexander Puschkin hörte sich eine mittelmäßige Wandertruppe an, die in der Saison 1823/4 Rossini-Opern in Odessa aufführte. Diese Erfahrung inspirierte ihn zu folgenden Zeilen in seinem Versroman *Eugen Onegin* (1825), in denen der gelangweilte Erzähler seine Lorgnette durch das Opernhaus schweifen lässt:

Und gibt es nur dort Verzauberungen?
Und was ist mit der forschenden Lorgnette?
Und mit den Rendezvous hinter den Kulissen?
Und mit der Primadonna? Dem Ballett?
Und mit der Loge, wo im Glanze ihrer Schönheit
die junge Kaufmannsfrau, selbstgefällig und matt,
von einem Pulk von Hörigen umgeben ist?
Sie hört und hört doch nicht
die Cavatine wie die Bitten
und Scherze, zur Hälfte Schmeichelei ...
Der Gatte schlummert derweil in einem Winkel hinter ihr,
ruft im Halbschlaf *Encore!* aus,
gähnt und fängt erneut zu schnarchen an.¹⁰

Die italienische Oper kam in St. Petersburg erst nach 1836 wieder in Mode, als ein russifizierter Venezianer, Catterino Cavos, der Direktor des Bolschoi-Theaters, mit einer Produktion von Rossinis *Semiramide* Furore machte.

Russland war der letzte europäische Staat, der von dieser internationalen Manie erfasst wurde. Es zog alternde Stars an, die von ihrem früheren Ruhm profitieren wollten. 1841 erschien die große Giuditta Pasta, damals am Ende ihrer Karriere und mit fast völlig geschwundener Stimme, in Russland in der Titelrolle von Bellinis *Norma*, die sie zehn Jahre zuvor beim Debüt des Werks gesungen hatte. Kurz darauf empfangen

die Russen den »größten Tenor des Zeitalters«, den mittlerweile 49-jährigen Rubini, dem der Klaviervirtuose und Komponist Franz Liszt geraten hatte, seinem Beispiel zu folgen und eine Tournee durch Russland zu unternehmen, damit ihm die Unsummen zufließen, welche die naiven Russen bereit seien, für die »Zivilisation« aufzubringen. Da der Zar St. Petersburg unbedingt auf dieselbe kulturelle Ebene wie Paris, Wien und London heben wollte, zahlte er Rubini ein Vermögen (80 000 Papierrubel oder 90 000 Francs) dafür, dass er seine Operntruppe in der Saison 1843/4 in die russische Hauptstadt brachte. Pauline Viardot allein bezog 60 000 Rubel sowie die Hälfte der Einnahmen aus anderen Konzerten, die sie nach Belieben geben konnte.¹¹ Es war eine Vergütung, die wenige Opernsänger je erhalten hatten. Solche Ausgaben waren durch das Prestige des Ensembles, das St. Petersburg besuchte, laut dem Sprecher des Zaren, dem Herausgeber Faddej Bulgarin, vollauf gerechtfertigt. In seiner Zeitung *Die Nördliche Biene* schrieb er:

Geben wir es zu: Ohne eine italienische Operntruppe würde es stets den Anschein haben, als fehle etwas in der Hauptstadt des führenden Reiches der Welt! Es gäbe keinen Brennpunkt für Opulenz, Glanz und kultivierte Ablenkung. In sämtlichen Metropolen Europas konzentrieren sich die üppigste Ausstattung, der höchste Ton, alle Verfeinerungen der Gesellschaft auf die italienische Oper. Das lässt sich nicht ändern, und genauso sollte es sein.¹²

In Westeuropa gedieh die Oper seit dem 17. Jahrhundert. Nach ihren Ursprüngen als privates Hofereignis verwandelte sie sich rasch in ein öffentliches Schauspiel, zunächst in Venedig und dann in ganz Italien. Im Gegensatz zu Frankreich, wo die Oper königlicher Kontrolle unterlag, hatte jede größere Stadt in Italien ein Theater und eine Gruppe von Adligen oder reichen Kaufleuten und Freiberuflern, die es verwaltete (die erste landesweite italienische Volkszählung von 1868 verzeichnete 775 aktive Opernhäuser).¹³ Das Geschäftsmodell auf der Halbinsel war recht einheitlich. Die Theaterbesitzer bildeten ein Konsortium aus Logeninhabern und nahmen einen Impresario unter Vertrag, gewöhnlich einen früheren Sänger oder Musiker, der ein Ensemble für eine Saison engagierte (wenige Provinztheater konnten sich eine ständige Truppe leisten). Der Impresario erhielt einen Vorschuss von den Besitzern und

die Gewinne aus dem Kartenverkauf im Parkett, während das Theater seine Einkünfte aus der Vermietung von Privatlogen gegen eine Jahresgebühr bezog.¹⁴ Die geringe Zahl der Besucher, die aus der Elite nur einer einzigen Stadt stammten, zwang die Ensembles, unablässig auf Tournee zu gehen, um ein größeres Publikum zu erreichen. So wurde die Oper für die verschiedenen Staaten Italiens zu einem verbindenden Element, dessen Ausdrucksweise über dialektale Grenzen hinweg verstanden wurde.

Wandertruppen exportierten Opern aus Italien an die europäischen Höfe, und in jeder europäischen Hauptstadt wurden neue Theater für ihre Zwecke gebaut. Wo immer sich die Oper im 18. Jahrhundert etablierte – in Händels London oder Glucks Wien –, blieb sie einem im Wesentlichen italienischen Stil verhaftet. Der Vorrang der italienischen Oper war so ausgeprägt, dass sich Komponisten jeglicher Nationalität veranlasst sahen, entsprechende Werke vorzulegen: Der deutsche Komponist Simon Mayr schrieb zwischen 1795 und 1820 mehr als 50 Opern für italienische Häuser; Mozart lieferte der Mailänder Scala bereits als Jugendlicher drei Opern und schuf später viele weitere auf Italienisch für österreichische Theater. Doch Rossini war es, der als Erster den internationalen Markt für die italienische Oper beherrschte. Weil er die Opernhäuser inner- und außerhalb Europas eroberte, bezeichnete ihn sein erster Biograf Stendhal als musikalischen Napoleon: »Seit Napoleons Tod gibt es einen anderen Mann, dessen Name jeden Tag in Moskau wie in Neapel, in London wie in Wien, in Paris wie in Kalkutta in aller Munde ist. Der Ruhm dieses Mannes kennt keine anderen Grenzen als die der zivilisierten Welt.«¹⁵

Wenn ein Opernhaus Rossini engagierte, war der Gewinn so gut wie gesichert. Seine melodischen und heiteren Opern erwiesen sich als ideal für die Epoche der Restauration, in der seichte Unterhaltung an der Tagesordnung war. Nach den überwältigenden Erfolgen seiner frühen Opern, besonders des *Tancredi* (1813), wurde Rossini zum Musikdirektor des San Carlo in Neapel ernannt, des damals führenden Theaters der Welt. Sein Intendant, Domenico Barbaja, war ein kluger Geschäftsmann, der sich zum Impresario gewandelt hatte und über eine neue Methode, die Oper einträglicher zu machen, gestolpert war.

Barbaja hatte seine Karriere als Kellner in einem Café unweit von La Scala begonnen. Er hatte ein Riesengeschäft gemacht, indem er den

Logenbesuchern in der Oper Getränke lieferte und eine neue, mit Sahne und Kakao gemischte Kaffeeart (ähnlich wie Caffè mocha) erfand, die sich größter Beliebtheit erfreute. Während der französischen Besetzung von Mailand (1796–1815) hob man das frühere österreichische Glücksspielverbot in Theatern auf, und Barbaja erlangte die lukrative Lizenz zum Betreiben von Roulettetischen in der Eingangshalle von La Scala. Sein Glückspielimperium griff rasch auf andere von den Franzosen eroberte Städte über. Die organisatorischen Fertigkeiten, die Barbaja für sein Spielsyndikat entwickelt hatte, ließen sich mühelos auf das Opernmanagement anwenden, bei dem man ebenfalls regelmäßig mit großen Bargeldmengen umging. In Neapel, wo er nicht nur für das San Carlo, sondern auch für das kleinere Teatro dei Fiorentini zuständig war, nutzte Barbaja die von seinen Rouletterädern erwirtschafteten Profite, um die besten Sänger für die Oper zu verpflichten. Als Musikdirektor des San Carlo zwischen 1815 und 1822 war Rossini vertraglich gefordert, zwei Opern pro Jahr zu schreiben, wofür er 12 000 Francs sowie einen Anteil an Barbajas Rouletteeinnahmen erhielt – beträchtlich mehr als das Honorar für seine Musik.¹⁶

Durch den internationalen Triumph des *Barbier von Sevilla* (1816) und von *La Cenerentola* (1817) wurde Rossini zu einem globalen Phänomen. Als Barbaja 1822 die Leitung der Wiener Oper übernahm, beschäftigte er Rossini auch dort. Bald erlag der Wiener Adel der italienischen Manie, ungeachtet der nationalistischen Kritiker, die sich der »ausländischen Invasion« entgegenstimmten und ihre Anhänger auf Carl Maria von Webers *Freischütz* (1821) verwiesen. Dieses Werk bezeichneten sie als »deutsche Nationaloper«, hauptsächlich wegen seiner Volksmotive und seiner Volkssprache (in Wirklichkeit ist sein Stil überwiegend französisch beeinflusst, und der Ort der Handlung liegt in Böhmen). Auch in London, wo Rossini 1823 fünf Monate verbrachte, wurde er als internationale Berühmtheit begrüßt. Die Presse berichtete über jeden seiner Schritte, selbst wenn sie sich nur über seine rundliche, fröhliche Gestalt auf dem Weg zu seiner Unterkunft im Quadrant in der Regent Street ausließ, die John Nash damals gerade fertigstellte. Die Nachfrage nach seiner Musik war unstillbar, obwohl sich alle drei Londoner Opernhäuser (King's Theatre, Drury Lane Theatre und das Theatre Royal im Covent Garden) bemühten, die Sucht nach Rossinis Werken zu befriedigen.¹⁷



Das Théâtre Italien, Kupferstich, ca. 1840

Doch die größte Wirkung auf die Opernwelt übte Rossini in Paris aus. 1824 wurde er Leiter des Théâtre Italien, eines der drei wichtigsten städtischen Opernhäuser unter königlicher Kontrolle (die beiden anderen waren die Opéra National de Paris und die Opéra Comique). Rossini verdiente außerordentlich gut, denn nach seinem Triumph in London war der französische Hof bereit, die extravaganten Forderungen des Komponisten zu erfüllen: 40 000 Francs für das erste Jahr, in dem er zwei Opern zu schreiben hatte, sowie die Anerkennung seines Urheberrechts nach französischem Gesetz, was dem seinerzeit in Europa fortgeschrittensten Schutz entsprach.¹⁸

In den sechs Jahren unter Rossinis Leitung wurde das Théâtre Italien zu einem der führenden Opernhäuser Europas. Damit verglichen, durchlitt die Opéra de Paris eine Flaute. Die Menschen waren der alten französischen Opern überdrüssig geworden – heutzutage längst verlorener oder vergessener Werke von Komponisten wie Christoph Gluck, André Grétry oder Nicolas Dalayrac –, die so viel von ihrem Repertoire ausmachten. Stattdessen strömte das Publikum zum Théâtre Italien – oder den »Italiens«, wie man es liebevoll nannte –, wo Rossini laut Stendhal wie ein »Bürgermonarch« regierte.

Sein Auditorium, der Salle Favart, war nicht bloß ein Theater, son-

dern eine Lebensweise (»ebenso sehr ein Salon wie ein Opernhaus« laut Théophile Gautier). Ausschließlich dem italienischen Repertoire gewidmet, diente es als Versammlungsort für die elegante Gesellschaft, für Opernenthusiasten (den »Stamm der *dilettanti*«, die sich als Experten ausgaben), für ernsthafte Musikliebhaber und Intellektuelle – im Gegensatz zu dem steiferen Publikum des Salle Le Peletier in der Opéra. Die Romanschriftstellerin George Sand, der Dichter Alfred de Musset und der Maler Eugène Delacroix waren häufige Gäste in den Italiens. Da das Parkett für Frauen gesperrt war, erschien Sand als Mann gekleidet mit einem langen Militärmantel, Hosen und einer Weste (der Mode des Tages), dazu mit Krawatte, Hut und Nagelstiefeln – eine Kostümierung, die sie auch bei anderen Gelegenheiten trug. Unter den französischen Romantikern verabscheute lediglich Berlioz, ein Anhänger der Gluck-Schule, den italienischen Opernkult: »Ich habe mich oft gefragt, wie ich es anstellen müsste, um das Théâtre Italien zu unterminieren und es mit seiner gesamten Rossinianer-Bevölkerung in die Luft zu sprengen.«¹⁹ Anders als in den übrigen Musiktheatern der Stadt, wo die Besucher während der Aufführung miteinander plauderten, hörte das Publikum in den Italiens aufmerksam zu, denn es wurde von Maestro Rossini zur Ruhe gebracht, indem er den Beginn der Ouvertüre durch ein dreimaliges Klopfen ankündigte.

Im frühen 19. Jahrhundert war die Opernbranche ein internationales Geschäft umherziehender Gewerbetreibender. Der junge Rossini verdiente sich seinen Lebensunterhalt bis 1810 als Stimmbildner und Cembalobegleiter, zwei wichtige musikalische Tätigkeiten. Dann verpflichtete ihn das Teatro del Corso in Bologna als Komponist. In seinen Verträgen wurde er als Musikhändler bezeichnet. Musiker hatten immer noch einen niedrigen Status in den Palästen und Salons der Aristokratie, obwohl sich Komponisten wie Mozart bemühten, ihren Rang zu erhöhen. Sie hatten »die Stellung von Untergebenen«, schrieb Gräfin Marie d'Agoult, die mit Liszt zusammenlebte:

Wenn jemand ein schönes Konzert geben wollte, schickte er nach Rossini, der es für eine anerkannte Gebühr – sie war gering genug, nur 1500 Francs, wenn ich mich recht erinnere – übernahm, das Programm zu arrangieren und sich um seine Ausführung zu küm-

mern, wodurch er dem Hausherrn sämtliche Peinlichkeiten bei der Auswahl der Künstler, bei den Proben und so weiter ersparte ... Zur vereinbarten Stunde erschienen [die Musiker] gemeinsam und traten durch eine Nebentür ein; gemeinsam setzten sie sich in die Nähe des Klaviers; und gemeinsam empfahlen sie sich, nachdem sie die Komplimente des Hausherrn und einiger vorgeblicher Dilettanten entgegengenommen hatten.²⁰

Im Operngeschäft wurde ein Komponist normalerweise von einem Impresario beauftragt, die Musik zu einem Libretto zu schreiben, die Proben zu leiten und die drei ersten Konzerte vom Cembalo aus zu dirigieren. Für seine Dienste erhielt er ein einmaliges Honorar, das mit dem Lohn eines Handwerksmeisters vergleichbar war. Hatte der Komponist seinen Vertrag erfüllt, stand es ihm frei, sein Gewerbe am nächstgelegenen Opernhaus zu betreiben. Eine Opernproduktion ging sehr rasch vonstatten, weshalb man jährlich mehrere Werke aufführen konnte. *Der Barbier von Sevilla* erlebte seine Premiere innerhalb eines Monats, nachdem Rossini mit der Partitur begonnen hatte. Zum Zeitpunkt der Premiere lernten die Sänger noch ihre Partien, was teils erklären könnte, warum die Veranstaltung mit einem Fiasko endete. Das Publikum piffte und zischte nach einer Reihe von Pannen auf der Bühne des Teatro Argentina in Rom.

Rossini stellte Opern mit rasender Geschwindigkeit her – 16 in seinen ersten fünf Jahren als Komponist –, wobei sich viele aus abermals verwerteten Teilen seiner früheren Schöpfungen zusammensetzten. Dieses Recycling war noch im frühen 19. Jahrhundert, als die Menschen nicht weit reisten, bei Opernkomponisten üblich, da sie ein wiederaufbereitetes Werk an einem fernen Ort mühelos als neu ausgeben konnten. Donizetti war für dieses Vorgehen bekannt und stand deshalb in der Kritik. Der Druck, rasch zu arbeiten, war der Hauptgrund dafür, dass er Musik aus seinen eigenen Partituren mehrmals verwendete. 1832, als Donizetti nur ein paar Wochen zur Verfügung standen, um *L'elisir d'amore* zu komponieren, übernahm er große Brocken aus *Alahor in Granata* (1826) und *Il castello di Kenilworth* (1829).²¹ Dieser Praxis lag die Ökonomik der Opernproduktion vor dem Eisenbahnzeitalter zugrunde, als Theater ihr Publikum aus einem begrenzten geografischen Raum anzogen und alljährlich mehrere neue Werke benötigten, um es

bei Laune zu halten. Dadurch fehlte Komponisten die Zeit, stets Originalmaterial zu liefern. Beispielsweise unterzeichnete Donizetti 1827 einen Vertrag mit Barbaja in Neapel, der ihn verpflichtete, in den folgenden drei Jahren – für ein Monatsgehalt von 400 Dukaten (ungefähr 2100 Francs) – zwölf Opern zu schreiben. Nichts in der Vereinbarung legte fest, dass die Musik jeder Oper neu zu sein hatte; solange Donizetti die geforderte Menge herstellte, würde er bezahlt werden.²²

Die führenden Sängerinnen und Sänger verdienten mehr als die Komponisten. Man kam in die Oper, um sich die Stars anzuhören; die Musik spielte eine untergeordnete Rolle und hatte nur den Zweck, ihr Talent herauszustellen. Sämtliche bedeutenden Komponisten schrieben für spezifische Sänger oder passten ihre Partituren deren stimmlichen Qualitäten an. Die Gagen der Primadonnen waren astronomisch. Nach dem Verschwinden der geschätzten *castrati* in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden Sängerinnen an der Oper am höchsten bezahlt. Nicht selten wandte man die Hälfte der Produktionskosten für die Honorare der besten Solistinnen auf, besonders wenn zu ihnen berühmte Diven wie Giuditta Pasta oder Maria Malibran, Viardot-Garcias ältere Schwester, gehörten. Die Stars setzten sich nachdrücklich für bessere Vergütungen und Bedingungen ein, wobei sie sowohl Agenten heranzogen als auch persönlich verhandelten, ohne jemals die Gagen ihrer Rivalinnen aus den Augen zu lassen.²³

Die prominentesten Solistinnen verbrachten immer mehr Zeit auf internationalen Tourneen und reisten dorthin, wo sie die höchsten Honorare erhielten. Durch den verbesserten Straßenverkehr, durch Dampfschiffe seit den 1820er Jahren und später durch Eisenbahnen stiegen die Honorare, da sich mehr Theater um die Dienste der Sängerinnen bewerben konnten. Zum Beispiel erhielt Giuditta Pasta in der Londoner Saison 1827 £ 2365 (60 000 Francs) – 30-mal so viel wie jede andere Solistin – für 45 Auftritte. In den frühen 1830er Jahren zahlte man Maria Malibran noch höhere Beträge: £ 1000 für lediglich zwölf Auftritte im Covent Garden und £ 3200 für 40 Abende im Drury Lane – die Einnahmen aus einer Reihe von Benefizkonzerten, für die ihr £ 2000 netto garantiert waren, nicht inbegriffen. Für einen Zweijahresvertrag in New York, der 1834 beginnen sollte, bot man ihr ein Vermögen von 500 000 Francs (£ 20 000) an, doch sie lehnte ab.²⁴

Nur Konzerttourneen von Liszt oder Paganini waren, am finanziellen

Erfolg gemessen, mit denen der berühmtesten Diven zu vergleichen. 1831 verdiente Paganini einer Schätzung zufolge 133 107 Francs mit lediglich elf Konzerten im März und April in Paris und bezog dann in London von Mai bis Juli £ 10 000 (250 000 Francs), was für den Kauf einer Villa in Mayfair ausreichte. Das Publikum zahlte erstaunliche Summen, um den Geigenvirtuosen spielen zu hören: eine ganze Guinee für einen Parkettplatz im King's Theatre, fast das Dreifache des üblichen Betrags. Die Kartenpreise wurden auch durch extravagante Schilderungen seiner seltsamen Erscheinung und seiner dämonischen Persönlichkeit, seiner sexuellen Eroberungen und der hypnotischen Kräfte, die er angeblich durch sein Spiel ausübte, in die Höhe getrieben – Gerüchte, die Paganini förderte, indem er sich immer wilder gebärdete. Alles an seinen Bühnenauftritten zielte auf Sensation und Spektakel ab. Doch Paganini absolvierte seine Tourneen wie ein Geschäftsmann und führte Einnahmen und Ausgaben detailliert in einem »geheimen Buch« auf. Er beschäftigte Konzertmanager als Agenten und ließ sie die Unkosten mit einem Anteil an den Erträgen verrechnen – eine Neuerung in der Musikbranche, wo Komponisten zuvor persönlich für ihre Geschäfte zuständig gewesen waren. Mit seinem eigenen Manager kontrollierte Paganini jeden Aspekt seiner Konzerte: von der Auswahl der Theater über die Zeitungsreklame, das Anheuern der Orchester, die Beauftragung von Kartenvertreibern und zuweilen sogar bis hin zum persönlichen Verkauf der Konzertkarten am Eingang. Daneben entwickelte er sein Merchandising: Drucke, Paganini-Kuchen und andere Souvenirs seiner Konzerte.²⁵

Liszt nahm sich Paganini zum Vorbild. Da er einen großen Teil seiner frühen Karriere auf Tourneen verbrachte, lernte er, seine eigene Berühmtheit zu kultivieren, um das Publikum anzuziehen. Auf Reisen durch Europa mit seinem Vater in den Jahren 1823/4 hatte Liszt ein enormes Interesse als Wunderkind geweckt. Reproduktionsdrucke des frühreifen Pianisten wurden in Pariser Läden verkauft, und sein Vater verlangte 100 Francs für den Auftritt seines Sohnes in Privathäusern. Nach dem Tod des Vaters 1828 stellte Liszt die Tourneen ein (er verglich sich mit einem abgerichteten Hund) und versuchte, sich seinen Lebensunterhalt als Klavierlehrer zu verdienen. Aber dann – 1831 – hörte er Paganini in der Pariser Opéra spielen. Daraufhin machte Liszt sich daran, ein neues Klavierrepertoire zu erschaffen, indem er die Effekte von Paganinis Geige, deren Tremoli, Sprünge und Glissandi, nachahmte. Es

war seine virtuose Spielweise, die ihm zwischen 1839 und 1847 den Weg zu äußerst profitablen Konzertreisen durch Europa – von Spanien und Portugal nach Polen, der Türkei und Russland – ebnete. Während Komponisten vormals auf Tournee gegangen waren, um ihre Reputation zu erhöhen und Mäzene für sich zu gewinnen, betrachtete Liszt seine Reisen als Unternehmungen, die ihm »Kapital« – ein Wort, das er selbst benutzte – einbringen sollten.²⁶ Sein Agent Gaetano Belloni kümmerte sich um die Finanzen und half ihm, sein öffentliches Image für die Tourneen zu pflegen. Liszts grelle Bühnenauftritte verliehen ihm eine emotionale Anziehungskraft, die seine Zuhörer ermutigte, im Konzertsaal überaus leidenschaftlich zu reagieren. Ab 1843 fegte die Lisztomanie, ein von Heine geprägter Begriff, durch Europa. Fans umschwärmten den Klaviervirtuosen, Frauen in den vorderen Publikumsreihen kämpften um die Tücher und Handschuhe, die er absichtlich fallen ließ, bevor er an seinem Instrument Platz nahm. Seine Zigarrenasche wurde eifersüchtig gehütet, als wäre es eine »Reliquie«.²⁷ Tausende kauften die Notenblätter seiner anspruchsvollsten Stücke, auch wenn sie nie in der Lage sein würden, diese zu spielen.

In der Opernbranche fand man viele Familien und sogar Dynastien von Sängern, Tänzern und Instrumentalisten, die gemeinsam durch die Theater Europas zogen, doch die Garcias waren die begabtesten, produktivsten und erfolgreichsten von allen. Liszt, ein enger Freund der Garcias, schrieb einmal, Pauline sei »in eine Familie hineingeboren worden, in der Genie anscheinend erblich war«.²⁸

Manuel Garcia, Paulines Vater, wurde 1775 in Sevilla geboren, nur fünf Jahre nachdem das letzte Opfer der Spanischen Inquisition wegen Ketzerei auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden war. Man nahm lange an, dass er von Zigeunern abstammte (selbst Pauline glaubte es), doch wahrscheinlich erfand er dieses Detail, um seiner Bühnenpersönlichkeit ein romantisches Element hinzuzufügen. Manuel Garcia gehörte der ersten Generation von Berufssängern an, die nicht auf die Patronage des Staates, der Kirche oder der Aristokratie angewiesen war.²⁹ Seine Stimme hatte einen außergewöhnlichen Umfang, was ihm erlaubte, sowohl Bariton- als auch Tenorrollen zu singen. Er hatte als Sänger und Komponist in Cadiz begonnen und dort die Bolerotänzerin Manuela Morales geheiratet. Dann zog er nach Malaga, einem Zentrum

der italienischen Oper in Spanien, bevor er musikalischer Leiter der königlichen Theater in Madrid wurde, wo er eine Affäre mit der Sängerin Joaquina Briones begann und sie ebenfalls heiratete.

Garcia komponierte in einem spanischen Stil, das heißt, er bezog Volkslieder und -tänze in seine Opern oder Zarzuelas ein. Spätere einheimische Komponisten betrachteten ihn als Begründer der spanischen Oper.³⁰ In Madrid gab es wenig kulturellen Raum für die nationale Tradition, denn das dortige Theater konzentrierte sich auf französische und italienische Werke. Garcia verließ Manuela Morales und ihre beiden kleinen Töchter, die er weiterhin finanziell unterstützte, und fuhr mit Joaquina, die bereits Manuels nach ihm benannten Sohn geboren hatte, nach Paris. 1807 gab er sein Debüt im Théâtre Italien und wurde bald dessen führender Tenor. Man feierte ihn wegen seiner brillanten, technisch perfekten Improvisationen, die damals als Teil des romantischen Gesangsstils galten, und nicht selten stellte man Vergleiche zwischen Paganini und Garcia an.

Garcia, ein gutaussehender Mann mit dunklen Locken und »zigeunerhaften« Zügen, hatte ein feuriges, rebellisches Temperament. Seine Gewalttätigkeit reagierte er größtenteils an Joaquina ab, die nicht nur seine Schläge ertrug, sondern auch die Schande, in der Öffentlichkeit als Garcias Geliebte ausgegeben zu werden, damit seine Bigamie verborgen blieb.³¹ Sein Ungestüm führte häufig zu Zusammenstößen mit den Behörden; so wurde er in Madrid einmal auf Geheiß der Theaterleitung inhaftiert, weil er sich weigerte aufzutreten. Garcias Lösung für solche Konflikte bestand unweigerlich darin, an einen neuen Ort zu ziehen. Drei Jahre nach der Geburt ihres zweiten Kindes, der Tochter Maria (1808), begaben sich die Garcias nach Neapel, wo Manuel Rossini kennen lernte, und dann nach Rom. Dort sang er den Part des Grafen Almaviva – eine speziell für ihn geschaffene Rolle – in der Erstaufführung des *Barbier von Sevilla*. Von Rom zogen sie nach London, wo die achtjährige Maria eine Klosterschule in Hammersmith besuchte. Danach kehrten die Garcias nach Paris zurück, und hier kam 1821 Pauline, ihr drittes Kind, zur Welt.

Schon in frühen Jahren erhielten die Kinder der Garcias Gesangsunterricht von ihrem Vater. Er war sehr streng, und es hieß, sie würden von ihm verprügelt, wenn ihre Repetitionen misslangen. Maria, die so hitzig war wie ihr Vater, hatte am meisten zu leiden. Pauline, die Jüngste

und sein Liebling, behauptete Jahre später, er habe sie nur einmal geschlagen, und ihrer Meinung nach zu Recht. Auch sei er keineswegs grausam gewesen. In jedem Fall war er ein erstklassiger Lehrer und verfügte über bewährte Methoden – gestützt auf harte Arbeit, Disziplin und Übungen für die Stimmausbildung –, die er an seine Kinder weitergab, wodurch sie ihrerseits zu berühmten Gesangslehrern wurden.

Im Alter von erst 14 Jahren bestritt Maria ihr Debüt als Rosina im *Barbier von Sevilla* am King's Theatre in London. Manuel sang die Rolle des Almaviva. Er hatte die Flucht aus Paris ergriffen, wo Morales aufgetaucht war, Geld verlangt und gedroht hatte, ihn als Bigamisten bloßzustellen. Maria sorgte für eine Sensation. Sie hatte eine außerordentlich klangreiche Stimme mit einem Umfang von über drei Oktaven, was ihr ermöglichte, sowohl Sopran- als auch Contralto-Rollen zu singen. Manuel übernahm das Management seiner Tochter und verlangte höhere Honorare als die für etablierte Primadonnen üblichen. Die englischen Kritiker reagierten feindselig, und Manuel zog erneut weiter.

1825 akzeptierte er ein lohnendes Angebot, mit seiner Familie und einem Sängerensemble in New York aufzutreten, von wo eine Gruppe vermögender, in die italienische Oper vernarrter Männer die Reise finanzierte. In den 1820er Jahren kam es zu einer deutlichen Erhöhung der Anzahl italienischer Operntruppen, die Tourneen durch die beiden amerikanischen Kontinente unternahmen, denn der neue Reichtum von Städten wie Buenos Aires und New York diente als Magnet für abenteuerlustige Künstler.³² Die damals vierjährige Pauline erhielt auf den Reisen über den Atlantik Gesangsunterricht. »Auf einem Segelschiff wurde mir ohne Klavier beigebracht, zuerst allein, dann mit zwei und drei Stimmen zu singen«, erinnerte sie sich viele Jahre später. »Mein Vater schrieb ein paar kleine Kanons, und wir trugen sie jeden Abend auf der Brücke zum Entzücken der Besatzung vor.«³³

In Amerika herrschte große Aufregung über die Ankunft der italienischen Musik. Diese Stimmung wurde von keinem Geringeren als Lorenzo da Ponte angeheizt, Mozarts großem Librettisten, der zu jenem Zeitpunkt in New York am Columbia College unterrichtete. Die Saison eröffnete am 29. November 1825 mit dem *Barbier von Sevilla* (es war das erste Mal, dass eine Oper in der Neuen Welt auf Italienisch gesungen wurde) vor einem Publikum, dem Joseph Bonaparte, der exilierte einstige König von Spanien, und James Fenimore Cooper angehörten,

der kurz davor stand, *Der letzte Mohikaner* zu veröffentlichen. Die Premiere war ein Triumph, und Maria wurde als Star gefeiert. Die Saison setzte sich fort mit Mozarts *Don Giovanni*, den vier der Garcias (die beiden Manuels, Maria und Joaquina) in Gegenwart von da Ponte erstmals in den Vereinigten Staaten aufführten. Aber das Publikum war zu klein – und es gab keine Könige oder adlige Gönner –, als dass Opern in New York hätten profitabel sein können. Die Garcias sahen sich einem noch drängenderen Problem ausgesetzt, als die 17-jährige Maria beschloss, ihrem tyrannischen Vater zu entweichen, indem sie einen New Yorker Bankier französischer Herkunft namens Eugène Malibran heiratete. Dieser zahlte ein Vermögen von etwa \$ 50 000 (250 000 Francs), um Garcia für den Verlust seiner führenden Sängerin zu entschädigen.³⁴

Ohne Maria brachen die Garcias nach Mexiko auf, wo die Menschen immerhin Spanisch sprachen. Doch es handelte sich um Neuland für die Oper, denn es gab keine Theater im europäischen Sinne, und auch hier war das Publikum zu begrenzt, um Gewinn einzubringen. 1828 gab sich die Familie geschlagen und kehrte nach Paris zurück. Auf dem Weg nach Vera Cruz, der ersten Etappe ihrer langen Reise nach Europa, wurde ihr Konvoi von Räubern überfallen, die sich mit der Soldateneskorte verschworen hatten. Die maskierten Banditen zwangen die Reisenden, sich mit dem Gesicht nach unten auf den Boden zu legen, und raubten sie völlig aus – »bis zum letzten Kleidungsstück«, wie sich Pauline entsann. Es war eine Geschichte, die sie mit den kleinsten Details bis ans Ende ihres langen Lebens erzählte.³⁵

»Gott schuf mich zum Reisen. Es lag mir im Blut, bevor ich geboren wurde«, schrieb Pauline viele Jahre darauf.³⁶ Die unablässige Hektik ihrer Kindheit, verbunden mit den strengen Unterweisungen ihres Vaters, erfüllte sie mit stählernem Gleichmut und dem Willen zum Erfolg. Zudem förderten diese Umstände ihre Sprachbegabung. Neben dem Spanischen, das sie zu Hause sprach, beherrschte sie von Kindesbeinen an das Französische, Italienische und Englische fließend und später auch das Deutsche. Beim Gebrauch ihrer Sprachen schien es keine Grenzen zu geben: In ihren Tagebüchern und Briefen drückte sie sich in allen mit natürlicher Leichtigkeit aus und wechselte häufig mitten im Satz von einer Sprache in die andere, wenn ihr ein besseres Wort einfiel.

1827 war Paulines ältere Schwester Maria nach Paris zurückgekehrt, wo sie im Théâtre Italien ihr Debüt in Rossinis *Semiramide* gab und ihre

spektakuläre Karriere in Europa einleitete. Die ungewöhnliche Kraft ihrer Stimme, so schlicht im Ausdruck, ihre exotische Erscheinung, ihr leidenschaftlicher Vortrag und ihre melancholische Ausstrahlung entsprachen perfekt dem romantischen Geist der Epoche und verschafften ihr rasch einen Kultstatus unter jungen Parisern. Maria Malibran hatte ihren Mann, den Bankier, in New York verlassen und eine Beziehung zu dem belgischen Geiger Charles de Bériot angeknüpft, mit dem sie sich in der Nähe von Brüssel niederließ und dem sie später zwei Kinder gebar, von denen nur eines überlebte. Manuel weigerte sich, je wieder mit Maria in Kontakt zu treten, da ihr Benehmen »ihre ganze Familie beleidigt und entehrt« habe – als hätte er genau das nicht bereits durch seine eigene Bigamie getan.³⁷ Maria schickte der Familie weiterhin Geld, jährlich mehrere tausend Francs. Sie bat ihre Mutter brieflich um Neuigkeiten, »wagte jedoch nicht«, ihrem Vater zu schreiben, weil sie fürchtete, er werde nicht antworten. »Lass ihn wissen, dass er mit seiner Tochter zufrieden sein kann« – auf diese Worte beschränkte sie sich.³⁸

Manuel Garcia starb am 10. Juni 1832, mit 57 Jahren, an einem plötzlichen Herzinfarkt. Daraufhin schlossen sich Pauline und ihre Mutter Maria in Brüssel an. Ihr Bruder Manuel hatte sich zwei Jahre zuvor für die französische Militärexpedition nach Algerien anwerben lassen. Nach dem Tod ihres Mannes übernahm Joaquina die Rolle von Paulines Lehrerin und Geschäftsführerin.³⁹ In Paris studierte sie Komposition bei Anton Reicha, dem in der Tschechei geborenen Komponisten und Freund Beethovens, zu dessen ehemaligen Schülern Berlioz und Liszt zählten. In diesem Stadium schien Pauline für eine Karriere als Konzertpianistin bestimmt zu sein, denn Klavier, Harfe oder Stimme galten damals als einzige Instrumente, mit denen aufzutreten sich es für eine Frau ziemte. Sie hatte Unterricht bei dem Organisten der Kathedrale in Mexico City genommen und wurde nun, im Alter von zwölf Jahren, von dem Anfang 20-jährigen Liszt unterrichtet. Natürlich verliebte sie sich in ihn. Wenn Pauline sich ankleidete, bevor sie zu ihren samstäglichen Lektionen ging, bebten ihre Hände vor Aufregung so sehr, dass sie sich kaum die Stiefel schnüren konnte, wie sie Jahre später erzählte. »Wenn ich an seine Tür klopfte, erstarrte mir das Blut in den Adern; wenn er sie öffnete, brach ich in Tränen aus ... Aber welche Freude, wenn wir gemeinsam Herz' Variationen für vier Hände spielten.«⁴⁰