

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1987)

Heft: 12

Artikel: Pauline Viardot-Garcia, Sängerin und Komponistin = Pauline Viardot-Garcia, cantatrice et compositrice

Autor: Ott, Eugen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927297>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

sition gewesen — zum ersten Mal erschien Schnabel damit nicht als radikaler, sondern als gemässigter Komponist. Dennoch blieben danach weitere Aufführungen aus, obwohl René Leibowitz bereits am 15. Januar 1955 in einem Brief an Wolfgang Steinecke angeboten hatte, «eines der grösseren Werke von Artur Schnabel (den ich für einen ganz bedeutenden Komponisten halte)»⁴⁶ auf den Darmstädter Ferienkursen zu dirigieren.

Zu den wenigen Musikkennern, die Schnabels kompositorisches Schaffen über einen längeren Zeitraum hinweg verfolgten, gehören Roger Sessions und vor allem Ernst Krenek. Den geringen Erfolg von Schnabel als Komponist führte dieser darauf zurück, dass er — anders als andere komponierende Interpreten — seine Werke nie selbst aufgeführt hat und ihm — anders als Schönberg — ausserdem der Wille fehlte, das Musikleben zu beeinflussen.⁴⁷ Anders als Schönberg war der erfolgreiche Pianist Schnabel nie gezwungen, vom Komponieren zu leben. Er konnte deshalb «ohne jegliche Belastung mit Reflexion» schaffen, er konnte auf vermittelnde Theorien verzichten, er brauchte weder auf Musiker noch Hörer Rücksicht zu nehmen. Er war damit der vielleicht einzige Komponist, der sein Komponieren in völliger Unabhängigkeit als «Kunst für die Kunst» betrieb. Die Überfülle seiner Einfälle brauchte er nicht einzulegen. Wegen dieser Fülle sind seine Werke für Hörer und Musiker nicht leicht zugänglich; gerade wegen dieser Fülle verdienen sie aber auch ein sorgfältig studierendes Interesse. Wer sich die Mühe macht, in die oft verwirrend vielfältigen Partituren einzudringen, wird in ihnen einen grossen Reichtum, ein dichtes Netzwerk höchst persönlicher Ideen entdecken.

Albrecht Dümmling

Werkverzeichnis

- Drei Klavierstücke (1896) Simrock
- Konzert für Klavier und Orchester (1901)
- Zehn Lieder op. 11 (1899–1902) Dreililien-Verlag Berlin
- Sieben Lieder op. 14 (1902–1903) Dreililien-Verlag
- «Aussöhnung» für Stimme und Klavier (1902)
- Drei Klavierstücke (1906) Dreililien-Verlag
- «Notturmo» (Dehmel) für Stimme und Klavier (1914) APNM
- Quintett für Klavier und Streicher (1916)
- Streichquartett Nr. 1 (1918) Universal Edition Wien
- Sonate für Violine solo (1919) APNM
- Tanzsuite für Klavier (1921)
- Streichquartett Nr. 2 (1921)
- Sonate für Klavier (1922) APNM
- Streichquartett Nr. 3 (1923–1924) Boosey & Hawkes (B&H)
- Streichquartett Nr. 4 (1924) APNM
- Trio für Violine, Viola und Violoncello op. 30 (1925) B&H
- Sonate für Violoncello solo (1931) APNM
- Sonate für Klavier und Violine (1935) B&H
- Piano Piece in Seven Movements (1936)
- Symphonie I (1937–1938) Edition Adler, New York
- Streichquartett Nr. 5 APNM
- Symphonie II (1941–1942) APNM
- Zwei Sätze für Chor mit Orchester (1943) 1. Dance and Secret 2. Joy and Peace APNM
- Klaviertrio (1945) APNM
- Rhapsodie für Orchester (1946) APNM
- Sieben Stücke für Klavier (1947) APNM
- Symphonie III (1948) APNM
- Duodecimet (op. posth.) instrumentiert von R. Leibowitz für fl, ob, cl, bcl, fg, horn, tp, perc, vln, vla, vcl, kb APNM

APNM = Association for the Promotion of New Music (APNM, 2002 Central Avenue, Ship Bottom, New Jersey 08008)

- ¹ Artur Schnabel, *My Life and Music*. London 1961, S. 174
- ² Cesar Saerchinger, Artur Schnabel. A Biography. Westport 1973, S. 66
- ³ A. Schnabel, *Music and the Line of most Resistance*. New York 1969, S. 8 ff.
- ⁴ Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*. Freiburg i.Br. 1960, S. 153
- ⁵ Schon über eine seiner frühesten Kompositionen hatte Schnabel ein Dehmel-Motto gesetzt. Vgl. A. Schnabel, *My Life and Music*, S. 38
- ⁶ Richard Dehmel, Selbstbiographische Skizze. In: Dehmel, *Eine Wahl aus seinem Werk*, Berlin o.J., S. 348
- ⁷ Vgl. A. Dümmling, Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George. München 1981, S. 140–159
- ⁸ Vgl. Saerchinger, S. 313 f.
- ⁹ Dehmel, *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin 1923, S. 52 ff.
- ¹⁰ Vgl. Konrad Wolff, Interpretation auf dem Klavier. Was wir von Artur Schnabel lernen. Einführung von Alfred Brendel. München-Zürich 1979
- ¹¹ Vgl. bei Takt 14–16
- ¹² Vgl. die Schallplattenaufnahme mit Paul Zukofsky auf op 2/14
- ¹³ Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*. Freiburg i.Br. 1960, S. 154
- ¹⁴ Flesch, S. 174
- ¹⁵ Schnabel, *My Life* ..., S. 78
- ¹⁶ Heinz Tiessen, Eduard Erdmann in seiner Zeit. In: Christof Bitter und Manfred Schlösser (Hg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*. Darmstadt 1968, S. 38
- ¹⁷ Tiessen, S. 41
- ¹⁸ Ernst Krenek in Josef Müller-Marein und Hannes Reinhardt, *Das musikalische Selbstportrait*, Hamburg 1963, S. 178
- ¹⁹ Ernst Krenek, *Erinnerungen an einen Freund*. In: Bitter, Schlösser, S. 71
- ²⁰ Briefwechsel Krenek-Erdmann in Bitter, Schlösser, S. 270
- ²¹ Vgl. Briefwechsel Krenek-Erdmann
- ²² Schnabel, *My Life and Music*, S. 64
- ²³ Alois Haba, *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmässigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils*. Wien-New York 1925, S. 44
- ²⁴ Haba, a.a.O., S. 44
- ²⁵ Krenek, *Erinnerungen an einen Freund*, S. 77
- ²⁶ Im Februar 1923 komponierte Erdmann einen «Fox-trot in C-Dur für Klavier», den er Ernst und Anni Krenek widmete; 1925 schrieb er eine Operette «Die entsprungene Insel» und war später auch an Kreneks «Jonny spielt auf» lebhaft interessiert. Vgl. Briefwechsel Erdmann-Krenek
- ²⁷ In einer Aufnahme mit dem LaSalle-Quartett wird Schnabels 3. Streichquartett demnächst bei der Deutschen Grammophon erscheinen
- ²⁸ Schnabel, *My Life* ..., S. 96 f.
- ²⁹ Vgl. Anton Haefeli, Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich 1982, S. 124
- ³⁰ Bitter und Schlösser (Hg.), *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, S. 256
- ³¹ Schnabel, *Music* ..., S. 33
- ³² A.a.O., S. 17
- ³³ Laut dem 49. Jahresbericht der Hochschule für Musik Berlin wurden am 28. Januar 1928 die «Hafis»-Lieder nach Daumer für Altstimme, Klarinette, Violine und Violoncello von Karl-Ulrich Schnabel in einem Hochschulabend uraufgeführt
- ³⁴ Gregor Piatigorsky, Mein Cello und ich und unsere Begegnungen. München 1975, S. 173
- ³⁵ Vgl. Manuel Gervink, Die Symphonie in Deutschland und Oesterreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, Regensburg 1984
- ³⁶ Saerchinger, S. 270 f.
- ³⁷ Vgl. Roger Sessions, Schnabels Symphonies. In: Saerchinger, S. 320 f.
- ³⁸ Saerchinger, S. 280 ff.
- ³⁹ Saerchinger, S. 287. Eine andere Darstellung bei Maria Stader, Nehmt meinen Dank. Die Mozartsängerin erzählt ihr Leben. München 1979, S. 292
- ⁴⁰ Schnabel, *My Life* ..., S. 65
- ⁴¹ Vgl. das Interview mit Stuckenschmidt in A. Dümmling, Artur Schnabel: Pianist, Komponist und Pädagoge. Rundfunksendung des Senders Freies Berlin, November 1985
- ⁴² Furtwängler, *Chaos und Gestalt*, S. 134 f.
- ⁴³ Furtwängler, S. 132. Ähnlich auch bei Schnabel, *My Life* ..., S. 162 f.
- ⁴⁴ Paul Bekker sah 1932 als Gemeinsamkeit zwischen dem Interpreten und dem Komponisten Schnabel die «Neigung zur Spitzfindigkeit, die sich ebenso als sarkastischer Witz wie als Schwermut äussern kann». P. Bekker, An Artur Schnabel. In: Briefe an zeitgenössische Musiker. Berlin 1932, S. 140
- ⁴⁵ Heinrich von Lüttwitz, Artur Schnabel als Komponist. Westdeutsche Rundschau, Wuppertal, 12. Dezember 1956. Gekürzt auch in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13. Dezember 1956
- ⁴⁶ Brief von Leibowitz an Steinecke im Internationalen Musikinstitut Darmstadt. Zitiert mit frdl. Genehmigung von Fr. Hommel
- ⁴⁷ Ernst Krenek, On Artur Schnabels Compositions. In: Saerchinger, S. 317–319

Pauline Viardot-Garcia stand im Mittelpunkt des kulturellen Geschehens im Paris des 19. Jahrhunderts. Die bedeutendsten Komponisten standen in Kontakt mit ihr, schrieben Werke für sie, probierten diese mit ihr aus und liessen sich von ihr beraten. Ihre grosse Bildung führte zu intensiven Beziehungen auch mit literarischen Kreisen. Der Schriftsteller Iwan Turgenjew führte mit ihr und ihrem Gatten Louis Viardot einen «ménage à trois». Der nachfolgende Artikel zeigt die mannigfachen Fäden auf, die im Hause Viardot zusammenliefen. Die Kompositionen Pauline Viardots, die u.a. von Chopin sehr geschätzt wurden, teilen das Schicksal der Werke vieler anderer Komponistinnen: sie sind vergessen und heute schwer zugänglich. Die Sängerin Karin Ott wird eine Anzahl ihrer Lieder und Szenen in einem Konzert im Rahmen der Zürcher Junifestwochen am 11./12. Juni vorstellen.

Pauline Viardot-Garcia, cantatrice et compositrice (1821 – 1910)
Pauline Viardot-Garcia est plongée dans le bain de la vie culturelle parisienne du 19ème siècle. Les compositeurs les plus importants furent en relation avec elle, lui dédièrent leurs oeuvres, les travaillèrent avec elle, utilisèrent ses conseils. Sa culture étendue la mit en contact étroit avec les cercles littéraires. Elle tint avec Ivan Tourguéniev et Louis Viardot, son mari, un «ménage à trois». L'article ci-après présente les nombreux liens qui se tissèrent chez les Viardot. Les compositions de Pauline Viardot, qu'entre autres Chopin estimait beaucoup, partagent le destin des oeuvres de nombreuses autres compositrices: oubliées, il est difficile aujourd'hui d'y avoir accès. La cantatrice Karin Ott en présentera un choix dans le cadre d'un concert des Zürcher Junifestwochen du 11/12 juin.

Pauline Viardot-Garcia gehört zu jenen Musikerinnen des 19. Jahrhunderts, die, aus welchen Gründen auch immer, von der gängigen Musikgeschichte noch viel zu wenig wahrgenommen werden. Erwähnt werden höchstens noch Clara Schumann und Fanny Hensel-Mendelssohn. Weithin unbekannt ist z.B. auch, dass in der alten Breitkopf-Ausgabe sechs Lieder der letzteren in op. 8 und op. 9 ihres Bruders Felix ohne ihre Namensnennung auftauchen, weil sie Mendelssohn selbst unter seinem eigenen Namen, ohne weitere Bemerkung, herausgegeben hat. Wer kennt denn z.B. Werke von Josefine Lang, Johanna Kinkel, Louise Farrenc, Maria Félice Clémence de Grandval, Louise Adolphe Le Beau oder Lili Boulanger, wobei bei Lili Boulanger noch zu bemerken wäre, dass sie 1912 die erste Frau war, die für den Prix de Rome überhaupt zugelassen wurde.

In diesen Kreis bedeutender Frauen gehört auch Pauline Viardot, die am 18. Juli 1821 in Paris geboren wurde. Wie als Symbol für ihr ganzes Leben waren ihre Paten Ferdinando Paer — der italienische Komponist, der damals von grossem Einfluss in der Pariser Musikwelt war — und Prinzessin Pauline Galitzine — eine Frau, die unter Intellektuellen eine grosse Rolle im Austausch der franco-russischen Kultur spielte und deren Salon ein Ort der Begegnung von Schriftstellern und Künstlern war.

Viardots Vater (*21. Januar 1775 in Sevilla) war ein ausgezeichnete Musiker und enger Freund Rossinis. Er sang in der Uraufführung des Barbiere den Almaviva und soll, da Rossini beim Komponieren meist in Zeitnot war, die Sere-nade im ersten Akt selbst komponiert haben. Er schrieb 43 Opern und wid-mete dem Gesangsunterricht sehr viel

Zeit. Seine berühmteste Schülerin war seine 1808 geborene Tochter Maria Malibran. Pauline Viardot hatte neben dieser Schwester auch noch einen Bruder, den 1805 geborenen Manuel. Manuel Garcia, der 101jährig wurde, war der be-



*Pauline Viardot in der Titelpartie von
Glucks «Orpheus»*

rühmteste Gesangslehrer des 19. Jahrhunderts; ausserdem war er der Erfinder des Laryngoskops.

Die Mutter, die 1778 geborene Joaquina Sitchez, war es, die sich vor allem um Paulines Stimme kümmerte. Ihr Vater wollte anfänglich eine Pianistin aus ihr machen, und so erhielt sie schon sehr früh Klavierunterricht beim damals berühmten Meysenberg. Neben Meysenberg kümmerte sich Liszt um ihre pianistische Vervollkommnung. Kontrapunkt und Komposition studierte sie bei Anton Reicha, dem Freund Beethovens und Lehrer Liszts, Gounods, C. Francks und Berlioz'. Anders als ihre Schwester Maria Malibran, bei der vor

allem das leidenschaftliche Temperament im Vordergrund stand, sollte sie durch ihre Intelligenz glänzen. Trotz grosser Erfolge in der ganzen Welt war sie stets eher eine Sängerin für die intellektuelle Elite als für das breite Publikum.

Ihr erstes Konzert bestritt sie 1837 mit dem zweiten Mann ihrer Schwester, dem Geiger de Bériot, in Brüssel. Der Erfolg war durchschlagend. Ihre Stimme wurde, was Expressivität und Umfang (c-f^{'''}) betraf, mit jener ihrer vor einem Jahr verstorbenen Schwester verglichen. Zu dieser Zeit verliebte sich Alfred de Musset unsterblich in die junge Künstlerin und schrieb neben Elogen über ihre Interpretationen auch Gedichte über sie. Es hätte nicht viel gefehlt und Pauline wäre als Madame de Musset durchs Leben gegangen.

1839 sang sie in London die Desdemona in Rossinis «Otello» und nahm das Publikum sofort ganz für sich ein. Ihre Partner waren und sollten in Zukunft die berühmtesten Sänger jener Epoche sein: die Grisi und die Persiani, Rubini, Mario, Tamburini und Lablache.

In London lernte Pauline den 21 Jahre älteren Louis Viardot kennen, der damals Direktor des «Théâtre des Italiens» in Paris war und sie engagieren wollte. Viardot war Jurist, Schriftsteller, Kunstkenner und Begründer der «Revue Indépendante». Das Verhältnis der beiden verdichtete sich, so dass Pauline Louis Viardot am 18. April 1840 in Paris heiratete. Louis Viardot machte Pauline mit George Sand und Chopin bekannt. George Sand war von der Persönlichkeit Paulines so beeindruckt, dass sie eine lebenslange Freundin von ihr wurde und sie im Roman «Consuelo» als Künstlerin genau porträtierte. Zu dieser Zeit lernte sie auch die Maler Ary Scheffer, der ein berühmtes Porträt von ihr malte und mit dem sie eine tiefe Freundschaft verband, und Eugène Delacroix kennen. Delacroix war einer der anregendsten und interessantesten Männer seiner Zeit, der die Freundin Pauline nicht nur als Diskussionspartnerin und Musikerin schätzte, sondern ihr sogar Talent zum Zeichnen bescheinigte. Chopin, einer der besten Freunde Delacroix', musizierte leidenschaftlich gerne mit Pauline. Er begleitete sie oft am Klavier – u.a. 1841 bei der Uraufführung ihres Liedes «Le chêne et le roseau», das er besonders liebte. Begeistert war er auch von ihren Bearbeitungen seiner Mazurken, die sie u.a. in London mit ihm am Klavier sang.

Um sich ein Bild der jungen Viardot zu machen, sei eine Briefstelle des Komponisten Auber zitiert: «Sie spricht und singt in fünf Sprachen, spielt wie ein Engel Klavier, ist in der Harmonie so bewandert wie kaum jemand, singt so gut wie ihre Schwester und komponiert Dinge, von denen ich stolz wäre, sie gemacht zu haben.»

Auf ihrer nächsten Italienreise lernte die Viardot in Bologna Rossini kennen, mit dem sie eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. 1841 sang sie im Salon der Madame Herz in einer priva-

ten Aufführung zum ersten Male sein «Stabat Mater». In Rom – in der Villa Medici, deren Direktor damals Ingres war – begegnete sie Charles Gounod. Die Musikwelt hat es ihr zu verdanken, dass Gounod nicht Priester, sondern Musiker wurde. Auf ihrem Schloss Courtavenel schrieb er 1851 auf ihre Veranlassung die Oper «Sapho», die sie zur Uraufführung brachte. In Berlin lernte die Viardot Fanny und Felix Mendelssohn, mit denen sie viel musizierte, kennen. Auch ihre Freund-

den «genialen, aristokratischen, reichen, schönen und intelligenten» 25jährigen Iwan Turgenjew kennen, dessen tiefe Beziehung zu ihr bis zu seinem Tode anhalten sollte. Turgenjew gehörte bald zur Familie. Pauline Viardot schilderte die Situation in diesem ménage à trois einmal folgendermassen: «Louis Viardot était mon meilleur ami et Tourguéniev était le grand amour de ma vie.» Maupassant, in späterer Zeit, dank Flaubert, ein Freund des Hauses, gelang es in seiner Novelle «Fort

nöte. Deshalb habe sie sich im zweiten Stock ein Studio eingerichtet, in welches sie sich zurückziehen könne. Darin befanden sich nur ein Klavier und eine Auswahl ihrer Lieblingsbücher. Und das waren: Die gesammelten Werke von Shakespeare, Goethe, Schiller und Byron, die vier grossen italienischen Dichter, Cervantes, Homer, Aeschylus, Uhland, die Bibel, Heine und die zwei Bände von Lewes über Goethe. 1859 kaufte Pauline unter grossem finanziellem Aufwand das vom British Museum wegen zu hohen Preisen abgelehnte Autograph des Don Giovanni. Als Rossini dieses Manuskript zum ersten Male sah, kniete er vor ihm nieder, küsste die Handschrift Mozarts und sagte: «E Dio stesso». 1892 schenkte die Viardot dann das Manuskript Ambroise Thomas, damals Direktor des Conservatoire de Paris, mit der Auflage, dass es immer in Paris bleiben müsse.

Carvalho, der Direktor des Théâtre Lyrique von Paris, beauftragte im Sommer 1859 Berlioz mit einer Neufassung des «Orpheus» von Gluck und bat die Viardot, die Titelpartie zu übernehmen. (Gluck schrieb den «Orpheus» 1762 in einer italienischen Version für einen Kastraten; 1774 wurde eine französische Version für Tenor hergestellt. Berlioz stellte nun eine französische Version für Kontraalt her). Diese «Orpheus»-Vorstellungen waren so ein Erfolg – die Viardot sang mehr als 140mal –, dass Berlioz 1861 auch noch die «Alceste» für sie bearbeitete. Dies war auch die Zeit, in der Berlioz intensiv an seinen «Trojanern» arbeitete. Zum Teil geschah dies in Courtavenel – im Schlosse der Viardot. Ihr Sohn schreibt in seinen Souvenirs: «Berlioz y vint travailler avec ma mère qui lui rendait le grand service de corriger ses basses – il manquait totalement du sentiment de la basse. La prise de Troie et les Troyens furent revus par ma mère.» Und Berlioz schreibt in einem Brief nicht nur von «unserer Oper», sondern am 25. Januar 1860 auch: «Que ne vous dois-je pas pour avoir attiré mon attention sur tant et tant de défauts graves.» Am 29. August 1859 sang sie zum ersten Mal Teile der «Trojaner» in einem Konzert in Baden-Baden unter Berlioz' Leitung. Mit Richard Wagner, dessen französische Lieder sie zwar durchgesehen hatte, aber nicht singen wollte, trug sie 1860 in einer Privataudition den 2. Akt «Tristan» vor. Nachher äusserte sie jedoch, dass sie von seinen immer schwankenden Tempi nicht gerade begeistert gewesen sei.

1863 entschlossen sich die Viardots, Paris zu verlassen und sich in Baden-Baden niederzulassen. Sie wohnten dort zusammen mit Turgenjew bis zum Ausbruch des deutsch-französischen Kriegs 1870. In Baden-Baden – damals ein Ort mit einer ganz speziellen Atmosphäre, wo sich Fürstlichkeiten und Künstler die Hand gaben – machte die Viardot sehr viel Hausmusik, schrieb Dutzende von Liedern und etliche Operetten, die dann im kleinen Theater in der Villa auf-



Ausschnitt aus «Le chêne et le roseau» von Pauline Viardot

schaft mit Clara und Robert Schumann datiert aus dieser Zeit. Robert Schumann widmete ihr seinen Liederkreis op. 24.

In Berlin wurde eine Vorstellung von Meyerbeers «Robert le diable» zur echten Sensation. Infolge Erkrankung einer Sängerin sang die Viardot nämlich an einem Abend zwei Partien in der Oper – Alice und Isabella. 1849 komponierte Meyerbeer für sie die Fides im «Propheten», wobei sie ihm bei der Komposition mit Rat und Tat zur Seite stand. Die Fides sang sie über 200mal.

1843 reiste Pauline nach St. Petersburg, wo sie als «Primadonna soprano und Mezzosoprano» engagiert war. Ihre Auftritte dort waren so triumphal, dass sie hysterische Formen unter dem Publikum annahmen. Der 13. November 1843 sollte dann schicksalhaft für sie werden, denn an diesem Tage lernte sie

comme la mort» mit menschlicher und künstlerischer Sensibilität eine den Viardots nachempfundene Konstellation aufzuzeigen.

Wenn die Viardots in Paris waren, hatten sie immer ein offenes Haus für ihre Freunde. Berichten zufolge war das Essen einfach, aber ausgezeichnet, die Konversation und die Musik auf höchstem Niveau. Ihr Freundeskreis umfasste damals u.a. Berlioz, Saint-Saëns, Liszt, César Franck, Rossini, Reber, Delacroix, Scheffer, Corot, Gustave Doré, Chorley, Anton und Nicholas Rubinstein, Bakunin, Charles Dickens und viele heute nicht mehr so bekannte Namen von Künstlern, Philosophen, Politikern und Historikern.

In einem Brief von 1859 gibt uns die Viardot etwas Einblick in ihr Privatleben. Sie sagt darin, dass sie auch die Ruhe und Einsamkeit mit sich selbst be-

geführt wurden. Für einige von ihnen, wie «L'ogre», «Trop de femmes» oder «Le dernier sorcier» schrieb Turgenjew den Text. Von «Le dernier sorcier» war Liszt so begeistert, dass er sich für eine Aufführung in Weimar einsetzte. Daneben widmete sich die Viardot auch dem Gesangsunterricht und verfasste eine «Ecole classique de chant». Ihre bedeutendsten Schülerinnen waren Desiré Artôt, Aglaja Orgeni und Marianne Brandt.

In Baden-Baden begegnete Pauline auch Clara Schumann wieder, die von ihr sagte: «Die Viardot ist die begabteste Frau, der ich je in meinem Leben begegnet bin.» Durch Claras Vermittlung freundete sie sich auch mit Johannes Brahms an, der eigens für sie ein Geburtstagsständchen komponierte, das er selbst dirigierte. Am 3. März 1870 sang Pauline dann in Jena die erste öffentliche Aufführung seiner Alt-Rhapsodie op. 53.

Bei Ausbruch des deutsch-französischen Krieges 1870 mussten die Viardots Baden-Baden verlassen. Erst nach Kriegsende konnten sie von London, wo sie sich vorübergehend aufgehalten hatten, nach Paris zurückkehren. 1875 kauften sie in Bougival, in der Nähe von Paris, ein grosses Anwesen mit Park, in dem sich Turgenjew ein Holzchalet im Schweizer Stil bauen liess. In Turgenjews 1867 publiziertem, stark autobiographisch gefärbtem Roman «Smoke» gibt die Verbindung zwischen Litvinov und Irina Hinweise auf die Beziehung Turgenjew-Viardot.

Jules Massenet (*1842) zeigte Pauline sein Oratorium «Marie Magdeleine», das sie so beeindruckte, dass sie 1873 die Uraufführung sang. Gabriel Fauré (*1845) war sehr eng mit der Familie Viardot liiert. Die Lieder op. 4 und op. 7 sind Pauline Viardot gewidmet, die Lieder op. 8 und op. 10 ihren Töchtern Marianne und Claudie und die Violinsonate op. 13 dem Sohn Paul. Camille Saint-Saëns (*1835) begleitete Pauline oft in Liederabenden und schrieb die Dalila für sie.

Das Jahr 1883 war furchtbar für Pauline Viardot. Louis Viardot und Turgenjew waren beide todeskrank, und sie eilte von einem Krankenbett zum andern. Louis Viardot starb am 5. Mai 1883, Turgenjew am 3. September desselben Jahres. Die Viardot verkaufte Bougival und zog sich nach Paris in eine Wohnung (243 Bd. St. Germain) zurück.

Am 18. Mai 1910 starb sie; sie wurde auf dem Friedhof Montmartre beigesetzt. An ihrem Grabe standen u.a. Saint-Saëns, Massenet und Fauré.

Eugen Ott



«Le Martyre de l'Evangéliste Jean» ... selon pli

Le (dé)chiffrement de certains Dürer – telle la première figure d'un ensemble fameux de gravures sur bois illustrant l'Apocalypse: «Le Martyre de l'Evangéliste Jean» – semblerait introduire au réseau secret liant et particularisant à la fois les œuvres de Boulez dans la mesure de l'espace et du temps de perception; au-delà de toute irréductibilité historique, de toute divergence radicale entre deux codes singuliers de préhension esthétique.

Die (De)chiffrierung gewisser Werke von Dürer – so der ersten Figur, «Das Martyrium des Johannes», aus der berühmten Apokalypse-Holzschnittgruppe – scheint in ein geheimes Netz zu führen, verbindend und trennend zugleich die Werke von Boulez in Bezug auf Raum und Wahrnehmungszeit – jenseits aller historischen Nichtreduzierbarkeit, aller radikalen Divergenz zweier einzigartiger Codes ästhetischen Verstehens.

par Eric Humbertclaude

Simultanément, sur chaque niveau, l'œil est capté par les centre et périphérie du *Martyre*. Le temps du regard provoque une fantasmagorie, la fantasmagorie de l'emplacement; il ne saurait comprendre la totalité de ce qu'il perçoit dans l'étincelle du moment: il «loupe» toujours la congruence proportionnelle entre l'indice figurant et la structure prégnante figurée (1). Car multiple est la fonction du regard dans cette gravure: Dürer unit indissociablement les rôles du regardant et du regardé selon une

double articulation du «voir» et de l'«être-vu» dans le rapport *de* l'estampe au rapport *à* l'estampe. Le sujet, notons-le, est privilégié. Les prophéties de l'apôtre Jean, la *Vision* de l'Apocalypse, stimulent l'imagination de Dürer à instaurer une fine corrélation entre réalité et fiction. Aussi les deux critères contribuant à induire les échelles de transformation entre le voir et l'être-vu sont-ils la surdétermination de la scène visionnaire et le subtil dévoilement d'un code discursif où le sujet est mis en situation.