

# Der Spätbekenner

Der Komponist **Charles Gounod** bleibt auch im Jahr seines 200. Geburtstages noch zu entdecken.

Von Kai Luehrs-Kaiser

Charles Gounod, geboren am 17. Juni 1818 in Paris, gestorben am 18. Oktober 1893 in Saint-Cloud, auf einer Fotografie von Nadar 1887

Alfred Hitchcock wählte Gounods „Trauermarsch für eine Marionette“ zur Erkennungsmelodie seiner wöchentlichen Krimi-Show im amerikanischen Fernsehen. Und das unverwüstliche „Ave Maria“ gehört zu den populärsten Ohrwürmern der Klassik schlechthin. Genützt hat es kaum etwas. Charles Gounod ist einer der wenigen Komponisten, zu denen im Deutschen nicht eine einzige Monografie verfügbar ist. So viel Geringschätzung muss man erst einmal verdienen. Und das, obwohl der Goethe-Vertoner („Faust“) und höchst erfolgreiche Verfasser einer Shakespeare-Oper („Roméo et Juliette“) über internationale Reputation genug verfügt. Von ihm stammt sogar die Nationalhymne des Vatikans.

Die Gründe liegen offen zutage. Es ist das Nachträgliche, scheinbar Angehängte und Halbseidene, weshalb man Gounod auf die leichte Schulter nahm. Am entschiedensten äußerte Peter Tschaikowsky 1878 sein Missfallen: „Gounods künstlerisches Schaffen ist für mich überhaupt ein Rätsel. Zweifellos ist der ‚Faust‘ mit großer Meisterschaft komponiert worden, die, wenn auch nicht genial, immerhin Eigenart verrät. Doch alles, was er nach dem ‚Faust‘ geschrieben hat, ist schwach, talentlos.“ Ein elegantes Todesurteil.

Dennoch stellt Gounod, was die Beliebtheit beim Publikum angeht, mit seinen beiden Hauptwerken all seine französischen Opern-Kollegen in den Schatten – ausgenommen lediglich Bizet mit der „Carmen“ und Offenbach mit „Les contes d'Hoffmann“. Mit anderen Worten: Gounods Missachtung beschränkt sich auf einen elitären Kreis. In Wirklichkeit ist er nicht totzukriegen. „Gounods Faust, meine Herren, wer wollte darüber die



Foto: Nadar

Nase rümpfen?“, heißt es summarisch im „Doktor Faustus“ von Thomas Mann.

Vielleicht hängt alles Misstrauen, das Gounod noch heute entgegenschlägt, an einer recht französisch anmutenden Mischung aus Talent und Lässigkeit. Sie lag in der Familie. Gounods Vater, ein mit Ingres befreundeter Maler, gewann 1783 zwar den bedeutenden Prix de Rome, stand aber zugleich so weit über den Dingen, dass er Detailarbeiten auf seinen Gemälden seiner Frau überließ. Als er starb, war der kleine Charles-François gerade mal fünf Jahre alt. Die Mutter nahm ihn mit auf Reisen. Auch der Kleine zeigte Talent beim Malen.

Ingres, der den Sohn später in Rom kennenlernte, hielt von dessen Malkünsten so viel, dass er meinte, den Prix de

Rome – den Gounod mit 21 Jahren für die Kantate „Fernand“ erhalten hatte – hätte er auch als Maler erringen können. Der religiöse Einfluss, der in Rom gleichfalls immer größer wurde, führte zu einer Vielzahl von Werken im Bereich der Kirchenmusik.

## Die Bekanntschaft (oder Affäre?) mit Pauline Viardot brachte ihn zur Oper

Das religiöse Moment ist bei Gounod sogar so stark, dass man es für den tiefsten Antrieb seines Komponierens überhaupt halten muss. Davon zeugt heute allenfalls noch ein gewisser Rang seines Oratoriums „Mors e vita“, das 1885 in England uraufgeführt wurde. Dort galt er als legitimer Nachfolger Händels und Mendelssohns, Königin Victoria war ein großer Fan. Der Erfolg seiner Motette „Gallia“ zur Eröffnung der Royal Albert Hall in London (1871) war so groß, dass man ihn umgehend zum ersten Dirigenten der Choral Society wählte.

Vielleicht wäre Gounod, der schon früh Maitre de chapelle an der Pariser Église des Missions étrangères geworden war, ganz bei der Sakralmusik geblieben, hätte ihn nicht eine Bekanntschaft – womöglich Affäre – mit der Sängerin Pauline Viardot zur Oper gebracht. Der für Viardot geschriebenen Debüt-Oper „Sapho“ (1851) haftet noch ein sakraler Gestus feierlicher Geradlinigkeit an – was Gounods Musik den Ruf brachte, eindimensional und langweilig zu sein.

Der fleißige Mann schrieb fortan zahlreiche Opern, viele von ihnen sind heute vergessen, einige waren schon

bei der Uraufführung Reinfälle – auch noch nach dem „Faust“, der ihm 1859 den Durchbruch brachte. Das spricht für eine gewisse Metierunsicherheit des Spätbekehrten. Abgewandt aber hat sich Gounod von der Oper nie mehr.

Bei seinem unerwarteten Tod 1893, mitten in der Arbeit am Requiem, galt er als der führende Repräsentant des Zweiten Kaiserreichs. Das aber war längst Vergangenheit, und auch Gounod hatte sich mit Mitte 70 selbst überlebt. César Franck komponierte weit moderner, mit Massenet hielt die Belle Époque Einzug, und Debussy machte sich in Gounods Todesjahr an seine Oper „Pelléas et Mélisande“.

Bis heute kann von einer Pflege des Gounod'schen Gesamtwerks keine Rede sein. Eher von einer Fledderei. Auch in Frankreich. Ein Blick auf die Diskografie wirkt ernüchternd. Da muss man sich zunächst einmal mit nichtfranzösischen Opern-Stimmen anfreunden oder gar mit italienischen Fassungen seiner Werke – wie im Fall von „Filemone e Bauci“ (live aufgenommen 1960 in Mailand, allerdings vorzüglich gesungen von Renata Scotto, Rolando Panerai u. a.). Die einzige akzeptable Gesamtaufnahme von „La Reine de Saba“ (Bratislava, 2002) ist mit einer Italienerin in der Titelrolle besetzt, „La Nonne sanglante“ 2008 in Chemnitz mit einer Deutschen. Aber immerhin gibt es Aufnahmen.

Lange Zeit war es an Opernhäusern guter Brauch, alles in die Landessprache zu übersetzen. So singen Helge Roswaenge (Berlin 1938) und Peter Schreier (Leipzig 1973) den Faust selbstverständlich auf Deutsch – und zwar nicht schlecht. Serge Lemeshev und Ivan Kozlovsky sind russische Romeos (beide Moskau 1947).

Als bester „Faust“ der Nachkriegszeit darf gewiss der schwedische Tenor Nicolai Gedda gelten (1953 unter André Cluytens). Als prominenteste, beste Sänger von „Roméo et Juliette“ die brasilianische Sopranistin Bidú Sayão und der Schwede Jussi Björling (allerdings in einem schlimm scheppernden Live-Mitschnitt von der New Yorker Met 1947). Unidiomatische Besetzungen schienen lange Zeit so unvermeidlich,

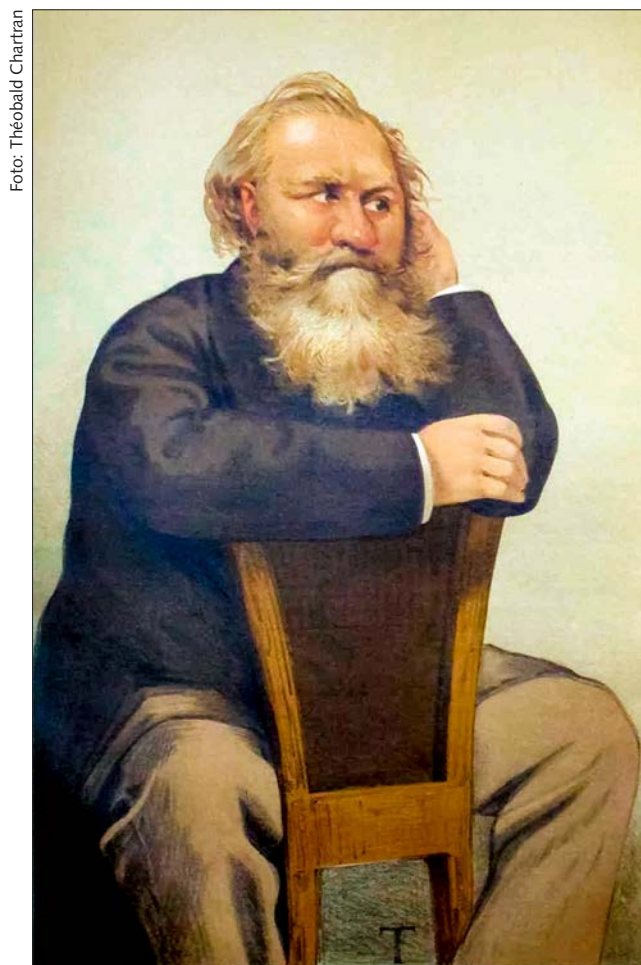


Foto: Théobald Chartran

Karikatur Charles Gounods  
in der Vanity Fair 1879

dass Alain Lombard „Roméo et Juliette“ 1968 unumwunden mit Mirella Freni und Franco Corelli besetzte – Letzterer nicht unbedingt ein Ausbund französischer Zurückhaltung. Michel Plasson wählte Alfredo Kraus und Catherine Malfitano (und später Roberto Alagna und Angela Gheorghiu). Richtig froh wird man mit diesen Lösungen nicht.

Noch weiter trieb es Leonard Slatkin 1995 in München: Da verliebte sich der Spanier Plácido Domingo in die Amerikanerin Ruth Ann Swenson auf einem Tummelplatz sängerischer Internationalität (samt Sarah Walker und Susan Graham). Besser schneiden beim „Faust“ Cheryl Studer und Richard Leech ab (1991 unter Michel Plasson). Sie alle sangen mit ihrer jeweils eigenen (oder landestypischen) Gesangstechnik. Der Grund für den stilistischen Wildwuchs in der Gounod-Pflege war aber nicht nur der Wunsch nach Star-Namen – sondern vor allem der mangelnde Nachwuchs der französischen Schule.

Wer vom heiligen Gral idiomatischer Gounod-Künste kosten will, muss weit, sehr weit zurückgehen. Zum Beispiel bis zur ersten Studio-Gesamtaufnahme des „Faust“ unter Thomas Beecham (1947/48). Hier vereint Georges Noré in der Titelrolle einen schmal geführten, aber schmelzenden Tenor mit unerhörter sprachlicher Eloquenz und Eleganz – und macht so aus dem teutonischen Mystifax einen französischen Bonvivant. Einen jungen Mann also, welcher der Welt Stendhals näher steht als der Goethes. Darin folgte er dem epochalen korsischen Tenor César Vezzani, der 1930 an der Seite von Marcel Journet und Mireille Berthon einen heldischeren, aber nicht minder schlanken Faust aufgenommen hatte (Dirigent: Henri Busser, Labels: Andante und Malibran). Sein Pendant als idealtypischer Romeo war der legendäre Georges Thill.

Diese großen Sänger und idiomatischen Granden ihres Fachs blieben auch in den 60er- bis 80er-Jahren nicht ganz ohne Nachfolge. Im positiven Sinne gehört hierher etwa die „Mireille“-Aufnahme mit Renée Doria (1962, mit Michel Sénéchal, Label: Accord). Auch der hervorragende Alain Vanzo (Partner von Mirella Freni in „Mireille“) wäre zu nennen. Diese Sänger beherrschten die Kunst,

ohne Gefühlsausreißer, ohne Schluchzer und Drücker immer gleichsam höflich zu singen – wie seither kaum jemand.

Heute mag mit Natalie Dessay, Sandrine Piau und anderen eine neue Generation von Sängern nachgewachsen sein, die mit der besonderen Stil-Lage der französischen Oper gut umzugehen verstehen; nur haben sie sich selten oder gar nicht mit Gounod befasst. Auch scheint es nicht einen einzigen Dirigenten der Historischen Aufführungspraxis zu geben, der sich für diesen Komponisten interessiert.

Wer nach Gounods Liedern sucht, stößt auf eine Doppel-CD von Graham Johnson (mit Felicity Lott, Ann Murray und Anthony Rolfe Johnson bei hyperion) und aufs Hamburger Archiv für Gesangkunst (das seine Produkte über die eigene Homepage vertreibt). Hier immerhin gibt es eine Sammlung voller historischer Gounod-Trouvaillen mit Sängerinnen wie Lotte Lehmann, Ninon Vallin, Elisabeth Rethberg und Mattia Battistini. Eine Fundgrube.

Finsterer sieht es im Bereich der liturgischen und nichtliturgischen Musik geistlicher Provenienz aus. Dass allein 21 Messen von Gounod lexikalisch belegt sind, mag man kaum glauben, denn außer der „Messe solennelle de Sainte Cécile“ und der fünfzehnminütigen „Messe brève no. 6 aux cathédrales“ findet man kaum etwas auf Platte. Allerdings hat der rührige Palazzetto Bru Zane kürzlich die drei Jahrgänge aufgenommen, in denen sich Gounod um den Prix de Rome bewarb. Hervorzuheben ist hier besonders die „Messe vocale“ unter Leitung von Hervé Niquet. Im Opernbereich hat man jüngst Gounods späte Oper „Cinq-Mars“ (über eine Verschwörung gegen Richelieu 1641) ersteingespielt – mit erstrangigen französischen Sängern wie Véronique Gens und Mathias Vidal. Letzterer sang die Hauptrolle auch in einer szenischen Produktion 2017 in Leipzig. Nicht ganz so überzeugend, aber auch nicht schlecht war Javier Camarena in „La Colombe“ in Manchester 2015 unter Leitung von Mark Elder.

Mehr Gounod zu hören gibt es auf dem Feld der Kammermusik. Allerdings sind die fünf Streichquartette, die das Quatuor Cambini-Paris für Aparté eingespielt hat, ebenso Nebenwerke wie

das Klavier-Œuvre, zu dem bei Roberto Prosseda auch der berühmte „Marionetten-Marsch“ zählt (Decca). Wichtigste Neuveröffentlichung im Gounod-Jahr: das späte Oratorium „Saint François d'Assise“ mit Karine Deshayes, das erst 2011 wiederentdeckt und vor zwei Jahren in Paris uraufgeführt wurde (unter Laurence Equilbey, Mitschnitt bei Naïve).

Tiefe Religiosität und gesellschaftlicher Repräsentationsgeist sind in Gounods Werken untrennbar miteinander verbunden, und das macht es für uns heute nicht einfach, sein Werk zu verstehen. Etwas aber muss an Gounod sein. Der Erfolg seines „Ave Maria“, so viel ist gewiss, kann nicht an Bach allein liegen. Der schrieb doch eigentlich nur: die Begleitung. ■

## CD-Empfehlungen

**The Gounod Edition;** (1973-2004); Warner Classics (15 CDs)  
**Sämtliche Streichquartette;** Quatuor Cambini-Paris (2017); Aparté (2 CDs)  
**Geistliche Chormusik;** Kammerchor I Vocalisti, Tobias Götting, Hans-Joachim Lustig (2004); Carus  
**Sinfonie Nr. 1-3;** Orchestra della Svizzera Italiana, Oleg Caetani (2011/12); cpo  
**Saint Francois d'Assise** (u. Liszt: Légende de Sainte Cécile); Deshayes, Nemtanu, Barbeyrac, Sempey, Accentus, Orchestre de Chambre de Paris, Laurence Equilbey (2016); naïve

