

Thomas Betzwieser (Frankfurt am Main)

## Komponieren zwischen Theater und Konzert: der ›Mannheimer‹ Franz Beck in Bordeaux

Der 1734 in Mannheim geborene Franz Ignaz Beck gehört immer noch zu den ›großen Unbekannten‹ aus dem Umkreis der ›Mannheimer Schule‹. Dies hat verschiedene Gründe: Zum einen ist da die grundsätzliche Frage der Zugehörigkeit zu dieser Schule, zum anderen eine nicht unproblematische Quellensituation, die sowohl die Biographie als auch das Werk tangiert. Die biographische Überlieferung stützt sich vor allem auf die Darstellung seines Schülers und späteren Musikkritikers Henri Blanchard, der 1845 in der *Revue et Gazette musicale de Paris* eine biographische Skizze<sup>1</sup> veröffentlicht hat, die ein sehr buntes Bild des Musikers Beck zeichnete: eines Komponisten, der einen Teil seiner Werke zerstört hat und dessen Frau nicht minder rigoros mit dem musikalischen Nachlass verfuhr, aus Angst, dem Œuvre könnten allzu deutliche revolutionäre ›Umtriebe‹ entnommen werden. Da ist ein junger Musiker, der 15-jährig fluchtartig seine Heimatstadt verlassen musste nach einem für seinen Widersacher mutmaßlich tödlich endenden Duell; der sich danach nach Venedig wandte, wo er drei Jahre bei Baldassare Galuppi studierte, die Lagunenstadt wiederum Hals über Kopf verlassen musste, weil er ein ›junges Mädchen‹ entführt hatte, das er aber später ehelichte.

Die Darstellungen von Becks Biographie sind durchzogen von *einem* Leitmotiv, nämlich dass er Schüler von Johann Stamitz gewesen sei, was ihn gewissermaßen als der ›Mannheimer Schule‹ zugehörig erscheinen lässt. In dem Artikel von Bärbel Pelker<sup>2</sup> in der neuen *MGG* liest sich dies indes weitaus weniger gesichert: Nach dem Tod des Vaters »wurde der Musikunterricht vermutlich von einem Hofmusiker fortgesetzt, vielleicht sogar von Joh. Stamitz selbst«.<sup>3</sup> Der Konjunktiv ist der vorherrschende Modus, wenn es gilt, Becks frühe Vita zu beschreiben, Mutmaßungen sind ebenso unvermeidlich. Und so versieht auch Pelker das abenteuerliche Duell mit einem »angeblich«. Auch wenn die Duell-Frage inzwischen etwas kritischer gesehen

---

1 Henri-Louis Blanchard, »Francesco Beck«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 12 (1845), S. 212–214, 218–221, 225–228, 241–244; zur ersten biographischen Auseinandersetzung mit den Quellen siehe Marie-Louise Pereyra, »Franz Beck«, in: *Revue de Musicologie* 15 (1934), S. 79–85, 16 (1935), S. 34–39.

2 Art. »Beck«, in: *MGG2*, Personenteil 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 606–610 (Bärbel Pelker). Eine größere biographische Darstellung findet sich auch in Ignaz Holzbauer / Franz Beck, *Solowerke für Sopran und Orchester* (= *Musik der Mannheimer Hofkapelle* 2), vorgelegt v. Bärbel Pelker, Stuttgart 1999, S. XIII–XVI.

3 Art. »Beck«, Sp. 606 (Pelker).

wird, hat sich demgegenüber das ›Faktum‹ der Schülerschaft Stamitzens bis in die jüngere Literatur hinein gehalten, vor allem in der französischen Forschung ist es prominent.<sup>4</sup>

Faktisch gesichert ist dagegen, dass Becks erste Sinfonien 1757 in Paris aufgeführt wurden. Ob er sich auch in der französischen Hauptstadt aufhielt, ist nicht gewiss. Falls ihn sein Weg von Italien direkt nach Paris geführt haben sollte, so hätte er zumindest in den Jahren 1754–55 die Möglichkeit gehabt, Stamitz dort zu treffen. D. h. die ›Schülerschaft‹ Stamitzens könnte – rein theoretisch – auch eine späte(re) gewesen sein. Manifest ist dagegen eine kurze Kapellmeistertätigkeit in Marseille, bevor sich der Komponist dann (spätestens) 1762 in Bordeaux niederließ, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1809 blieb.

Die ästhetische Bewertung des Komponisten Beck fokussiert bis dato fast ausschließlich die instrumentalen Gattungen, genauer die Sinfonie. Es überrascht kaum, dass in der alten *MGG* die Sinfonie gleichsam als ›deutsche Leitgattung‹ figuriert, an der das gesamte Œuvre Becks gemessen wird: »In diesen paar Jahren zwischen 1757 und 1762, in denen in rascher Folge Sinfonien von ihm in Paris erscheinen, erreicht er den Höhepunkt seines Schaffens.«<sup>5</sup> Die thematische Arbeit wird dabei zum Maß aller Dinge erhoben. Und der Autor Sondheimer wird geradezu euphorisch, wenn er auf die Durchführungstechniken zu sprechen kommt: Musik auf dem »Weg zum Idealismus«, getrieben von »Wahrheitsfanatismus«, der seinerseits den Raum für wunderbare »romantische Klangbilder« eröffnet.<sup>6</sup> Die dahinterstehende Denkfigur ist unschwer erkennbar: In Mannheim bei Stamitz ausgebildet und in Italien zum ›kompletten‹ Komponisten gereift, schrieb Beck Sinfonien für Paris, deren »primitive[s] Leben« er bereits mit seinem Opus 1 »poetisch vertieft«<sup>7</sup> und dramatisch gesteigert hat. Eine potentielle stilistische Einflussphäre seitens des Aufführungsortes wird dabei kaum in Betracht gezogen.

Becks außersymphonisches Schaffen bleibt in der alten *MGG* weitgehend ausgespart, wobei man fairerweise eben in Rechnung stellen muss, dass die Quellenlage schwierig ist. Gleichwohl enthält sich der Autor aber nicht einer Wertung der Bordelaiser Werke: »Ob die kompositorische Verpflichtung, die ihm Bordeaux auferlegte, seinem genialen Geist Genüge tat, muß allerdings bezweifelt werden.«<sup>8</sup> Auch diese historiographische Denkfigur kennen wir: Es ist die vom genialen deutschen Musiker, dem die ›widrigen‹ Produktionsbedingungen

4 Marguerite Stahl, *Franz Beck: Un élève de Stamitz à Bordeaux*, Bordeaux 1991; Alain Ruiz (Hg.), *Franz Beck. Un musicien des Lumières* (= *lumières 2*), Pessac 2003.

5 Art. »Beck«, in: *MGG1*, 1. Bd., Kassel 1949, Sp. 1477–1480, hier Sp. 1478 (Robert Sondheimer).

6 Ebd., Sp. 1479–1480.

7 Ebd., Sp. 1479.

8 Ebd., Sp. 1478.

in der französischen Hauptstadt bei der Entfaltung seines Genies im Wege stehen – Mozart und Wagner waren die prominentesten Beispiele.

Der Rekurs auf die ältere Forschung wurde hier deshalb so akzentuiert, um den Blick für den historiographischen Paradigmenwechsel zu schärfen, der mit der Betrachtung solcher Komponistenfiguren wie Beck verbunden sind. Im Grunde interessiert uns heute – und mithin mich im Folgenden – alles das, was bei Sondheimer ausgespart blieb: Wechsel- und Transferbeziehungen, Gattungstransformationen und nicht zuletzt literarische Verflechtungen, kurzum alles, was das Feld des Musiktheatralen definiert. Dass dies so ist, verdankt sich nicht nur neueren Denkfiguren aus der Kulturtransfer- oder Migrationsforschung, sondern auch einer gewandelten Sichtweise des Phänomens ›Mannheimer Schule‹. Es sei an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben,<sup>9</sup> dass es nicht viele musikhistorische Phänomene gibt, die einem solch gravierenden Perspektivenwechsel unterlagen, wie dies bei der ›Mannheimer Schule‹ der Fall ist. War mit diesem Begriff lange Zeit fast ausschließlich Instrumentalmusik assoziiert, so verbindet sich mit Mannheim spätestens seit Beginn der 1990er Jahre auch ein Bewusstsein für eine genuin musikdramatische Lokalisierung, also die Mannheimer Oper. Wenn wir heute einen (Mannheimer) Komponisten wie Beck aus einer völlig anderen Perspektive wahrzunehmen beginnen, dann ist dies auch das Resultat einer nunmehr über dreißig Jahre währenden, vielfältigen Erforschung der Mannheimer Oper zur Zeit Carl Theodors. Just dieses ›Korrektiv‹ in Richtung der musiktheatralen Seite bedarf ebenfalls die Betrachtung des Komponisten Beck, auch wenn er nicht als originärer ›Mannheimer‹ bezeichnet werden kann. Vor dieser Folie werde ich im Folgenden ausschließlich diese musikdramatische Seite betrachten. Gleichwohl wäre es natürlich historiographisch mehr als fragwürdig, Becks musiktheatrales Schaffen von seinem (früheren) symphonischen Œuvre entkoppeln zu wollen. Letzteres ist unbestritten avanciert zu nennen – auch jenseits von Durchführungstechniken –, Orchestration und Klangfarbe sind hier ebenfalls bedeutsame Parameter, die einer eigenen Analyse wert wären.

Die neueren Forschungen zu Beck sind vor allem französischer Provenienz. Zu nennen ist hier die Biographie von Marguerite Stahl *Franz Beck: Un élève de Stamitz à Bordeaux*, der von Alain Ruiz herausgegebene Sammelband *Franz Beck. Un musicien des Lumières* sowie ein

---

9 Siehe auch Thomas Betzwieser, »Tänzer in Partituren« – Anmerkungen zur Ballettkomposition der Mannheimer Schule, in: *Musik – Tanz – Mannheim. Symposium zum 250-jährigen Jubiläum der Gründung der Académie de Danse (= Mannheimer Manieren 7)*, hg. v. Jörg Rothkamm, Martina Krause-Benz und Thomas Schipperges, Hildesheim 2017, S. 101–102.

Aufsatz von Jean Gribenski,<sup>10</sup> in welchem (noch einmal) die Biographie kritisch aufgerollt, mehr aber noch Becks institutionelles Wirken in Bordeaux zur Darstellung gebracht wird. Der Beitrag ist deshalb interessant, weil Gribenski die mangelnden Berührungspunkte zwischen den einzelnen Disziplinen und den daraus resultierenden Hiatus innerhalb der Forschung hinterfragt. Die französischen Historiker hatten nämlich schon früh die Bedeutung Becks für die Stadtgeschichte Bordeaux' erkannt, die der deutsche Komponist in kultureller Hinsicht wie kaum ein Zweiter im 18. Jahrhundert geprägt hat. Die Musikwissenschaft hingegen verlegte sich – wie gesehen – stattdessen ganz auf die Betrachtung musikalischer Phänomene, bei fast vollständiger Ausblendung des institutionellen Kontextes. Beck hatte zwar nie den offiziellen Titel eines ›Directeur musical‹ in Bordeaux inne,<sup>11</sup> aber er war es faktisch. Im ausgehenden *Ancien Régime* bis ins frühe 19. Jahrhundert war Beck *die* prägende Persönlichkeit im Bordelaiser Konzert- und Theaterbetrieb gewesen, vor allem während der Revolutionszeit.

Die Frage, warum Beck den Südwesten Frankreichs als Wirkungsstätte wählte, wurde im Grunde erst von Gribenski wirklich thematisiert. Seine Antwort geht in zwei Richtungen: Zum einen hätte Beck in Paris (als Ausländer) kaum einen solchen Posten eines ›Musikdirektors‹ einnehmen können,<sup>12</sup> weder im Konzertwesen und schon gar nicht an der *Académie Royale de Musique*. Zum anderen gab es in Bordeaux eine große deutsche Gemeinde. Wie stark dieser Einfluss der deutschen Kultur in Bordeaux war, hat vor allem Michel Espagne in seiner Studie *Bordeaux-Baltique*<sup>13</sup> gezeigt, ein Einfluss, der primär protestantisch induziert war, nämlich über die langanhaltenden Beziehungen zur Hanse, welche die Stadt an der Garonne unterhielt. (Gribenski verweist zwar auf Michel Espagne, aber grundsätzlich ist festzustellen, dass dessen Studie, inzwischen ein Klassiker der Kulturtransfer-Forschung, vom musikologischen Radar weitgehend unerfasst blieb – und dies angesichts der Tatsache, dass Espagne Beck ein eigenes Kapitel gewidmet hatte.<sup>14</sup>)

Ein weiterer Faktor für Becks Verbleiben in Bordeaux muss in diesem Zusammenhang namhaft gemacht werden: Dies ist der seit 1775 wiederaufgenommene Bau des *Grand Théâtre*,

---

10 Jean Gribenski, »De Mannheim à Bordeaux: Franz Beck, ›directeur musical‹ du Musée«, in: *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783–1793*, hg. v. Patrick Taïeb, Jean Gribenski und Natalie Morel-Borotra, [Mont-Saint-Aignan] 2005, S. 143–156.

11 Ebd., S. 143.

12 Ebd., S. 146.

13 Michel Espagne, *Bordeaux-Baltique: La présence culturelle allemande à Bordeaux aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris 1991.

14 Vgl. ebd., S. 78–87 (›L'esprit de la symphonie‹); Espagnes Darstellung widmet sich vor allem der Revolutionszeit.

der im Jahr 1780 seine Fertigstellung respektive Eröffnung erfuhr.<sup>15</sup> Dieses Theater war alles andere als ›provinziell‹, die Stadt Bordeaux hatte sich mit diesem Neubau von Victor Louis einen der spektakulärsten Theaterbauten des ausgehenden 18. Jahrhunderts geleistet.<sup>16</sup> Die hymnischen Stimmen zu diesem Bau erinnern unweigerlich an die jüngste Vergangenheit, nämlich an die Beschreibung der neuen Elbphilharmonie in Hamburg. In der Tat wurde das *Grand Théâtre* anno 1780 mit Superlativen behängt, exemplarisch in einem enthusiastischen Bericht des *Mercure de France*: »magnifique«, »superbe monument«, »beauté imposante«, »riche perspective«, »grande magnificence«, »élégante somptuosité«, etc.<sup>17</sup>

Aus den Bauplänen wie auch den Rezeptionszeugnissen geht hervor, dass es sich um eines der größten und schönsten Theater Frankreichs handelte,<sup>18</sup> welches nicht nur durch seine äußere Erscheinungsform imponierte, sondern auch im Innern vollauf zu überzeugen wusste. So zeichnete sich der Zuschauerraum nach Meinung der Zeitgenossen durch eine große Helligkeit aus. Damit konnten die Erbauer ein Manko kompensieren, das den Theatersälen des 18. Jahrhunderts immer wieder attestiert wurde, nämlich dass sie zu dunkel seien. Bescheinigt wurde dem Raum auch eine gewisse Intimität, trotz seiner Größe: der Zuschauer sei nah am dramatischen Geschehen und es gehe nichts an Verständlichkeit verloren. Ein Zeitzeuge beschrieb den Theaterbau als den aktuell besten in Europa: »les salles de l'Opéra de Paris et de Versailles, celles de Turin, de Mannheim et de Naples ne peuvent disputer le premier rang à celle-ci [...]«.<sup>19</sup>

Bedeutsam für die Situierung bzw. Evaluierung des *Grand Théâtre* in Bordeaux ist dessen städtischer, nicht-höfischer Kontext. Die Kulturinstitutionen, und somit auch die ›Museumskonzerte‹ (*Musée*), waren städtisch verankert. Mit der um 1800 rund 90.000 Einwohner zählenden Stadt erwuchs an der Garonne im ausgehenden *Ancien Régime* ein wichtiger ›Player‹ im Hinblick auf Theater und Konzertwesen. Die Bedeutung des *Grand Théâtre* für die Stadt zeigt sich schon in der stadtplanerischen Anlage: Das Theater ist freistehend und nicht in eine Häuserzeile integriert, und es ist auch nicht Teil eines Repräsentationsgebäudes wie beispielsweise das *Théâtre du Palais-Royal* oder das *Théâtre des Arts* in Paris. Der Bau wurde

15 Siehe François-Georges Pariset (Hg.), *Bordeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux 1968, Kapitel »Le Grand Théâtre de Louis« (von Pariset), S. 591–615.

16 Zur Geschichte des *Grand Théâtre* und dessen Rezeption siehe Victor Louis et le théâtre. *Scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, [hg. v. CNRS], Paris 1982.

17 *Mercure de France*, 27. Mai 1780, S. 181–189, hier zitiert nach Victor Louis et le théâtre, S. 45.

18 Vgl.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les\\_Salles\\_de\\_spectacle\\_construites\\_par\\_Victor\\_Louis\\_1903\\_pl01\\_Th%C3%A9%C3%A2tre\\_de\\_Bordeaux,\\_Vue\\_perspective\\_de\\_la\\_fa%C3%A7ade.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Salles_de_spectacle_construites_par_Victor_Louis_1903_pl01_Th%C3%A9%C3%A2tre_de_Bordeaux,_Vue_perspective_de_la_fa%C3%A7ade.jpg) (letzter Zugriff: 12.03.2020).

19 *Journal de Paris*, 2. Mai 1780, hier zitiert nach Victor Louis et le théâtre, S. 45.

als genuines »monument public« konzipiert, welches nicht zuletzt die Stadtmitte markieren sollte.<sup>20</sup> Die Stellung des *Grand Théâtre* im urbanen Raum war also eine in jeder Beziehung herausgehobene.

Nicht zuletzt dieses Theater, dessen Opernorchester Beck vorstand, dürfte ein gewichtiger Grund gewesen sein, dass es den gebürtigen Mannheimer über vierzig Jahre in Bordeaux hielt. Die Tatsache, dass zur Eröffnung des *Grand Théâtre* am 7. April 1780 zwei Werke von Beck gegeben wurden, Racines *Athalie* mit der Musik von Beck sowie die »Épisode« *Le Jugement d'Apollon*, ist ein deutlicher Beleg für die bedeutende Stellung dieses Komponisten im Bordelaiser Musikleben.

Angesichts des Umstands, dass Beck dem Theater institutionell über eine so lange Zeit verbunden war, nehmen sich seine dramatischen Werke zahlenmäßig eher gering aus. An Opern sind zu verzeichnen: die Opéras comiques *Le Nouvel An ou Les Étrennes de Colette* (1765), *L'Isle déserte* (1779), *La Loterie d'amour* (1789) und *Sargines ou L'élève de l'amour* (1789), daneben das Gelegenheitswerk *La Belle Jardinière* (1767), das Melodram *Pandore* (Paris 1789) sowie Schauspielmusiken (u. a. zu Charles-Simon Favarts *Soliman II ou Les trois sultanes*) und Ballette (*Les Plaisirs du printemps*, *La Mort d'Orphée*, *Le Coq du village*). Angesichts dieser Werkliste drängt sich die Frage geradezu auf, ob Beck keine ›großen Opern‹ schreiben wollte, er keine Ambitionen hatte, ein abendfüllendes musikdramatisches Opus hervorzubringen? Die Werkliste offenbart, dass sich Beck ausschließlich in den *genres mineurs* aufhielt, die darüber hinaus sehr divers sind. Auf der anderen Seite dürfte diese Diversität der Institution geschuldet gewesen sein, denn eine theaterspezifische Gattungstrennung wie in der französischen Hauptstadt gab es in der Provinz nicht: Die *théâtres de Province* beherbergten gleichermaßen Schauspiel wie Oper unter einem Dach.

Wie diffizil die Gattungsklassifizierung dieser Werke ist, hat bereits Donald Foster<sup>21</sup> dargelegt, der sich als erster mit dem musikdramatischen Œuvre Becks auseinandersetzte. (Dieser Aufsatz von 1982 bildet nach wie vor die philologische Grundlage jeder Beschäftigung mit Becks Musiktheater.) Die insgesamt 18 in seiner Werkliste aufgeführten Stücke<sup>22</sup> changieren nicht nur zwischen Oper und Schauspielmusik, der musikalische Anteil ist darüber hinaus in diesen Dramen eher gering. Hinzu kommt die problematische Quellsituation, die eine Evaluierung des Œuvres erschwert. Signifikantes Beispiel: die »Cantate allégorique« *La Fête*

20 Vgl. Victor Louis et le théâtre, S. 48.

21 Donald H. Foster, »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, in: *Current Musicology* 33, 1982, S. 7–35.

22 Ebd., S. 10–13.

*d'Astrée* scheint mit 17 Vokalnummern (Arien, Duetten, Chören, Rezitativen)<sup>23</sup> das quantitativ umfangreichste Werk Becks zu sein, allerdings ist es verloren. Angesichts dieser Konstellation ist es fast ›folgerichtig‹ zu nennen, dass sich Foster bei seinen Analysen auf die überlieferten Instrumentalnummern konzentrierte, auf der anderen Seite zeigt diese Fokussierung, dass eine Betrachtung des Musikdramatikers ohne den ›Symphoniker‹ Beck kaum möglich war.<sup>24</sup> In der Konsequenz blieben aber die tatsächlichen theatralen Kontexte in Fosters Darstellung weitgehend ausgeblendet.

Die nachfolgenden Überlegungen verhalten sich überwiegend komplementär zu denen Fosters, insofern als primär die gattungsspezifischen Kontexte in den Blick genommen werden, allerdings weniger unter dem Aspekt der Konvergenz als vielmehr dem der Kontingenz. Die Phänomene und Ermöglichungsstrategien hinsichtlich einer Gattungsdiversität erscheinen für die Betrachtung des theatralen Standorts Bordeaux bedeutsamer als die Suche nach potentiellen Gattungskonvergenzen. Obwohl es sich in zwei Fällen (Melodram, Opera semiseria) um Rezeptionsphänomene einer bestimmten Gattung bzw. von Genres in einer anderen Musikkultur handelt, greifen die Denkfiguren des Kulturtransfers für die Analyse hier nur bedingt. Der Blick ist also eher auf die unterschiedlichen Erscheinungsformen und Spielarten der Stücke selbst zu werfen, wobei eben der institutionelle Kontext des *Grand Théâtre* zu berücksichtigen ist, der die Werkgestalten möglicherweise in anderer Weise konfigurierte, als dies in der französischen Hauptstadt der Fall gewesen war.

Überschaut man das Beck'sche musikdramatische Œuvre, so fallen in der heterogenen ›Buntheit‹ zweifellos zwei Werke ins Auge: das Melodram *Pandore* und die Metastasio-Adaption *L'Isle déserte*. Dies provoziert zum einen die Frage, weshalb sich ein deutscher Komponist (in Bordeaux) einer gleichsam randständigen Gattung wie dem Melodram nähert, und zum anderen weshalb er sich (in Frankreich) eines Metastasio-Textes annimmt – beides gleichermaßen ungewöhnlich wie traditionslos. Auf der anderen Seite lassen diese beiden Werke – im Gegensatz zu anderen Vertonungen Becks – keinerlei kasualen Hintergrund erkennen. Dies trifft auch für die beiden ›bekanntesten‹ Werke zu, nämlich die Schauspielmusik zu *Solimán II*, die sich allein der Popularität von Favarts Komödie verdankt, mehr aber noch für die Ballett-Pantomime *La Mort d'Orphée*, deren Ouvertüre sich in Bordeaux solcher Beliebtheit erfreute, dass sie das

---

23 Ebd., S. 12.

24 Foster hat auch zwei Ouvertüren von Beck ediert; vgl. »Franz Beck, Two Overtures«, hg. v. Donald H. Foster, in: *The Symphony, 1720–1840, Series D, Volume II: Foreign Composers in France, 1750–1790*, New York 1984, dazugehöriges Vorwort S. lxxi–lxxiv.

Vorspiel von Glucks *Orphée et Euridice* zu substituieren vermochte.<sup>25</sup> In diesem Koordinatensystem von Melodram, Schauspielmusik und Opéra comique (Metastasio-Adaption) wird sich unsere Betrachtung verankern müssen, in welchem die Referenzgattung des französischen Musiktheaters, d. i. die Tragédie lyrique des ausgehenden *Ancien Régime*, keine Rolle spielt.

Beginnen wir zunächst mit dem ›randständigsten‹ Genre, dem Melodram *Pandore*, aufgeführt am 2. Juli 1789 in Paris im *Théâtre de Monsieur*, knapp zwei Wochen vor dem Sturm auf die Bastille. Obwohl das Melodram gleichsam in Frankreich erfunden wurde, nämlich von Jean-Jacques Rousseau, hat es seit der Erstvertonung seines *Pygmalion* von Horace Coignet (Lyon 1770/Paris 1775) keine Kontinuität gefunden.<sup>26</sup> Dies lag sicherlich auch am Privilegiensystem des französischen Theaters, gab es doch für diese musikalische Gattung im Grunde genommen keinen ›Ort‹, d. h. ein Haus, wo es hätte problemlos angesiedelt werden können. (Rousseaus *Pygmalion* wurde an der *Comédie Française* gespielt.) Deshalb sind im 18. Jahrhundert nur knapp zwei Dutzend französische Melodramen zu verzeichnen, darunter eben auch *Pandore* von Beck. Dies sollte sich nach der Revolution drastisch ändern, wo das sog. Boulevardmelodram zur absoluten Modegattung wurde. Vor 1789 waren Melodramen absolut punktuelle Ereignisse in der französischen Theaterlandschaft.<sup>27</sup>

Vielschichtig wird die Geschichte des französischen Melodrams durch die Tatsache, dass zu Beginn der 1780er Jahre dem deutschen Melodram ein Einfallstor in Paris eröffnet wurde, als es 1781 an der *Comédie-Italienne* zu Aufführungen von Bendas *Ariane, abandonnée* (*Ariadne auf Naxos*) kam. Damit wurde erstmals die deutsche Spielart der Gattung in Frankreich rezipiert, deren Andersartigkeit sich vor allem durch einen deutlich höheren musikalischen Anteil auszeichnete. Der ›symphonische‹ Charakter von Bendas Vertonungen war Rousseaus Melodramen weitgehend fremd.

Wie anders diese deutsche Variante des Melodrams buchstäblich gewirkt hat, wird an dem Pariser Librettodruck von Bendas französischer *Ariane* deutlich, dem ein ausführliches Vorwort vorangestellt wurde, in welchem die (ungewöhnliche) Gattung eingehend erläutert und deren Wirkmechanismen ästhetisch evaluiert werden.<sup>28</sup> Ein grundlegender Unterschied

25 Dies ist wohl auch der Grund, weshalb die Ouvertüre überliefert ist, wohingegen das Ballett als verschollen gilt.

26 Jacqueline Waeber, *En Musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris 2005, S. 9–50.

27 Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venedig 1995. Sala listet Becks *Pandore* unter der No. 15 in den Melodram-Kompositionen seit 1775; ebd. S. 25–26.

28 *Ariane, abandonnée. Mélodrame, imité de l'allemand. Musique de M. Georges Benda. Représenté pour la première fois, le 20 juillet 1781, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*, Paris 1781; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5624596v.r=ariane%20abandonnee%20melodrame?rk=21459;2> (letzter Zugriff: 18. April 2018).

des deutschen Melodrams gegenüber anderen musikdramatischen Gattungen besteht in der Verwendung von Prosa gegenüber der Versform. Der anonyme Verfasser des Vorworts (»J. B. D. B.«) konzediert zwar, dass die Prosagestalt dem Melodram angemessen sei, er argumentiert indes *ex negativo*, d. h. das Melodram habe nicht die Stilhöhe wie die Tragödie, obwohl sie mit ihr die gleichen Stoffe teile. Entscheidend ist aber, dass in einer melodramatischen Komposition der Rhythmus der Musik das ›Timing‹ der gesprochenen Deklamation präfiguriert und somit die Sprache ihre ›Steuerungsfunktion‹ auf diese Weise verliert: »Le Rythme Musical dominant donc essentiellement dans ce genre, il faudroit lui sacrifier le Rythme poétique; & alors quelle nécessité de l'y introduire?«. <sup>29</sup> Vor dieser Folie sei es also sinnlos (»inutile«), die poetische Form des Verses für ein Melodram zu wählen. In gleicher Weise werde auch der Geist dem überbordenden Gefühl geopfert.

Das Fazit des Vorworts liest sich einigermäßen ernüchternd: Das Melodram sei in poetologischer Hinsicht eine sehr beschränkte Gattung (»borné«), aber gleichzeitig in seiner »médiocrité« eine äußerst schwierige (»très-difficile«). Der Verfasser spürt instinktiv, dass der poetische Text für sich allein keine größere ästhetische Valenz besitzt – dieser aber gleichwohl von Musik in irgendeiner Weise präfiguriert erscheint – und ganz auf das Zusammenwirken der einzelnen Medien im Moment der Aufführung konzipiert ist. Eine solche Konzeption von musikalischem Theater konnte – pointiert gesagt – der französischen Theatertheorie nur Unbehagen bereiten. Umso mehr war der Autor am Ende gefordert, die Vorzüge des deutschen Genres hervorzuheben und damit auch die Aufführung zu legitimieren: Er sah diese in der Freiheit der musikalischen Mittel, die sich ganz an den Gefühlswelten der Protagonisten orientieren könne.

Foster ist der Meinung, dass Beck kaum die Entwicklungen des deutschen Melodrams entgangen sein konnten, <sup>30</sup> und angesichts der ›hanseatischen Achse‹ Bordeaux' ist dies durchaus im Bereich des Möglichen. <sup>31</sup> Allerdings ist hier eher eine Lektüre – Bendas Melodramen wurden gedruckt – anzunehmen, <sup>32</sup> denn dass Beck mit den bühnenspezifischen Wirkmechanismen der Gattung anhand einer Aufführung vertraut gewesen sein sollte, ist

<sup>29</sup> Ebd., S. 13.

<sup>30</sup> Foster, »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, S. 21.

<sup>31</sup> Die Annahme, dass man ganz gezielt einen Deutschen mit der Komposition dieses Melodrams beauftragte, dürfte wahrscheinlich ins Leere führen. Offen ist auch die Frage, ob die Uraufführung von *Pandore* überhaupt in Paris stattgefunden hat. Marguerite Stahl gibt zwar ein früheres Aufführungsdatum für Bordeaux an, d. i. 11. Februar 1785 *Grand Théâtre*, allerdings ohne Quellennachweis (Stahl, *Franz Beck*, S. 79).

<sup>32</sup> Vielleicht wurde Beck auch ganz konkret von einer Quelle angeregt, die Rousseau und Benda in einem Opus zusammenführen: *Pygmalion. Ein Monodrama von J. J. Rousseau. Nach einer neuen Übersetzung*

äußerst unwahrscheinlich. Das Vorwort zu Bendas *Ariane* offenbart, in welchem Maß das Melodram deutscher Observanz sich von Rousseaus Ursprungsidee entfernt hatte. Es scheint, als ob Beck und sein Textdichter D’Aumale de Corsenville sich diese Überlegungen zu Eigen gemacht haben, geht ihr Melodram *Pandore* doch strukturell und ästhetisch gesehen gewissermaßen einen Schritt zurück in Richtung Rousseau.<sup>33</sup> Zum einen ist *Pandore* in Versform verfasst und zum anderen enthält es deutlich längere deklamatorische Abschnitte gegenüber den musikalischen Einschaltungen.<sup>34</sup> Beck schrieb insgesamt 16 ›Nummern‹, deren Länge zwischen 3 und 28 bzw. 43 Takten variiert.<sup>35</sup> Wie bei Benda erwachsen zwar die musikalischen Einwürfe dem gesteigerten Affekt der *dramatis personae*, aber ein Gutteil ist auch an szenische Aktionen (Auftritte, Erwachen, etc.) oder an ›musikalische‹ Ereignisse, d. h. an diegetische Musik (»Prière«) geknüpft. Die affektgezeugten Interjektionen – typisch für das deutsche Genre – sind also deutlich in der Minderzahl in Becks Komposition.

Stofflich hatten sich die Autoren offenbar ganz konkret an Rousseau angelehnt, denn sie favorisierten das Motiv der Statue innerhalb der Pandora-Geschichte, was in der Konsequenz Prometheus zum Protagonisten des Melodrams werden ließ:

Le sujet du Mélodrame de *Pandore* [...] n’est point Pandore armée de la fatale boîte; c’est Pandore statue, animée par *Prométhée*, qui a dérobé le feu du ciel. Cet ouvrage a donc quelque ressemblance avec le *Pigmalion* de J. J. Rousseau. La musique a obtenu du succès; on désireroit seulement qu’elle fût un peu moins calculée quant à l’harmonie./ M. *Chevalier* a joué avec chaleur le rôle de *Prométhée*, & M<sup>lle</sup> *Jossei* a fait plaisir dans celui de *Pandore*.<sup>36</sup>

Das Melodram wird von einer längeren Ouvertüre (225 Takte) eingeleitet, die vor der eigentlichen Handlung selbständig für sich steht, gleichwohl aber musikalisches Material des

---

*mit musikalischen Zwischensätzen begleitet und für das Clavier ausgezogen von Georg Benda. Leipzig, im Schwickertschen Verlage. 1780.*

33 Sala, *L’opera senza canto*, S. 30.

34 *Pandore* wurde in einem Stimmendruck publiziert; in der Stimme der 1. Violine ist der gesamte Dramentext wiedergegeben. Siehe auch online unter <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb11152849.html> (zuletzt 18. April 2018).

35 Siehe die Tabelle bei Foster, »Franz Beck’s Compositions for the Theater in Bordeaux«, S. 26.

36 *Journal de Paris*, 4. Juli 1789, S. 833. Interessanterweise wird Becks Name erst bei der Ankündigung der 14. Vorstellung erwähnt; siehe *Journal de Paris*, 8. Oktober 1789, S. 1292.

kommenden Dramas antizipiert.<sup>37</sup> Sie ist – paradoxerweise – das musikalische Kernstück des Melodrams. Formal in einer zweiteiligen Sonatenform angelegt (ohne Reprise des ersten Themas) zeichnet sich das Vorspiel vor allem durch dynamische, harmonische und motivische Kontraste aus. Mit der Ouvertüre setzte sich somit ganz der Symphoniker Beck in Szene. Sieht man das Stück jedoch im Licht des Melodrams, so ist durchaus erkennbar, dass der Komponist in seiner Ouvertüre Kompositionsprinzipien dieses Genres reflektiert, sie gleichsam auf die Großform projiziert. Pointiert gesagt: ein Symphoniesatz aus dem Geist des Melodrams. Der avancierte Satz steht geradezu quer zu den konventionell anmutenden instrumentalen Einlassungen im Melodram selbst. Er zeigt das ernsthafte Bemühen des Komponisten, sich dem engen Korsett der Gattung (hier: derjenigen Rousseaus) insofern zu entziehen, als er einen gleichsam exterritorialen Teil des Dramas, d. i. die Ouvertüre, aufwertet. Unverkennbar herrscht hier die Tendenz, dem Symphonisch-›Konzertanten‹ – im weitesten Sinne – die Vorherrschaft über das Dramatische einzuräumen.

Ein ähnliches Phänomen, obgleich anders gelagert, lässt sich auch in Becks Schauspielmusik zu Charles-Simon Favarts *Soliman II ou Les trois sultanes* beobachten. So randständig die Schauspielmusik im Gattungsgefüge des französischen Musiktheaters war, so bot sie doch einem Komponisten die Möglichkeit, sich ›zu präsentieren‹. Anders als die italienische Oper kannte die französische Musikdramatik ja keine Mehrfachvertونungen, mit welchen Komponisten sich profilierend von Vorgängerkompositionen absetzen konnten. Mit der populären Komödie *Soliman II* war dies möglich, denn seit der Pariser Uraufführung 1761 wurde das Stück überall in Frankreich mit der Musik von Paul-César Gibert gespielt. So auch in Bordeaux, wo im Aufführungsmaterial des *Grand Théâtre* noch Rudimente von Giberts Musik vorhanden sind, d. h. Becks Vertonung löste also die ältere Schauspielmusik aus der französischen Hauptstadt ab.<sup>38</sup>

Die Popularität von Favarts *Soliman II ou Les trois sultanes* beruhte vor allem auf dem avancierten Orientalismus des Stücks,<sup>39</sup> mehr aber noch auf der Tatsache, dass auf der Folie des Orients manifeste Hof-Gesellschaftskritik formuliert wurde. Favarts Komödie wurde – wie später Beaumarchais' *Le Mariage du Figaro* – zu einem Schlüsselstück des *Ancien Régime*,

37 Vgl. hierzu auch die eingehende Analyse von Foster, ebd., S. 22–25. – Michael Schneider (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a. M.) danke ich herzlich für eine Kopie seiner Spartierung der Ouvertüre.

38 Zu den philologischen Details vgl. das Vorwort sowie den Kritischen Bericht von Pelker in Holzbauer/Beck, *Solowerke für Sopran und Orchester*, S. XVI–XVIII und S. 140–141.

39 Siehe hierzu Thomas Betzwieser, *Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 252–253.

das während der zweiten Jahrhunderthälfte auf den Spielplänen präsent war; auch während Mozarts Aufenthalt 1778 in Paris wurde die Komödie mit der Musik von Gibert gespielt.<sup>40</sup> Ihre Popularität erstreckte sich ebenfalls auf die deutschsprachigen und skandinavischen Theater, was auch zu unterschiedlichen Vertonungen führte, so beispielsweise von Francesco Uttini 1765 und von Joseph Martin Kraus 1788 in Stockholm, oder von dem Elsässer Mathieu Blasius 1792 für die *Comédie-Italienne* in Paris. In diesen Kontext von Schauspielmusik-Kompositionen – interessanterweise überwiegend migrierender oder migrierter Musiker – passt sich Franz Becks Musik zu *Soliman II* von Mitte der 1770er Jahre also ein.<sup>41</sup>

Favart hatte die Musik in seiner Orientkomödie durchgängig diegetisch angelegt, d. h. sie erscheint aus der Perspektive des Dramas als ›reale‹ Musik. Dabei handelt es sich in erster Linie um Vokalmusik: Im Laufe des Stückes unterhalten zwei der drei Sultaninnen den Pascha mit Arien, um ihn seinem anhaltenden »ennui« zu entreißen. Im I. und II. Akt ist es die tscherkessische Sklavin Délia mit insgesamt drei Arien: »Dans la paix et dans la guerre«, »Jeunes amants, imitez le Zéphir« (I/7) sowie »Dans l'univers tout aime« (in II/14). Des Weiteren wurde auch die Favoritin Roxelane mit einer Arie (II/14) bedacht; erweitert in der Ausgabe 1768 um ein Duo zwischen Roxelane und Délia. Am Ende der Komödie sah Favart ein musikalisches *Divertissement* vor, in welchem ein Mufti mit zwei Arien sowie Odaliskinnen und Derwische mit verschiedenen Tänzen »selon la coutume du pays« in Erscheinung traten.

Die musikalischen Darbietungen der drei Frauen bilden den Höhepunkt des II. Akts (Szene 14). Während die Tscherkessin Délia und die Französin Roxelane sich gesangssolistisch präsentieren, unterhält die Spanierin Elmire den Sultan mit einem Tanz. Der sinnliche Reiz der Musikdarbietung zielt einzig und allein darauf ab, den gelangweilten Pascha zu unterhalten. Die Tatsache, dass sich Soliman am Ende der Szene, in der die Sultaninnen in steter Konkurrenz agieren, für Roxelane entscheidet, ist zwar einerseits die logische Konsequenz aus dem bisherigen Handlungsverlauf, sie zeigt aber auch, welche Funktion dem Exotischen bei der Überwindung des »ennui« zukommt.

In seiner Schauspielmusik vertont Franz Beck ausschließlich die drei Arien für die Figur der Délia, die anderen *dramatis personae* bleiben ebenso unberücksichtigt wie das musikalische

40 Rudolph Angermüller, *W.A. Mozarts musikalische Umwelt in Paris (1778). Eine Dokumentation*, München / Salzburg 1982, S. 15–16, 18, 70 und 103.

41 Aufführungsbelege liegen für den 9. November und 21. Dezember 1777 sowie für den 15. März 1778 vor (vgl. die Dossiers bei <https://dezedo.org/individus/beck>, zuletzt 14. April 2018). Pelker (»Vorwort«, S. XVI) hat Nachweise für Favarts Stück in Bordeaux vom 27. Januar 1775 bis einschließlich 1786, allerdings ohne Namensnennung des Komponisten in der Repertoireliste (*Manuscrit de Lecouvreur*). Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Aufführungen vor 1777 noch mit der Musik von Gibert gegeben wurden.

Finaldivertissement.<sup>42</sup> Bemerkenswert ist, dass Beck jedweden diegetisch-performativen Charakter in der Vertonung vermeidet. Keine der Arien lässt z. B. einen imitativen Begleitgestus wie Pizzicati o. Ä. erkennen, wie dies typischerweise für diegetische Musik zu beobachten ist. Mehr noch aber ignoriert Beck in Délias dritter Arie »Dans l'univers tout aime« das türkische Instrumentarium, welches zur Gesangsdarbietung erklingen sollte. An die Arie war seitens Favart die Regienanweisung »Delia chante au son des Instruments Turcs« geknüpft, und es ist anzunehmen, dass diese Instrumente von den Musikern gespielt wurden, die Osmin eigens dazu herbeigerufen hatte, also in Gestalt von Bühnenmusik.

Von diesen Exotismen fehlt bei Beck jede Spur, wie auch der musikalische Satz an keiner Stelle einen perkussionsartigen Duktus erkennen lässt, der die Beteiligung eines Schlagwerks vermuten ließe. Vor dem Hintergrund, dass die Figur der Délia gerade in dieser zentralen Szene (von Seiten des Dramas) mit exotischen Ingredienzien ausgestattet wurde, könnte man Becks Komposition geradezu als Verweigerung solcher Türkismen ansehen, d. h. er ›entexotisiert‹ die Figur der orientalischen Sklavin, die von Favart im Gegensatz zu ihren europäischen Gegenspielerinnen Roxelane und Elmire bewusst als ›Fremde‹ inszeniert wurde, um eine Kontrastfolie zu diesen herzustellen.

Die von Beck vertonten Délia-Arien sind virtuos, teilweise höchst virtuos. Musikalisch sind sie jeweils unterschiedlich konturiert. Die dritte, im Menuettduktus gehaltene Arie, die der Sängerin Monville augenscheinlich ›auf den Leib‹ geschrieben wurde, orientiert sich insbesondere an der Vertonung der Schlüsselwörter »volupté«, »légèreté«, und »papillon«. Neben der Schmetterlings-Metaphorik ist es vor allem die Vogel-Topik (»les oiseaux sont charmés de pouvoir se répondre«, etc.), die dem Komponisten ausgiebig Gelegenheit zu ausladendem vokal- und instrumentalsolistischen Dialogisieren gab: Im Mittelteil reichen sich Singstimme und Flöte taktweise das musikalische Material (echoartig) hin und her.

Ein ähnliches Verfahren findet sich in der zweiten Arie »Jeunes amants, imitez le Zéphir« (Andante grazioso). Hier ist es die Vokabel »voltigez«, welche das vokal-virtuose Moment induziert. Aber anders als in der dritten Arie werden die virtuoserer Vokalpassagen hier verhalten, nicht-konzertant begleitet, die motivische Kombinatorik steht eher im Vordergrund. Das Stück ist ganz auf die Reprise ausgerichtet, an deren Ende gleichwohl eine halbrecherische

---

42 Eine exakte Datierung der Komposition ist schwierig. *Terminus ante quem* ist das Jahr 1777, da die dritte Arie für eine (nicht näher bekannte) Mademoiselle Monville geschrieben wurde, die sich 1777 in Bordeaux aufhielt; vgl. hierzu Pelker, »Vorwort«, S. XVI.

Kadenz steht. Die Vertonung favorisiert eindeutig musikalische Prinzipien gegenüber einem ›regulären‹ Umgang mit der poetischen Struktur.<sup>43</sup>

Die erste Ariette »Dans la paix et dans la guerre« (Allegro spiritoso) präsentiert demgegenüber *italianità* in reinsten Form: ausgedehnte Koloraturen, Trillerketten, große Sprünge, ein großer Ambitus von zwei Oktaven (bis zum *d*<sup>3</sup>), eingebettet in eine traditionelle *Dal-segno*-Form. Aus der Sicht der französischen Ästhetik entsprach diese Arie am stärksten dem »goût italien« und sie war zweifellos auch als Konzertarie außerhalb des dramatischen Bereichs denkbar.

Aufführungspraktisch gesehen spielte Favarts Komödie Beck in die Hände, denn die Figur der Délia hat jenseits ihrer musikalischen Nummern buchstäblich wenig zu sagen, sie konnte also exklusiv mit einer Sängerin besetzt werden, wohingegen die Rolle der Roxelane eindeutig den Typus der Sängerin-Schauspielerin verlangte. Vielleicht war dies auch der Grund, weshalb er die Figur der Roxelane nicht vertont hat, weil ihm die vokalen Fähigkeiten der Schauspielerin nicht genügten. Damit hätte er seine Musik mutmaßlich in eine noch stärkere ›Opposition‹ gegenüber der älteren Vertonung von Gibert gebracht.

Die Faktur von Becks Arien zieht unweigerlich die Frage nach der Funktionalität einer solchen Musik nach sich, waren doch solche *show pieces* in der französischen Oper der 1770er Jahre innerdramatisch nur schwer zu motivieren gewesen. Im Raum stand hier die Denkfigur der *vraisemblance*, mit der sich vokale Virtuosität, d. h. *italianità*, gleichsam in Schach halten ließ. Noch in den 1780er Jahren wurde ›unmotivierter‹ Virtuosität gebrandmarkt, auch mit dem schärfst möglichen Verdikt, »Sonate, que me veux-tu.«<sup>44</sup> Kurzum: ›unmotivierter‹ Vokalvirtuosität stand immer noch ästhetisch unter Verdacht.

Für Schauspielmusik galt dies offenbar nicht in dem Maße wie für andere Genres, vor allem wenn die Virtuosität von Seiten des Dramas so vorgezeichnet war wie bei Favart. Gerade weil die Musik in *Soliman II* als diegetisch exponiert wurde, mehr noch das Singen selbst zum Thema wird, besaß Virtuosität augenscheinlich eine dramaturgische Lizenz. Dadurch dass die beiden Sultaninnen versuchen, Soliman durch ihren Gesang zu bezirzen, wird ihr virtuos Singen zum Programm. Die Stilhaltung spielt dabei eine untergeordnete Rolle, obwohl sie

43 Pelker (ebd., S. XVIII) hat zu Recht auf die »Scheinreprise« (ab T. 93 ff.) hingewiesen, nach der aber ein freier Umgang mit dem Text folgt.

44 Exemplarisch in einer Kritik von Nicolas Dalayracs *Le Corsaire* (1783): »Nous le prions aussi d'être moins complaisant pour certaines Cantatrices, qui exigent des ›airs de bravoure‹ dans l'unique intention de faire briller leur gosier. Ces morceaux ralentissent la marche d'action, & ne sauroient rien faire pour la réputation d'un Musicien. Outre la difficulté de leur exécution [...] ils sont ordinairement vuides d'expression, & plus faits pour le Concert que pour la Scène. Nous ne nous souvenons pas d'en avoir entendu exécuter sur le Théâtre Italien sans avoir été tentés de répéter ce mot que tout le monde connoit: ›Sonate, que me veux tu?‹«, *Mercure de France*, 5. April 1783, S. 33.

von französischer Seite sicherlich eindeutig als ›italienisch‹ identifiziert worden ist. In jedem Fall boten Favarts musikalisch-diegetische Inseln Beck eine ideale Projektionsfläche für seine Komposition – und er nutzte sie in seinem Sinne.

In diesem Licht betrachtet ist die Schnittstelle von Schauspielmusik und Konzertarie, die Beck hier offenbar ganz bewusst aufsucht und an welcher diese Vokalstücke unzweifelhaft auch angesiedelt sind, eine besondere.<sup>45</sup> Die Absenz von performativen Elementen wie auch der »türkischen Musik« sind deutliche Indizien dafür, dass Beck seiner Musik offenbar *a priori* eine doppelte Destination für Bühne *und* Konzertsaal zugedacht hatte. Und Aufführungen der Arien im konzertanten Kontext sind auch belegt, allerdings erst nachdem Favarts Stück vom Spielplan in Bordeaux verschwunden war.<sup>46</sup> Die Konzerte der Museums-Gesellschaft (*Musée*), an deren Ausrichtung und Programmierung Beck ab 1783 beteiligt war, boten hierfür das ideale Spielfeld. So wurden etwa 1789 in zwei Konzerten drei »ariettes de bravour« dargeboten, hinter welchen die Arien *Délias* aus *Soliman II* vermutet werden können.<sup>47</sup> Die Klassifizierung »bravour« ist ebenso am Platze wie der Terminus »ariette«, mit dem virtuose Arien italienischer Observanz gekennzeichnet wurden.<sup>48</sup>

Als drittes und letztes Beispiel sei ein Blick auf die einzige (vollständig) überlieferte Oper von Beck geworfen, nämlich *L'Isle déserte*, aufgeführt in Bordeaux am 14. Januar 1779.<sup>49</sup> *L'Isle déserte*, für die der lokale Amateurpoet Charles Pierre Hyacinthe Comte d'Ossun das Textbuch verfasste, ist eine Adaption von Pietro Metastasios *L'isola disabitata* (1753), ein Stück, das der Dichter selbst als eines seiner gelungensten bezeichnet hatte (»la meno imperfetta di tutte le opere mie«).<sup>50</sup> Nach Meinung Metastasios enthalte es in einem einzigen

45 Einen solch ›bi-funktionalen‹ Charakter legt auch der Quellenbefund nahe. Obschon Bärbel Pelker zustimmen ist, wonach das Material des *Grand Théâtre* »zweifelsfrei zur Aufführung verwendet wurde« (»Vorwort«, S. XVI), deutet die Tatsache, dass in keiner der musikalischen Quellen die konkrete Bühnenfigur genannt und die Singstimme nur mit »Soprano« oder »Parte« gekennzeichnet ist, sich ferner im Orchestermaterial keinerlei Dialogstichworte finden, auf eine solche Doppelfunktion hin.

46 Vgl. Pelker, »Vorwort«, S. XVIII.

47 Ebd., S. XVII.

48 Die *Encyclopédie* verweist explizit auf den Bedeutungswandel dieses Lexems, nach dem unter »Ariette« nunmehr ein »grand morceau de musique d'un mouvement par l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chante avec des accompagnemens de symphonie« zu verstehen sei. Vgl. Diderot / d'Alembert (Hg.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1. Bd., Paris 1751, S. 651.

49 Foster, »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, S. 10. Das Aufführungsdatum respektive der von Foster angegebene Quellennachweis kann durch eine zweite Quelle gestützt werden. In den lokalen *Annonces, Affiches et avis divers de la ville de Bordeaux* erschien am 18. Februar ein Lobgedicht auf Beck anlässlich der Aufführung von *L'Isle déserte*; vgl. das Gedicht bei Pelker, »Vorwort«, S. XV.

50 *Lettere del Signor Abate Metastasio*, Nizza 1787, 4. Bd., S. 267, Brief vom 17. März 1753 an Carlo Broschi (Farinelli).

Akt alle Begegnungen und Leidenschaften, die sonst ein langes Drama füllen; es biete ferner neue Charaktere und ein interessantes Thema, das sowohl zum Lachen als auch zu Tränen zu rühren vermöge.<sup>51</sup> Die einaktige Oper gehört in den Bereich der ›experimentelleren‹ *Azione per musica*, insofern als diese Libretti vom starren Muster der Opera seria abweichen: Reduktion des Figurenarsenals, klar strukturierter Handlungsverlauf sowie eine Mischung von ernsten und ›leichteren‹ Zügen waren die Kennzeichen dieser *Azione teatralei*. Dass eine solche librettistische Konfiguration, zudem angesiedelt in einem robinsonhaften Milieu, in welchem zwei (durch widrige Umstände) voneinander getrennte Liebende schließlich wieder zueinander finden, für Komponisten äußerst attraktiv war, liegt auf der Hand. In der langen Reihe von *Isola*-Vertonungen im 18. Jahrhundert war Becks Oper von 1779 nur eine Station unter vielen.<sup>52</sup>

Dennoch war im französischen Musiktheater der Griff zu einem Metastasio-Libretto alles andere als ein gängiges Verfahren gewesen. Bildete schon die Anverwandlung eines metastasianischen Stoffes eine Besonderheit, so waren textnahe Adaptionen respektive Übersetzungen singuläre Ereignisse.<sup>53</sup> In diesem Licht muss denn auch Becks ›Wüste Insel‹ gesehen werden, vor allem weil sich das Textbuch – soweit aus der Komposition ersichtlich – eben sehr eng an das Original anlehnt. Was die generelle Hinwendung zur italienischen Oper betrifft, so folgt die Bordelaiser *L'Isle déserte* ganz dem Trend der Hauptstadt, wo seit Mitte der 1770er Jahre italienische Opern (in Übersetzungen) an der *Comédie-Italienne* gegeben wurden, allerdings ausschließlich Opere buffe. Dies setzte sich dann später im *Théâtre de Monsieur* fort, wo der größte Teil der italienischen Opern im ausgehenden *Ancien Régime* und während der Revolutionszeit zur Aufführung gelangte.<sup>54</sup> In diesem Theater kam es 1789 auch zur Aufführung einer italienischen *Isola*-Vertonung, nämlich der von Bernardo Mengozzi aus dem Jahr 1783.

51 »Voi vedrete restretto di un atto solo tutto i moti, tutti gl'incontri, e tutte le passioni che riempirebbero abbondantemente la misura di un lungo Drama. V'è curiosità di soggetto, novità di caratteri: si piange senza entrar nel teatro, si ride, senza dar nel bouffone«, ebd., S. 267.

52 Siehe [http://www.wikiwand.com/de/L%E2%80%99isola\\_disabitata\\_\(Metastasio\)](http://www.wikiwand.com/de/L%E2%80%99isola_disabitata_(Metastasio)) (zuletzt 18. April 2018). Die ›Konzentration‹ von vier Vertonungen auf eben dieses Jahr mag eine zufällige sein, sie zeigt jedoch das europaweite Interesse an diesem Stoff: Leipzig (Schuster), Neapel (Garbi), Bordeaux (Beck) und Esterháza (Haydn).

53 Zur literarischen Rezeption Metastasios siehe Norbert Jonard, »La Fortune de Métastase en France au XVIII<sup>e</sup> siècle«, in: *Revue de la littérature comparée* 40 (1966), S. 552–566.

54 Siehe hierzu Alessandro Di Profio, *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*, Paris 2003; zu einem exemplarischen Fall einer solchen Adaption siehe Thomas Betzwieser, »La vera costanza in Paris: Joseph Haydns *Laurette* (1791) zwischen dramatischer und musikalischer Bearbeitung«, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hg. v. Ulrich Konrad, Tutzing 2007, S. 183–212.

Angesichts der kompletten Absenz (von fast 150 Jahren) von Opernserie auf der französischen Opernbühne war Mengozzis *Isola*-Produktion ein exceptionelles Ereignis. Wie Alessandro Di Profio dargelegt hat, wurde Mengozzis *L'isola disabitata* in Paris als »opéra sérieux« wahrgenommen, zum einen wegen des Namens Metastasio, der exklusiv mit Opera seria assoziiert war, und zum anderen aufgrund der von der Opera buffa abweichenden Dramaturgie.<sup>55</sup> Anders als die Presse goutierte das Publikum diesen Exkurs ins Seriöse offenbar nicht: Mengozzis Oper verschwand nach drei Vorstellungen vom Spielplan.<sup>56</sup>

Vor dem Hintergrund der musiktheatralen Entwicklung in der Hauptstadt nimmt sich Becks französische *Isola* in der südwestlichen Provinz umso außergewöhnlicher aus. Zwar folgte sie einem allgemeinen Trend im Hinblick auf die Rezeption italienischer Opern, das ›Seria‹-Format der *Isola disabitata* war dabei jedoch ebenso exceptionell wie deren Urheberschaft des »poeta cesareo«. Hinzu kommt, dass Becks Adaption von Metastasios *L'isola disabitata* bereits 1779 zur Aufführung kam, also immerhin zehn Jahre vor Mengozzis Version für Paris.

Über die Beweggründe, die zu dieser Bordelaiser Produktion der *Isle déserte* führten, kann nur spekuliert werden. Zum einen lag das Libretto in einer französischen Übersetzung vor (im 11. Band der *Tragédies-opéra*, Wien 1756), und zum anderen war es bereits für die Schauspielbühne adaptiert worden: *L'Isle déserte* von Jean-Baptiste Collet, erstmals aufgeführt in Paris 1758. Im Vorwort seines Einakters verwies Collet explizit auf die metastasianische Provenienz der Handlung, mehr noch hielt er sich mit seinen Figuren und mit dem Dramenverlauf eng an das Original. Allein die Tatsache, dass ein italienischer Operntext einem Gattungstransfer ins Schauspiel für würdig und tauglich befunden wurde, ist bemerkenswert genug. Und offenbar sah man in diesem Stück ein gewisses Maß an *vraisemblance* realisiert, auch wenn Metastasio ansonsten ein relativ freier Umgang mit den Einheiten von Ort und Zeit von der französischen Theaterästhetik attestiert wurde.<sup>57</sup>

Diese Faktoren dürften die Aufführung einer französischen *Isola* in Bordeaux 1779 befördert haben, nach jetzigem Kenntnisstand die erste Vertonung eines Metastasio-Librettos in Frankreich. Obwohl das Textbuch dieser Opéra comique verschollen ist und wir somit

55 Di Profio, *La Révolution des Bouffons*, S. 107–108.

56 Ebd., S. 108.

57 »La vraisemblance pouvait être mieux observée dans *l'Isle déserte* de M. l'abbé Metastasio et dans celle de Collet. Les acteurs, dans l'une et dans l'autre, vont et viennent sans être attendus, se cherchent sans se trouver, et parlent trop souvent sans se voir. A ce défaut près, qu'il était aisé de corriger, ce me semble, le drame italien est une très jolie petite pièce.« *Année littéraire* 1758, S. 205, hier zitiert nach Jonard, »La Fortune de Métastase«, S. 558.

nichts über die konkrete Gestalt der gesprochenen Dialoge wissen, lässt die Partitur<sup>58</sup> erkennen, dass die Autoren der Dramaturgie der *Azione per musica* weitgehend folgten. Gegenüber dem Original wurden die Figurennamen in der Übersetzung<sup>59</sup> geändert, wobei davon auszugehen ist, dass das schwesterliche Verhältnis von Costanza und Silvia beibehalten wurde. Die vier Figuren heißen bei Beck Costance (= Constanza), Laurette (= Silvia), Dorval (= Gernando) und Sainville (= Enrico). Die Verteilung der musikalischen Nummern stellt sich wie folgt dar:

### Franz Beck: *L'Isle déserte* (Übersicht)

- Ouverture (Allegro con brio, alla breve, D-Dur / d-Moll, 220 T.)
- No. 1 Aria Costance »Une épouse infortunée« (Larghetto con moto, 4/4, f-Moll, 48 T.)
- No. 2 Aria Laurette »Mon toutou, mon bijou« (Allegro, 2/4, A-Dur, 98 T.)
- No. 3 Duetto Laurette / Costance »Ah, cesse t'affliger tes pleurs« (Larghetto con moto / Allegro, 3/4, B-Dur, 118 T.)
- No. 4 Aria Dorval »L'amour éprouve mon âme« (Tempo giusto, alla breve / Larghetto, 3/4, Es-Dur, 193 T.)
- No. 5 Aria Sainville »Toute la reconnaissance« (Andante, 2/4, F-Dur, 85 T.)
- No. 6 Aria Dorval »Épargne à ma misère les pleurs« (Poco Adagio / Presto ma non troppo, 3/4, E-Dur, 91 T.)
- No. 7 Duetto Sainville / Laurette »Pour toi, j'ai l'âme atteinte« (Andantino / Allegro / Andantino, alla breve, A-Dur, 139 T.)
- No. 8 Aria Laurette »Je ne puis définir ce qui m'agite« (Andante siciliano, 6/8, F-Dur, Allegretto, 2/4, Andantino 6/8, 149 T.)
- No. 9 Recitativo obbligato / Aria Costance »Le temps parvient à tout détruire / Vivre ainsi, c'est mourir sans cesse« (Allegro, 3/8, g-Moll, 217 T.)
- No. 10 Quartetto »Je sens palpiter, tressalir mon cœur« (Lento, alla breve / Allegretto, 2/4 / Allegro, 6/8, D-Dur, 157 T.)

58 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10545927c.r=beck%20isle?rk=21459;2> (letzter Zugriff: 20. April 2018). Die Partitur (F-Pn D. 755) stammt aus dem Bestand der *Bibliothèque des Menus Plaisirs du Roi*, der Kopist ist derselbe wie der der Ouvertüre zu *La Mort d'Orphée* (D. 756).

59 Dort: »Constance, femme de Gernand; Silvie, sœur de Constance; Gernand; Enrique, ami de Gernand.«

Da die Übersetzung von Metastasios *L'isola disabitata* (*L'Isle déserte*, Wien 1756) komplett in Prosa gehalten war, hätten die gesprochenen Dialoge leicht dieser Übersetzung entnommen werden können. Für die Arien war dies indes nicht möglich. Hier musste der Comte d'Ossun auf eine andere ›Quelle‹ zurückgreifen oder eben neue Texte verfassen. Gegenüber dem Original (sieben Soloarien, ein Finalquartett) besitzt Becks Oper insgesamt zehn Nummern, wobei die Verteilung der Soloarien (jeweils zwei für Costance, Laurette und Dorval sowie eine für Sainville) der Vorlage folgte, das musikalische Tableau jedoch durch zwei Duette angereichert wurde. Damit wird der statische Charakter reiner Solonummern durchbrochen und gleichzeitig der Part von Laurette aufgewertet, der jetzt an deutlich mehr Nummern teilhat als im Original.

Angesichts der Tatsache, dass Metastasios *Azione per musica* in das Format einer Opéra comique überführt werden musste, war die Absenz einer Sozialhierarchie in *L'isola disabitata* sicher ungewöhnlich, lebte doch gerade die französische Gattung von einer sozialen Ausdifferenzierung ihrer Charaktere.<sup>60</sup> In der Partitur ist ein solches Gefälle durchaus verifizierbar: Sainville hat ein deutlich ›leichteres‹ musikalisches Profil als Dorval, und ähnlich verhalten sich auch Costance und Laurette zueinander. Am stärksten exponiert ist zweifellos die Partie des männlichen Protagonisten Dorval, ein *Haute-contre*, für den Beck gleich zwei Bravourarien geschrieben hat, angereichert mit konzertierenden instrumentalen Elementen; in einem Fall (No. 6) ist es ein Horn, das einen extrem schwierigen Part zu bewerkstelligen hat.

Konzertierende Elemente finden sich allenthalben in dieser Partitur, sei es in den Fagotten (No. 5), in den Oboen (No. 4) oder eben im Horn. Sie bilden mitunter einen deutlichen Kontrast zu der leicht gehaltenen Faktur der Arien von Laurette und Sainville. Doch selbst die einfacheren und geringer besetzten Arien zeichnen sich durch eine differenzierte Behandlung des Streicherapparats aus, mit dem Beck jeder einzelnen Nummer Individualität zu verleihen sucht. Bereits die Eingangsarie der Costance (No. 1) besticht durch ein durchgängiges, im Sechzehntel-Duktus gehaltenes Streicher-Sordino, dem sich zuerst die Oboen und dann die Singstimme beigesellen. Der Ausdruck von Abgeschiedenheit, Natur und Trauer kennzeichnen gleichermaßen die Komposition.

Wie schon bei *Pandore* so ist auch die Ouvertüre von *L'Isle déserte* mehr als nur ein instrumentales Vorspiel. Die symphonischen Formteile werden mit der Topik der »tempête« angereichert, die hier kaum anders denn als Seesturm zu interpretieren ist, mit welchem die beiden weiblichen Protagonisten auf die ›wüste Insel‹ verschlagen werden. Die Themen und

---

60 Siehe Betzwieser, »›La vera costanza‹ in Paris«, passim.

Motive werden immer wieder von Klangkombinationen durchzogen, mit denen Beck deren eigene instrumentatorische Valenz gegenüber der (bloßen) Verarbeitung des motivischen Materials zu behaupten scheint. Die durch scharfe dynamische Kontraste gekennzeichnete Coda ist ohne Zweifel der bemerkenswerteste Teil der Ouvertüre. Sie mündet in ein langes *calando*, der musikalische Satz wird sukzessive ausgedünnt, die Töne erscheinen wie atomisiert, bis der Formteil schließlich im Geräuschhaften ›erstirbt‹. Diese Ouvertüre ist einmal mehr Ausweis von Becks ungemein starkem Klangempfinden, das hier ganz auf das kommende dramatische Handlungsgeschehen ausgerichtet ist. Der Schluss der instrumentalen Einleitung ist ohne die tiefe Verzweiflung der Protagonistin in der Eröffnungsszene kaum denkbar.

Die Kernfrage, die sich angesichts dieser Partitur stellt, ist wiederum die nach der *vraisemblance*: Wie legitimiert sich diese Musik dramaturgisch? Auch wenn wir den gesprochenen Anteil dieses Dramas nicht kennen, so weist doch z.B. keine der Arien auf einen irgendwie gearteten diegetischen Charakter hin. Die außergewöhnliche Faktur der Bravourarien kann also ihren dramaturgischen Rückhalt einzig im Drama Metastasio's gefunden haben. Anders gesagt: Das für eine Opéra comique ungewöhnliche Textbuch respektive dessen ›ernste‹ Handlung rechtfertigt sozusagen diese außergewöhnliche Vertonung.

Auch wenn die Funktionalität der Schauspielmusik zu *Soliman II* und die Musik zu *L'Isle déserte* somit an den entgegengesetzten Eckpunkten des musikdramatischen Koordinatensystems angesiedelt sind, so teilen die beiden Vertonungen doch ganz entschieden Becks Präferenz für das Konzertant-Virtuose, sowohl vokal wie instrumental. Es scheint, als ob Beck in diesen beiden Werken das kompositorisch Mögliche innerhalb eines klar definierten Referenzrahmens auslotet, und zwar bis an die Grenze zur Gattungskompatibilität. Dieses Moment der Kontingenz dürfte von dem institutionellen Umfeld des *Grand Théâtre* in Bordeaux deutlich befördert worden sein, wo die Frage der Gattungskonvergenz weniger virulent war als in der ausdifferenzierten Theaterlandschaft der Hauptstadt.

Betrachtet man nun Becks Schauspielmusik und die Melodram-Ouvertüre mit ihrer doppelten Funktionalität als gleichermaßen inner- wie außerdramatisch in einem Licht mit der Metastasio-Vertonung und ihrem konzertanten Gestus, so ist die Tendenz, das (Musik-)Dramatische dem Konzert(haften) intentional anzunähern, unübersehbar. Dieses Phänomen muss gar nicht – wie so oft – als Defizit beschrieben werden, sondern im Gegenteil als Qualität. Möglicherweise dachte der Komponist Beck in dieser Hinsicht sehr modern, insofern als sich mit seinen musikdramatischen Kompositionen eine Idee des ›Konzertanten‹ verbindet, mit welcher er Theater und Konzertsaal zu versöhnen suchte. Die Bedingungen zur Umsetzung einer solchen Idee waren im *Grand Théâtre* in Bordeaux jedenfalls ideal.

## Literatur

- Art. »Beck«, in: *MGG1*, 1. Bd., Kassel 1949, Sp. 1477–1480 (Robert Sondheim).
- Art. »Beck«, in: *MGG2*, Personenteil 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 606–609 (Bärbel Pelker).
- Betzwieser, Thomas: *Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien Régime* (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 21), Laaber 1993.
- Blanchard, Henri-Louis: »Francesco Beck«, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 12 (1845), S. 212–214, 218–221, 225–228, 241–244.
- Carrow, Burton Stimson: *The Relationship between the Mannheim School and the Music of Franz Beck, Henri Blanchard and Pierre Gaveaux*, Diss., New York 1956.
- Espagne, Michel: *Bordeaux-Baltique. La présence culturelle allemande à Bordeaux aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris 1991.
- Foster, Donald H.: »Franz Beck's Compositions for the Theater in Bordeaux«, in: *Current Musicology* 33 (1982), S. 7–35.
- Gribenski, Jean: »De Mannheim à Bordeaux: Franz Beck, ›directeur musical‹ du Musée«, in: *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783–1793*, hg. v. Patrick Taïeb, Jean Gribenski und Natalie Morel-Borotra, [Mont-Saint-Aignan] 2005, S. 143–156.
- Holzbauer, Ignaz / Beck, Franz: *Solowerke für Sopran und Orchester* (= *Musik der Mannheimer Hofkapelle* 2), vorgelegt v. Bärbel Pelker, Stuttgart 1999.
- Jonard, Norbert: »La Fortune de Métastase en France au XVIII<sup>e</sup> siècle«, in: *Revue de la littérature comparée* 40 (1966), S. 552–566.
- Pariset, François-Georges (Hg.): *Bordeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux 1968.
- Pelker, Bärbel: »Vorwort«, in: Holzbauer, Ignaz / Beck, Franz: *Solowerke für Sopran und Orchester* (= *Musik der Mannheimer Hofkapelle* 2), vorgelegt v. ders., Stuttgart 1999, S. XIII–XVI.
- Pereyra, Marie-Louise: »Franz Beck«, in: *Revue de Musicologie* 15 (1934), S. 79–85, 16 (1935), S. 34–39.
- Di Profio, Alessandro: *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789–1792*, Paris 2003.
- Ruiz, Alain (Hg.): *Franz Beck. Un musicien des Lumières* (= *lumières* 2), Pessac 2003.

Sala, Emilio: *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venedig 1995.

Stahl, Marguerite: *Franz Beck: Un élève de Stamitz à Bordeaux*, Bordeaux 1991.

*Victor Louis et le théâtre. Scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, [hg. v. CNRS], Paris 1982.

Waeber, Jacqueline: *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Paris 2005.