
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte
Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris
(Institut historique allemand)
Band 17/3 (1990)

DOI: 10.11588/fr.1990.3.54297

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Fritz NIES, Karlheinz STIERLE (Hg.), *Französische Klassik. Theorie – Literatur – Malerei*, München (Wilhelm Fink) 1985, 496 p. (Romanistisches Kolloquium, 3).

Le classicisme est de ces concepts un peu fourre-tout légués par la tradition, que l'on emploie volontiers dans l'histoire littéraire sans bien s'interroger sur leur validité, parce qu'ils sont d'usage commode, par crainte peut-être aussi d'en découvrir la faiblesse méthodologique alors que l'on ne saurait trop par quoi les remplacer. La notion, usée d'avoir trop servie, garde-t-elle aujourd'hui encore sa validité? Ce fut la question initiale proposée comme un défi aux participants de ce colloque diligemment organisé par les deux éditeurs du recueil.

Il y fut répondu de manière pragmatique. Personne n'a osé s'affronter à la trop fameuse question: qu'est-ce que le classicisme? On y a plutôt prouvé le mouvement en marchant, traitant le problème de manière oblique ou par son contraire. Par exemple en abordant ce qu'il est convenu d'appeler les œuvres classiques sous l'angle d'un concept, d'un thème ou d'une approche critique. Trois des cinq rubriques qui ont circonscrit le champ du colloque ont adopté cette perspective: la première pour délimiter les contours d'une anthropologie »classique«, les deux autres pour interroger la langue de la passion, de la mimésis tragique, ou celle de son contraire, le langage comique. De cette manière indirecte surgit quelque chose de spécifique, que rien n'interdit de baptiser *classique*. On saluera en particulier, comme particulièrement significative de cette démarche, la prestation d'un des promoteurs du projet, Karlheinz STIERLE, dans un long article destiné à définir une »anthropologie négative« qui englobe les textes retenus dans une commune épistémé.

Une autre section a entendu définir le classicisme à partir de ses marges, de ce qu'il exclut: la grossièreté d'un théâtre de la foire qui en rajoute dans la vulgarité et le scatologique (Charles GRIVEL), ou les contes de fées d'un Perrault (Wolfgang PREISENDANZ), ou encore les »petits genres« littéraires (Fritz NIES), ceux que Boileau écarte de son *Art poétique*, ce Boileau précisément qu'on veut un peu trop vite réduire à un rôle de gendarme du Parnasse, comme le montra Bernard BRAY.

Le classicisme, c'est aussi ce que la postérité en a fait, donc pour une part une création *a posteriori*, comme le prouvèrent Jürgen von STACKELBERG et Hans Ulrich GUMBRECHT, dans une dernière section qui plaçait en quelque sorte le mouvement littéraire à bonne distance historique.

Au terme de cette série d'études, on ne peut que répondre par l'affirmative à la question posée. Oui, il existe bien une communauté de pensée et de culture, plus largement de réflexes anthropologiques, qui unissent les œuvres désignées comme classiques. La démonstration en fut faite au long de ces 19 interventions qu'il n'est pas possible de détailler dans le cadre d'un compte rendu, ce qu'on regrette, car toutes furent de qualité. Il est vrai – le phénomène est trop rare pour n'être pas relevé – que les auteurs disposaient de toute la place qu'ils pouvaient souhaiter pour aller au bout de leur logique, et qu'ils ne s'en sont pas privés puisque plusieurs interventions atteignent ou dépassent la quarantaine de pages dans une typographie serrée.

Chacun s'est exprimé dans sa langue au cours de ce colloque franco-allemand qui s'est tenu au château de Mickeln, près de Düsseldorf. Un résumé des discussions suit chaque communication et permet de se faire une idée de l'ambiance qui a dû être aussi chaleureuse que propice à l'échange des idées.

Henri DURANTON, Saint-Etienne

Jane FULCHER, *Le Grand Opéra en France: un art politique, 1820–1870*, Paris (Editions Belin) 1988, 203 S.

Seit William Crostons Buch »French Grand Opera: an Art and a Business« von 1948 vertrat die Musikwissenschaft überwiegend die Ansicht, daß die Große französische Oper der

Romantik, eine Form der Oper, die mit Auber, Meyerbeer und Verdi von 1830 bis 1865 den ästhetischen Horizont der Musikdramatik in ganz Europa beherrschte, aus einer kommerziellen Logik hervorgegangen sei. 1830 wurde die zuvor aus der Zivilliste des Königs finanzierte und von ihm kontrollierte Oper privatisiert und die Repräsentationsbedürfnisse des nun auf die bürgerlichen Mittelklassen hin geöffneten Publikums, von dessen Eintrittsgeldern die Oper hinfort leben sollte, seien es gewesen, die die Merkmale der Großen französischen Oper der Romantik, einen eklektischen Historismus mit unvergleichlich kostbaren Ausstattungen und einer heroischen Geschichtsauffassung, die in der bürgerlichen Zivilisation kulminiert, erzwungen hätten.

Die Arbeit von Jane Fulcher von der University of Indiana (1977 trat sie mit der Dissertation »Musical Aesthetics and Social Philosophy in France, 1848–1870« hervor, die interessantes Material zum zentralen Ort der Musik im Bildungs- und Vereinswesen des frühen Sozialismus von Fourier bis Proudhon enthält), stößt dieses Paradigma nun um. In eine Kulturgeschichte der Musik im politischen Leben Frankreichs von 1820 bis 1870 eingebettet, die allein schon Beachtung verdient, demonstriert sie institutions- und formgeschichtlich, daß die Große französische Oper nach 1830 im Gegenteil aus dem Beginn einer modernen Kulturpolitik Gestalt gewann, die die Oper bewußt zum zentralen symbolischen Ort des politischen Gefüges erhob, das sich seit der Julirevolution auf die öffentliche Meinung und die Souveränität der Staatsbürger berief.

Mit breitem Archivmaterial legt sie dar, daß die Privatisierung der Oper im Jahr 1830 nicht ihre Umwandlung in ein Privatunternehmen bedeutete, sondern die Schaffung eines der ersten öffentlichen Betriebe im modernen Sinn. Zwar stand nun ein »Unternehmer-Direktor« an der Spitze, doch schrieb ihm die Konzession einen öffentlichen Unternehmensauftrag vor, über dessen Einhaltung eine von politischen Instanzen ernannte, unabhängige Kommission wachte. Dieser nun gelang es mit der Kontrolle über die Vergabe der staatlichen Subventionen, die das weiterhin, wegen der ihm vorgeschriebenen großartigen Ausstattung, schwer defizitäre Haus retteten, und mit Geldstrafen für die Nichteinhaltung der engen Konzessionierungsklauseln rasch, einen bestimmenden Einfluß auch auf die künstlerischen Entscheidungen zu gewinnen, trotz der formellen Wahrung der Unabhängigkeit der Oper, auf der ihr Ansehen nun beruhte. Damit aber traten politische Gesichtspunkte erneut in den Vordergrund, und zwar in den unsicheren Jahren nach 1830 die Notwendigkeit, historische Musikdramen über verschiedene Revolutionen der Geschichte aufzuführen und dabei die revolutionäre Menge als Akteur selbst auf der Bühne zu zeigen, da aus einer solchen hervorgegangen zu sein die Legitimitätsgrundlage der Julimonarchie blieb. Die ästhetischen Merkmale der Großen französischen Oper der Romantik, wie sie 1828 Aubers »Stumme von Portici« angedeutet hatte, bevor Meyerbeer sie nach 1830 ausbildete, ein historischer Realismus der Szenen und Kostüme, Individualdramen im Zentrum der Handlung und eine eklektische Musik, die die Gefühle der Personen, ihr Drama, das großartige Dekor und den Geschichtsverlauf verbindet, aber lassen sich so aus dem Problem erklären, ein weithin wirkendes politisches Symbol zu schaffen, das diese Revolutionen in den seit 1830 bestehenden gesetzlichen Zustand münden läßt. Dieses Modell aber bestand dank des Exporterfolgs durch Verdis Opern auch über die Zweite Republik von 1848, die die bis dahin nur über die Presse, die Chansons und die Libretti teilnehmenden populären Schichten für kurze Zeit zum Publikum machte, und über das Zweite Kaiserreich, das es mit der Negativdarstellung der Revolutionsszenen und der Verselbständigung der Unterhaltung umkehrte, hinweg bis zu Offenbach und Wagner, der selbst wieder davon beeinflusst ist, fort. Wenn auch an Fulchers Analyse, die in Diskussion mit führenden französischen Sozialhistorikern entstand, der Zusammenhang institutioneller und künstlerischer Faktoren bisweilen zu vertiefen bleibt, leistet sie einen grundlegenden Beitrag zu einer Geschichte der Oper als des symbolischen Zentrums der Kultur im modernen Staat.

Robert FLECK, Paris/Wien