

Nr. 9426. Wien, Freitag, den 21. November 1890

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

21. November 1890

1 Hofoperntheater.

Ed. H. „Köstliche Musik, ein vortreffliches Buch, ausgezeichnete scenische Anordnungen und darin das einzige wirklich lachende Lied, das je componirt wurde!“ So schrieb Charles im Jahre Dickens 1855 aus Paris einem Freunde über die Oper „Manon Lescaut“ von Scribe und . Die Oper, eine der letzten „Jugendsünden“ Auber des 74jährigen Auber, errang in Paris großen Beifall, fand aber keine weitere Verbreitung: In Wien kennt man daraus nur das von Dickens mit Recht gerühmte Lachlied: „C'est“ aus den Concerten der l'histoire amoureuse Carlotta. Es ist das originellste Stück in der ganzen Oper, Patti die übrigens in ihrem nachlässigen Couplet- und Quadrillenstyl heute vollständig veraltet klingen dürfte. Manon war als brillante Coloratur-Partie für Marie geschrie Cabelben, eine Bravoursängerin mit wunderbarer Kehle und gar keiner Seele. Es ist dieselbe Madame Cabel, welche zuletzt noch die Philine in „Mignon“ creirt und von Gounod den Spitznamen bekommen hat: „La garde mobile du chant“. Die ganze Oper war auf ihren Ton gestimmt, den Ton herzloser Koketterie und unfeyner Lustigkeit. Nur in dem letzten Duett der sterbenden Manon mit ihrem verzweifelnden Geliebten erhob sich Auber zu einem dramatischen Ernst und einer Innigkeit der Empfindung, die sonst nicht seine starke Seite gewesen. Die leichtfertige Behandlung des Stoffes durch Scribe und Auber widerstrebt dem heutigen Geschmack, aber welcher dramatischer Reiz in diesem Stoffe selbst liegt, dafür spricht schon dessen bezaubernder Eindruck auf Dickens. Wäre der Massenet Wirkung dieses Sujets nicht sicher gewesen, er hätte es kaum unternommen, dasselbe nach Auber neuerdings zu componiren. Beiden Opern liegt die berühmte „Histoire de Manon“ von Lescaut et du Chevalier Des Grieux (Prevost d'Exiles 1697—1763) zu Grunde, der als Schriftsteller, Soldat, Geistlicher und Abenteurer ein vielbewegtes Leben geführt und zuletzt als Secretär des Prinzen von Conti Ruhe gefunden hat. Ein Meisterstück schlichter Erzählungskunst von spannender und rührender Gewalt, gehört die alte Novelle noch heute zu den populärsten Büchern in Frankreich und hat unzählige Nachahmungen bis aufreicht Dumas' Cameliendame hervorgerufen. Ihr psychologisches Motiv ist der dämonische Zauber, mit welchem die schöne, ebenso leichtfertige als gutmüthige Manon den jungen Chevalier Desfesselt und verwirrt, bis er Sitte und Gesetz, und Griexlich auch das Anstandsgefühl des Edelmanns mit Füßen tritt. Trotz ihrer unglaublichen moralischen Schwäche erzwingen doch die beiden so furchtbar bestraften jungen Leute unsere Sympathie. Alfred de Musset hat Manon in einem Gedichte verherrlicht; seine poetische Apostrophe „Manon, sphinx étonnant, véritable sirène! Coeur trois fois féminin — que je t'aime et te hais!“ ist in Massenet's Oper dem Heldenwörtlich in den Mund gelegt.

Das Stück beginnt mit der Scene im Posthaus zu Amiens, wo Manon, die ihres Leichtsinns wegen von ihrem Bruder ins Kloster gebracht werden soll, Rast macht

und dem zwanzigjährigen Des Grieux zum erstenmale begegnet. Von augenblicklicher Leidenschaft für Manon erfaßt, beredet er sie leicht, mit ihm nach Paris zu entfliehen. Im zweiten Acte finden wir das Pärchen bereits in Paris, bescheiden eingerichtet, im glücklichen Rausch der ersten Liebe. Dieser nimmt jedoch ein jähes Ende: der Vater des Chevaliers, von dem Versteck des Sohnes unterrichtet, läßt ihn gewaltsam aufheben und in die Provinz entführen. Manon tröstet sich mit dem Gedanken, es geschehe zum Besten ihres Geliebten, zugleich aber mit dem Glanz und Reichtum, den ein vornehmer Verführer, de Brétigny, ihr verspricht. Sie kann eben ohne schöne Kleider und Juwelen, ohne Bälle und Theater nicht leben. Drei Jahre später (im dritten Act) sehen wir auf einem ländlichen Feste Manon als die gefeierteste Schönheit von Paris mit Brétigny erscheinen. Hier erfährt sie, daß Des Grieux im Begriffe stehe, Priester zu werden, und bereits seine Probepredigt gehalten habe. Sie reißt sich vom Arme ihres reichen Anbeters los und eilt in die Sacristei der Kirche St. Sulpice, um den Chevalier, der ihr im Abbékleide entgegentritt, wieder für sich und die Welt zu gewinnen. Lange widersteht er ihrem zärtlichen Flehen; endlich überrennt die alte Leidenschaft alle guten Vorsätze, und er flieht mit Manon aus dem Kloster. Diese Scene, welche Scribe und Aubersich habengänzlich entgehen lassen, bildet bei Massenet den Höhepunkt der Oper. Manon reißt ihren Geliebten sofort wieder in den Strudel des Vergnügens. Um ihre kostspieligen Bedürfnisse zu befriedigen, ergibt sich Des Grieux dem Hazardspiele. Wir sehen ihn im vierten Acte am Arme Manon's eine verrufene Spielhölle betreten, wo er rasch fabelhafte Summen gewinnt, aber von einem rachsüchtigen Nebenbuhler, dem Generalpächter Guillot, des Betruges angeklagt und sammt Manon verhaftet wird. In dem Textbuche findet sich nicht die geringste Andeutung einer Schuld des Chevaliers, ja er weigert sich ausdrücklich, mit den Uebrigen zu fliehen, im Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit. In Prevost's Erzählung hat Des Grieux, Manon zu Liebe, vom Anfang an immer und professionsmäßig falsch gespielt, ist auch zweimal aus dem Gefängnisse ausgebrochen, um die wegen Betrugs und Diebstahls verhaftete Geliebte zu befreien. Massenet's Librettisten sind in dem Bestreben, beide Charaktere von den schmutzigsten Flecken zu reinigen, so weit als möglich gegangen. Dadurch wird die Katastrophe unverständlich, und es begreift Niemand, weshalb Manon, deren einziges Vergehen hier in der Abwechslung von Liebhabern besteht, zu lebenslänglicher Deportation nach den Colonien verurtheilt wird. Das und vieles Andere bleibt uns freilich auch schwer begreiflich in Prevost's Erzählung, diesem treuen, naiven Culturbild einer Zeit, deren sittliche und Rechtsbegriffe den modernen grell widersprechen. Ueber Manon's Deportation heißt es dort nur ganz lakonisch: „man begann zu dieser Zeit eine Menge ausweisloser Leute (gens sans aveu) nach dem Mississippi einzuschiffen.“ Wir sehen im letzten Act die Unglückliche in Fesseln unter militärischer Escorte auf dem Wege nach Havremarschiren, von wo sie mit anderen Sträflingen nach Amerika eingeschifft werden soll. In der Original-Erzählung folgt ihr der treue Chevalier unter unsäglichen Mühen und Entbehrungen bis in die neue Welt; mit aufopfernder Liebe pflegt er die rettungslos Hinsiechende bis zu ihrem Tode und gräbt mit eigenen Händen ihr Grab. Unsere Oper, welche Zeit und Raum doch nicht gar zu weit ausdehnen wollte, läßt Manon schon auf dem Wege von Paris nach Havre an Erschöpfung sterben. Ihr neuer voller Abschied und ihr Tod in Des Grieux' Armen schließt das Stück.

Das Textbuch ist mit der Gewandtheit und Theaterkenntniß gearbeitet, die wir an den Herren Meilhac und Gille kennen. Sie konnten freilich nur einzelne Scenen aus dem Roman herausheben und in sechs „Bildern“ aneinanderreihen; den leitenden Faden der psychologischen Entwicklung und manches erklärende Motiv muß der Zuschauer aus der Erinnerung hinzudenken. Die Scenen selbst sind lebendig behandelt und bieten viel Abwechslung. Von den auftretenden Personen absorbiren die beiden Liebesleute unsere ganze Theilnahme; für die Anderen bleibt wenig übrig. Die beiden relativ wichtigsten unter diesen Nebenpersonen, der verlotterte Gardist

Lescaut und der alte Geck Guillot, könnten allerdings in den Händen bedeutender schauspielerischer Talente zu originellen Charakterfiguren werden. Die Partitur ist die Arbeit eines feinen, geistreichen Kopfes, der über den vollständigen Musikapparat und über die modernsten Geheimmittel des dramatischen Ausdrucks verfügt. „Manon“ scheint mir preiswürdiger als die großen lyrischen Tragödien, welche Massenet's Ruf begründet haben „Der König von Lahore“, „Herodias“ und „Der“. Die Opéra Comique hat er nur als Anfänger Cid mit „Don César de Bazan“ betreten, welcher vor Jahren auch im Wiener „Ringtheater“ auftauchte. Diese Jugendarbeit schien darauf hinzudeuten, daß Massenet sein Bestes im Fach der Spieloper leisten werde, ganz wie sein Lehrer Ambroise Thomas, ja wie im Grunde alle echt französischen Componisten. Die geringe Zugkraft des „Don César“ mag den Componisten von dieser Bahn abgelenkt und der Großen Oper zugeführt haben. Erst zehn Jahre nach jenem Jugendwerk schrieb er wieder eine komische Oper, eben „Manon“, welche meine damalige Diagnose zu rechtfertigen scheint. Aus der Musik zu Manon blüht zwar nicht mehr das jugendliche Wangenroth des „Don César“, aber sie ist bei allem Raffinement noch immer natürlicher, maßvoller, einheitlicher, als Massenet's tragische Opern. In letzteren, von denen Wien nur den „Cid“ kennt, herrscht ein luxurirender Styl, ein Effectfieber, eine Spannung, ja Ueberspannung aller Empfindungen, welche nur selten das Gefühl reiner Befriedigung aufkommen lassen. In „Manon“ mußten schon der Schauplatz der Handlung und ihre den Conversationsstyl bedingenden Charaktere dem Componisten größere Mäßigung und Einfachheit auferlegen. Die Musik schließt sich direct an Ambroise Thomas, Gounod und Bizet an, die auch in mancher Wendung vernehmlich durchklingen. Nur geht Massenet in der Auflösung der musikalischen Form und in dem Zurückdrängen des Musikalischen hinter das dramatische Interesse noch viel weiter und führt ganze Scenen durch, in welchen der Gesang eigentlich nur declamatorisch über dem Orchester sich bewegt. Seinen Leitmotiven — sie fehlen natürlich nicht — ist Dreierlei nachzurühmen: daß sie von geringer Anzahl, daß sie melodiös und einpräglich sind und daß sie nicht jeden Augenblick sich vordrängen. Das reizende syncopirte Motiv beim Auftreten Manon's („Je suis encore toute étourdie“) und die den Chevalier ankündigende Violoncell-Cantilene ziehen als lichtere oder dunklere Wolken über alle Erlebnisse der beiden Liebenden. Ein hübsches Beispiel ist die erste Zwischenactmusik, wo das schwärmerische Violoncell-Motiv des Chevaliers nach je drei Tacten von einer auf Manon's Frohsinn anspielenden hüpfenden Figur abgelöst wird. Im Ausdruck leichter, auch schwärmerischer Sentimentalität ist Massenet am natürlichsten und glücklichsten; in einzelnen Momenten erreicht er vorübergehend auch die Höhe starker Leidenschaft. Die zarten, anmuthigen Zwiegespräche Manon's und Des' im ersten und zweiten Acte, dann ihr tiefer und Griex stärker bewegtes Duett in der Sacristei enthalten die schönsten Momente der Oper. Die Uebertreibung des Tempo rubato in der Wiener Aufführung kommt diesen Nummern kaum zu statten. Sie ist mir in dem ersten Duettssatze „Nous irons à Paris“ aufgefallen, noch viel mehr in der späteren Cantilene Manon's; „N'est-ce plus ta main, que cette main presse?“ Hier macht das fortwährende Beschleunigen, Verzögern und Stillhalten im Vortrage es dem Zuhörer geradezu unmöglich, sich im Rhythmus und Tact zu orientiren und ein richtiges Bild von der Melodie zu gewinnen. Im dritten und vierten Acte fällt (abgesehen von der Kirchenscene) die Musik entschieden ab. Der Ton natürlicher Fröhlichkeit scheint dem Componisten versagt: oder fühlt er sich zu vornehm, ihn herzlich anzuschlagen? Zweimal hat Maim Vollgefühle ihrer Triumphe ein jubelndes Lied anzustimmen: zuerst bei dem Volksfeste im dritten, dann in dem Spielsaale im vierten Acte. Man sehe sich die beiden Gesänge an; gibt es etwas Verwickelteres und bei aller Verschrobenheit Farbloseres? Hier, wenn irgendwo, war gesunde Natürlichkeit und feste Form unentbehrlich. Massenet thut aber alles Mögliche, um Melodie und Rhythmus zu verkrüppeln, den Gesang stotternd, den Frohsinn trübselig, den Wein sauer zu machen. Auch wenn der Gardist

Lescautsich im Spielsaal erbietet, „ein kleines Lied“ zum Besten zu geben, so kommt etwas zu Stande, was keinem Lied, überhaupt keiner vernünftigen Melodie ähnlich sieht. Feine, überraschende Wendungen in der musikalischen Conversation, geistreiche, glänzende Details im Orchester werden dem Musiker fast in jeder Scene auffallen. Eigentlich besteht diese ganze Musik aus Details; sie bedeuten den Reiz und zugleich das Gebrechen von Massenet's Partitur. Fein und pikant erdacht, mit sorgsamer, erfahrener Hand ausgeführt, ermangelt sie doch der reichlich strömenden originellen Erfindung, sowie der schönen Plastik der Form. Alles bleibt musivisch, zerrissen, will sich nicht zu übersichtlich fester Form krystallisiren. Die reizendsten Motive schwimmen wie einzelne in den Strom geworfene Rosen vor unseren Augen davon. In einen richtigen blühenden Garten oder ein Gärtchen, worin sich verweilen läßt, werden wir nicht geführt. Vor lauter dramatischen Pointen und Klangzauberkünsten kommt es in „Manon“ zu keiner rechten Musik. Massenetist der raffinirteste unter den französischen Opern-Componisten; ein feiner Geist, aber im Grunde ein trockener Musiker. Die stete Besorgniß, gewöhnlich zu werden, verkünstelt seine Musik, macht seinen Gesang widerhaarig, nervös, gereizt. Seiner Erfindung fehlt der gesunde lange Athem, sie hustelt.

Das Beste an Massenetist seine Technik, oben auf der Bühne, wie unten im Orchester. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit behandelt er die Conversation; wie meisterhaft zeichnet er z. B. das Gespräch Manon's mit dem Vater Des Grieux auf dem Hintergrund eines aus dem Garten herüberklingenden Menuetts! Virtuoso ist seine Instrumentirung, insbesondere in zarten Stellen. Wo er energisch auftreten will — und das thut er häufig auch an unpassendem Ort — da wird er leicht brutal. Keine leidenschaftliche Gesangsstelle ohne das Mitbrüllen der drei Posaunen sammt Tuba und gewaltigem Paukenwirbel. Das Orchester überschreit sich, und das arme Liebespaar muß es natürlich auch. Und gar die Volksszenen! Hörte Jemand, mit dem Rücken gegen die Bühne gewendet, den Chor der Reisenden, die aus der Postkutsche steigen, er würde darauf schwören, es sei der Ausbruch einer Revolution. Es ist traurig, daß selbst in solchen harmlos heiteren Scenen die Tradition der älteren Opéra Comique jetzt gänzlich verleugnet wird. Wie discret und wirksam haben Auber und Adam dergleichen kleinbürgerliche Bildchen ausgeführt! Noch wäre eine von Massenet eingeführte interessante Neuerung zu erwähnen: er läßt auch zu dem gesprochenen Dialog das Orchester ununterbrochen fortspielen. Das Princip des alten Melodrams, stellenweise schon von Auber und Ambroise Thomas glücklich verwendet, erscheint in „Manon“ zum erstenmale mit strenger Consequenz durchgeführt für alle Prosastellen. Mit rühmlichster Sorgfalt beachtet Massenet die Gesetze der Declamation, wovon man sich freilich nur aus der französischen Partitur überzeugen kann. Die deutsche Uebersetzung klingt holprig und ungefü; der armen „Manon“ ist es hierin nicht so gut geworden, wie dem „Cid“ desselben Componisten; sie hat keinen gefunden. Merkwürdig ist, daß der Uebersetzer der „Manon“, Herr Ferdinand Gumbert, bekanntlich selber Liedercomponist, auf die höchsten, anstrengendsten Noten der Sänger mit Vorliebe den Vocal i bringt. Ganz unrichtig führt das Personenverzeichniß den Mr. Guillot als „reichen Pächter“ auf, statt als General-Pächter. Bei einem „reichen Pächter“ denkt man natürlich an einen Landmann; die französischen Fermiers généraux waren aber die Hauptpächter der Staatsmonopole und Zölle, vielfache Millionäre und durch ihren Reichtum wie durch ihre Verbindung mit den höchsten Hofstellen sehr einflußreiche Männer der Pariser Gesellschaft. Ein solcher Fermier général spielte im vorigen Jahrhundert eine ganz andere Rolle, und Mr. Guillot spielt auch in „Manon“ eine ganz andere Rolle, als ein „reicher Pächter“ schlechtweg.

„Manon“ hat, wie bereits gemeldet, eine glänzende Aufnahme gefunden. Sie verdankt dieselbe großentheils der trefflichen Besetzung der beiden Hauptrollen mit Fräulein und Herrn Renard van. Dyck Manon und Des Grieux verlangen, abgesehen

von rein künstlerischen Qualitäten, unbedingt Darsteller, deren persönliche Erscheinung jene Figuren glaubwürdig und sympathisch macht. Das ist hier der Fall. Zu dieser natürlichen Mitgift gesellt sich noch das ausgesprochene musikalische und dramatische Talent der beiden Künstler. Die Rolle der Manon, für Mademoiselle Heilbronn geschrieben, liegt ziemlich hoch und stellt bedeutende Ansprüche an die Zungen- und Kehlenfertigkeit der Sängerin. Für die dunkle, etwas schwere Mezzosopran-Stimme der Renard war „Manon“ jedenfalls eine ungewohnte und schwierige Aufgabe. Sie hat dieselbe trotzdem glänzend gelöst und mit einigen unbedeutenden Erleichterungen und Punktirungen getreu und wirkungsvoll durchgeführt. Im ersten Act ist ihre Manon von liebenswürdiger Einfachheit und Bescheidenheit; im zweiten weiß sie ihrer Zärtlichkeit für Des Grieux — den sie noch immer, aber schon mit der beginnenden Langweile der Verarmung liebt — eine kaum merkliche bezeichnende Schattirung zu geben. In den rauschenden Szenen des Volksfestes und der Spielgesellschaft hält sie ihre Fröhlichkeit stets in den Grenzen feinen Anstandes, in dem Duett mit dem jungen Abbé endlich siegt sie ebenso unfehlbar durch ihre weiche Zärtlichkeit, wie durch die Energie der Leidenschaft. Mit dieser Rolle hat Fräulein Renard die bisherigen Grenzen ihres Könnens erweitert und eine Leistung fertiggestellt, zu welcher man ihr aufrichtig Glück wünschen muß. Aehnliches Lob verdient Herr van, über welchen der an Dyckwesende Componist sich ebenso enthusiastisch vernehmen ließ, wie über Fräulein Renard. Sein Chevalier Des Grieux hat meine ursprüngliche Ueberzeugung nur bestärkt, daß die französische Oper das angemessenste und fruchtbarste Feld ist für seine künstlerische Individualität. Möge Herr van Dyck nur keinem Gesangsathleten in die Hände fallen, der ihn zu einem Tannhäuser, Siegfried oder Tristanumschmieden will, zu einem Rufer im Streit! Daß er sich mitunter in der Tonstärke übernahm, ist das Einzige, was man an Herrn van Dyck aussetzen könnte. Sein Gesang athmete seelenvolle Empfindung, sein Spiel Feuer und Leben; sogar in der gesprochenen Prosa beschämte er manchen französischen Partitur überzeugen kann. Die deutschen Collegen in der Deutlichkeit und Reinheit des Wortes. Die kleineren, keineswegs unwichtigen Rollen wurden von den Damen, Artner und Kaulich, den Herren Standthartner, Sommer, Grengg und Horwitz sorgfältig und Felix tüchtig gegeben. Orchester und Chöre leisteten unter Director Führung ihr Bestes, und so macht die trefflich scenirte Jahn's und reich ausgestattete Vorstellung dem Hofoperntheater ebenso viel Ehre, als sie dem Componisten Freude bereitet hat.