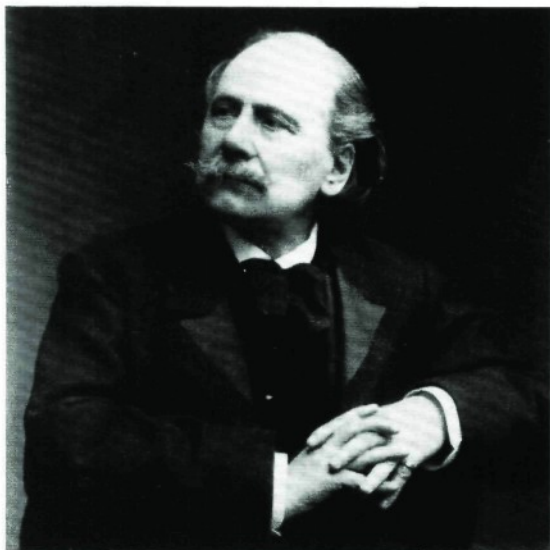


Von seiner Zeit geliebt:

JULES MASSENET



Vor fünfzig Jahren starb der Komponist
des „Werther“, der „Manon“ und der „Hérodiade“

Am 19. Dezember 1881 dampft ein Sonderzug von Paris nach Brüssel. Das „Tout Paris“, alles was Rang und Namen hat in der Gesellschaft, den Künsten, geht für einen Tag freiwillig ins Exil. Und natürlich sind die Kritiker der großen und kleinen Pariser Zeitungen mit von der Partie. Es gilt, im Brüsseler Théâtre de la Monnaie eine neue Oper aus der Taufe zu heben, deren Text von Vaucorbier, dem Direktor der Pariser Grand Opéra, als indezent abgelehnt worden ist, als unsittlich, unzumutbar, unvereinbar mit der Würde des Hauses im besonderen und der öffentlichen Moral im allgemeinen.

Und so chartert sich denn also das Publikum einen Sonderzug, lange bevor noch jene Spezialzüge erfunden wurden, die einst die Berliner zu den Dresdener Aufführungen des „Rosenkavalier“ transportierten, lange auch vor der Erfindung der Flüge zu den Vorstellungen von „My fair lady“ in Berlin. Das „Tout Paris“ fährt nach Brüssel, um mit dabei zu sein, wenn diese neue Oper von Jules Massenet uraufgeführt wird, und bereitet ihr einen jubelnden Empfang. Die „Hérodiade“ wird zum Gespräch des Tages. Aber Paris bleibt ihr einstweilen verschlossen. In Nantes wird sie aufgeführt, 1883 in Lyon. Dort erregt sie den Zorn des Erzbischofs, und Kardinal Caverot bedroht den Komponisten und seinen Librettisten mit der Exkommunizierung. Wie nicht anders zu erwarten, wächst dadurch nur der Erfolg. Fünfzig Aufführungen der „Hérodiade“ in Lyon sind das Ergebnis.

Bald spielt man die „Hérodiade“ auch in der Mailänder Scala — und endlich ergibt sich Paris. Zwar bleiben dem Werk die Pforten der Opéra auch weiterhin verschlossen, aber am 1. Februar 1884, drei Jahre nach der Brüsseler Uraufführung, zeigt man die italienische Fassung der „Hérodiade“ im Pariser Théâtre des Italiens. Die Hauptpartien sind mit Victor Maurel, Jean und Edouard de Reszke besetzt, den gefeiertsten Sängern der Zeit. Und an einem besonders festlichen Abend übernimmt sogar Joséphine de Reszke die Partie der Salome. Alle drei Reszkes vereint in einer Aufführung. Das ist schon ein Ereignis, selbst für die verwöhnten Pariser.

Vor fünfzig Jahren ist Jules Massenet gestorben, Jules-le-Bien-Aimé, wie man ihn bewundernd und leicht ironisch nannte; im selben Jahre 1912, in dem Igor Strawinsky die Klanggewalten des „Sacre du printemps“ entfesselte. Zeitlebens von Erfolg verwöhnt, stieg er rasch auf zu europäischem Ruhm, keine Sprosse allerdings der Leiter überspringend, die Frankreich damals wie heute seine Begabungen zu erklettern zwingt. Durch Stetigkeit, Fleiß, Unermüdlichkeit eroberte sich Massenet seinen Platz an der Spitze der französischen Komponisten seiner Zeit.

1842 als einundzwanzigstes und jüngstes Kind seiner Eltern in Montaud bei St. Etienne geboren, tritt er als Elfjähriger in das Pariser Conservatoire ein, erringt dort im Laufe der Jahre alle traditionellen Preise, angefangen mit dem Preis für Pianisten bis zum Grand Prix, mit dem ein Stipendium in Rom verbunden ist. Aus Rom zurückgekehrt, gelingt es dem Fünf- und zwanzigjährigen, seine erste Oper „La Grand' Tante“ an der Opéra Comique aufzuführen zu lassen.

„Ich glaube nicht, daß ich das Temperament eines Symphonikers habe“, gestand er in weiser Selbstbescheidung. — „Nicht im Symphonischen liegt meine Stärke; im Gegenteil, es langweilt mich, umständlich meine Gedanken zu verdünnen, sie in Stücke zu hacken, sie unermüdlich zu verfolgen. Was ich musikalisch zu sagen habe, muß ich schnell sagen, mit Kraft und Bestimmtheit. Wollte ich anders reden, wäre ich nicht mehr ich selbst. Ich sehe mich daher mehr für die Oper geboren als für die Symphonie.“

Diese Einsicht hat Massenet allerdings nicht daran gehindert, außer seinen 24 Opern, 10 Bühnenmusiken und drei Balletten weitere 20 symphonische Stücke zu schreiben, über 200 Aires, an die 30 Duos, Trios, Chöre, Klavierstücke und Kompositionen religiösen Charakters.

Mit 36 Jahren wird er Professor für Komposition am Conservatoire, er, von dem der alte Auber zu Berlioz sagte, als dem Studenten Massenet wieder einmal ein Preis verliehen wurde: „Er wird es weit bringen, der Junge da. Wenn er nur weniger Geschicklichkeit besäße.“ Und er brachte es

weit, weiter als die meisten seiner Kollegen. Seine Geschicklichkeit half ihm dabei. Sie sollte erst später seinem Nachruhm im Wege stehen.

Im selben Jahr, in dem er Professor wird, wählt man ihn auch zum Mitglied des Institut de France. Zwei wichtige Positionen im Musikleben Frankreichs sind damit erobert. Noch aber stehen die Werke aus, die diese Position rechtfertigen könnten. Was Massenet bis dahin geschrieben hatte, waren mehr oder weniger Talentproben. Jetzt aber folgen die großen Werke Schlag auf Schlag: 1881 die „Hérodiade“, 1884 „Manon“, 1885 „Der Cid“, 1889 „Esclarmonde“, 1891 „Der Magier“, 1892 „Werther“, 1894 „Thais“, 1895 „La Navarraise“, 1899 „Cendrillon“, 1901 „Griseldis“, 1902 „Der Gaukler von Notre-Dame“. Sie werden ein vielgefragter Exportartikel der französischen Musik. Und von der französischen Bühne sind einige von ihnen einfach nicht wegzudenken; auch heute noch nicht.

Am 9. Januar 1919, sieben Jahre nach dem Tode des Komponisten, geht in der Opéra Comique bereits die 500. Aufführung des „Werther“ in Szene, 1938 ist die 1000. Aufführung der Oper im selben Opernhaus erreicht. Die Aufführungsziffer der „Manon“ an der Opéra Comique ist längst auf über 2000 gestiegen.

Worin besteht das Geheimnis dieses Erfolges? Ganz einfach wohl darin, daß selbst Haßausbrüche noch immer eingewickelt werden in musikalische Zärtlichkeit; daß die süßige, leicht parfümierte Melodie triumphiert, eine feinfädige Sinnlichkeit, die das Ohr freundlich kitzelt und die Gefühle streichelt. Und vor allem Frauen, überall in der Welt, lieben es, sich musikalisch ein wenig verwöhnen zu lassen. Und lieben es wohl noch heute.

Debussy hatte Verständnis für die Meisterschaft Massenets, wenn er sie auch leicht belächelte und ironisierte. Aber in jedem seiner Worte über ihn schwingt auch der Ton freundlicher Bewunderung für die Begabung Massenets, seine „charmante specialité“ mit, „unaufhörlich im Reich der Musik nach Dokumenten zu einer Geschichte der weiblichen Seele zu suchen“.

„Es fehlt uns ja nicht“, schreibt Debussy, „an Komponisten, die ihre Musik mit Trompetengeschmetter servieren. Warum soll man ihre Zahl noch vergrößern? Ich gestehe ganz ehrlich, nicht zu begreifen, warum es wertvoller sein soll, alten kosmopolitischen Wagnerianerinnen zu gefallen als jungen parfümierten Frauen, selbst wenn diese nur recht und schlecht Klavier spielen können.“

Massenet erschien Debussy als „der am aufrichtigsten geliebte Musiker seiner Zeit“. Nur — er wurde nicht nur geliebt, er wollte auch um jeden Preis geliebt werden. Er wollte die Liebe herbeizwingen — und wußte sie auch herbeizwingen. Er hatte den untrüglichen Sinn für Theaterwirkungen, er wußte, wann und wo dem Publikum die Augen übergehen, er wußte, wie man eine Arie über die Rampe bringt. Er wußte das alles nur zu gut — und arbeitete auf diese Wirkungen hin mit einer Verbissenheit, die in völligem Gegensatz zu der Leichtigkeit und Spontanität steht, mit der seine Opern geschrieben zu sein scheinen.

Tagein, tagaus erhob er sich schon vor Morgengrauen und ging abends mit den Hühnern zu Bett. Er führte das Leben eines Arbeitssklaven, der nur seinen Pflichten lebt: dem Frondienst an seinem Werk am frühen Morgen, anschließend seiner Stellung als Professor am Conservatoire. Er genoß den Erfolg, sicherlich, er lief ihm sogar nach — aber die Früchte des Erfolges, die süßen, er ließ sie liegen und stürzte sich auf neue Aufgaben.

Doch wenn der Erfolg auch noch nicht beweist, ob ein Werk gut ist, so beweist er auch nicht das Gegenteil, nämlich daß es schlecht sei. Mit allzu scheelen Augen pflegt man den Erfolgreichen anzusehen. Man katzbuckelt vor ihm oder blickt hämisch auf ihn herab.

Auch Massenet ist dem Neid nicht entgangen. Der Freundeskreis, der sich früher häufig bei Chabrier traf, wurde gesprengt. Saint-Saëns gehörte ihm an, Délibes, Messager, Fauré, Lalo. Edouard Manet wurde der Porträtist der Gruppe. Aber das Zusammengehörigkeitsgefühl dieser Generation französischer Komponisten blieb dennoch bestehen und trug seine Früchte. 1871 gründeten die Freunde Saint-Saëns, César Franck, Fauré d'Indy und Chausson gemeinsam die Société Nationale de Musique, eine Art Komponistenverband. Sie stifteten damit gleichzeitig eine Tradition.

Denn darf man bei dem freundschaftlichen Zusammenschluß dieser Komponisten nicht an jene andere „Gruppe der Sechs“ denken, die sich 1920 in Paris ganz unprogrammatisch zusammenfand, durch nichts anderes verbunden als durch Freundschaft — an Milhaud, Poulenc, Auric, Durey, Honegger und die Tailleferre? Man darf an die denken, sicherlich, und zwar um so mehr, als man hier wie dort die gleiche Großzügigkeit im Gewährenlassen, in der Respektierung der Musik der anderen findet.

Als der junge Délibes den Auftrag von den „Folies-Nouvelles“ erhielt, einen Einakter zu schreiben, stürzte er zu Adolphe Adam, um zu fragen, ob es denn nicht unter der Würde eines Komponisten sei, so etwas zu schreiben. Adam aber lachte nur und antwortete lakonisch: „Wenn man in Ihrem Alter ein solches Angebot erhält (Délibes war 19 Jahre alt), dann dankt man seinem Schicksal und zögert nicht.“ Worauf Délibes sein Opus „Für zwei Sous Kohle“ komponierte, dem er den hübschen Untertitel gab:

„Lyrische Erstickung in einem Akt“ — denn natürlich war es ein unerhört dramatisch-sentimentales und dazu noch heiteres Stück. Und heute? Georges Aurics Ballette, seine Filmmusiken zu den Filmen Cocteau und der Welterfolg seines Schlagers vom Moulin Rouge sind alle aus derselben Feder geflossen. Auch die Komposition eines „Schlagers von Klasse“, wie Gottfried Benn bewundernd sagen würde, hat Aurics Ansehen nicht geschadet. Im Gegenteil. Auric ist heute Generalintendant der Pariser Opernhäuser.

Es ist der Stolz auf die vielfältigen künstlerisch-handwerklichen Fähigkeiten, der alle französischen Komponisten verband und verbindet. Sie duzen sich alle, auch wenn sie einander persönlich wildfremd sein sollten. Sie gehören alle zur selben Gilde, den Meistersingern vergleichbar, und pflegen die Bräuche der Zunft.

Sicherlich — Aurics Schlager von heute hätte auch Massenets Wohlgefallen gefunden. Denn das, im Grunde, war ja auch seine eigene unnachahmliche Kunst, „Schlager“ im Gewande von Arien zu schreiben oder vielmehr Arien, die zu Schlägern wurden, zu Kassen-schlagern. Und wie die Schlagerkomponisten

Liebe. Das aber ist der Grund für Herodias, den Kopf des Propheten zu fordern. Gleichzeitig aber erfährt sie, daß Salome ihr eigenes Kind ist, das sie verschollen glaubte. Nach der Hinrichtung des Propheten stürzt sich Salome mit gezieltem Dolch auf sie, den Tod des Geliebten zu rächen; doch als sie erfährt, daß Herodias ihre Mutter ist, ersticht sie sich selbst.

Man spürt schon aus dieser Inhaltsangabe, daß der Handlungsfaden nur zusammengezogen ist, um eine möglichst bunte Folge von Arien, Duetten und Terzetten daran aufzureihen. Das Drama wird zum Vorwand für die „jolie musique“, die denn auch mit hübschem Gleichmaß die Aktion umschmeichelt. Und wie immer, auch in den späteren Werken, hebt sich der sorgsam und ökonomisch arbeitende Komponist, begnadet mit dem ertümlischen Instinkt des Theatermannes, die „beste Tinte für die lyrischen Höhepunkte“ auf.

Massenet besitzt die feine Witterung des routinierten Theaterhasen für das, was das Publikum sehen will, für das, was es lieben wird. So wählt er instinktsicher den Stoff der „Manon Lescaut“, den später Puccini komponieren wird und auch Hans Werner



Jules Massenet bei einer Probe zur „Hérodiade“ im Jahre 1903

von heute verwechselte er häufig Produktion mit Fabrikation. Unablässig verfolgte er aufmerksam den Geschmack der Zeit. Dafür spricht schon die Wahl seiner Stoffe. Da ist die „Hérodiade“, die den Salome-Stoff aufgreift, der das fin-de-siècle nicht mehr ruhen läßt, von Mallarmé angefangen zu Gustave Moreau, dem Maler der Décadence, des Symbolismus; und bis zu Oscar Wilde, dessen Drama später Richard Strauss vertonte.

Allerdings, gerade wenn man Strauss' und Wildes „Salome“ mit dem Libretto der „Hérodiade“ vergleicht, spürt man sofort die auf krassen Effekt zielenden Manipulationen des französischen Komponisten, seine Vorliebe für sentimental-dramatische Situationen.

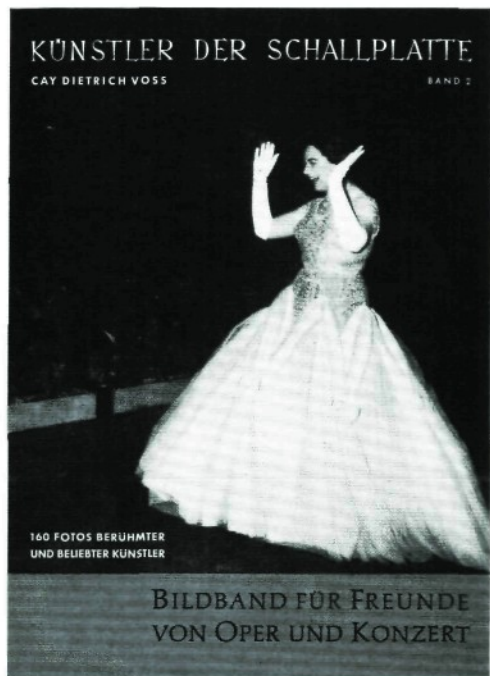
Salome ist in der „Hérodiade“ eine schlichte Tänzerin, verliebt in den göttlichen Tenor, der im Gewande Johannes des Täufers auftritt. Herodes wiederum lechzt nach Salomes

Henze in seiner ersten Oper „Boulevard Solitude“, ein Stoff, der selbst einen ausgekochten Filmmann wie Clouzot nicht ruhen ließ. Mit seiner „Manon“-Verfilmung eröffnete er den öden Reigen um die „Kind-Frau“, in dem nun schon Baby Doll und Lolita mittanzen und der wohl noch lange andauern wird.

Massenets „Manon“ wurde ein Welterfolg. Und wie auf andere Welterfolge französischer Provenienz hagelte es zunächst auch auf diesen schlechte Kritiken.

„Arme Manon“, rief wehklagend ein Kritiker aus, die Krokodilsträne des hauptberuflichen Kunstrichters im Auge, „wer hätte es voraussagen können, daß dich eines Tages soviel Mißklang umgeben würde. Da stehst du nun, durch die Bären Dienste der Musik den Walküren und den Heroinnen der Nibelungen zugesellt. Ich weiß nicht, ob Herr Massenet zufällig „Manon Lescaut“ gelesen hat, aber man muß zumindest daran zweifeln, wenn man seine Oper hört. Aus

Das schönste Weihnachtsgeschenk
für jeden Musikfreund und Schallplattensammler



Dieser „Bildband für Freunde von Oper und Konzert“ gibt einen repräsentativen Querschnitt durch den Kreis jener berühmten Musikinterpreten, deren Kunst durch die Schallplatte zu uns ins Haus kommt.

Aus dem Inhalt: Von Caruso bis zur Callas — Das große Konzert — Bei der Probe — Große Dirigenten — Premiere in der Oper — Oper in Film und Fernsehen — Der Solist und sein Instrument — Schauspieler aus der Schallplatte — Künstlerverzeichnis.

Auf 96 Seiten Kunstdruckpapier enthält der „Bildband für Freunde von Oper und Konzert“ 160 ausgezeichnete Fotos mit knappen biographischen Angaben. In Halbleinen mit lackiertem Schutzumschlag kostet der Band 7,80 DM.

Der „Bildband für Freunde von Oper und Konzert“ ist durch jede Buch- und Schallplattenhandlung zu beziehen. Sollte er einmal nicht zu erhalten sein, schreiben Sie bitte an

Bielefelder Verlagsanstalt KG
Bielefeld, Schillerplatz 20, Postfach 1140

einem schlichten und graziösen Pastell hat er ein schreckliches Fresko gemalt.“ Vergeblich sucht man heute in der Musik zu „Manon“ diesen Schrecken. Aber für Ohren, die im Grunde nur daran gewöhnt waren, Opern wie die von Ambroise Thomas zu hören, Stücke, zu denen Chabrier spitzzüngig bemerkte, es gäbe drei Arten von Musik, gute, schlechte — und die von Ambroise Thomas; für dieses Publikum, zu dessen Sprecher sich anscheinend der Kritiker aufschwang, muß selbst Massenets „Manon“ zahlreiche Kühnheiten enthalten haben. Zumindest ein Quantum Koketterie mit der Kühnheit. Denn auch das gehört seit eh und je zum Geheimnis des Erfolges in den Künsten.

Immer wieder gerinnt die Handlung in den Opern Massenets zu Genre-Bildern, hinter denen man als Vorbild die „Gretchen-am-Spinnrad-Episode“ — Lieblingsbild der Genre-Malerei — durchschimmern spürt. Die Arien und Duette erobern sich populäre, bildhafte Titel. Da gibt es das „Begegnungsduett“ in der „Manon“ und das „Verführungsduett“, die „Traumszene“ und den „Abschied Manons von ihrem kleinen Tisch“.

Ähnlich baut sich auch „Werther“ auf, die zweite große Erfolgsoper Massenets, Vorläufer von Lehárs „Friederike“, in ihrer üppig sentimental, sich an den ewig populären Jugendlieben Goethes festsaugenden Melodik. Da gibt es die „Anrufung der Natur“, die „Mondschein-Szene“ und die „Tränen-Arie“, alles verlässliche Bürgen für den donnernden Erfolg bei einem kleinbürgerlich empfindsamen Publikum.

Man hat Massenet stets und immer erneut als den „Komponisten der Frauenseele“ klassifiziert und darauf hingewiesen, daß die meisten seiner Opern Frauennamen als Titel tragen. Und die musikalische Uniformität, mit der Massenets Heldinnen charakterisiert sind, erscheint den Exegeten von Massenets Muse als eine Art geistiger Schwesternschaft. Doch gerade weil Massenet ein gründlicher Kenner dessen war, was Frauen im Theater sehen und hören wollen, konzentrierte er sich musikalisch weniger auf die Heldinnen als auf ihre Liebhaber, auf die Tenöre, die sich ebenfalls immer gleich blieben und denen er unter wechselndem Namen Partnerinnen gab. Wohin man auch greift in Massenets Werk, sogleich zieht man als Prunk- und Effektstücke Tenor-Arien hervor, und so ist denn auch das Angebot an Massenet-Schallplatten dieser Spezies besonders reich.

Wie lange währt die musikalische Unsterblichkeit, so muß man fragen. Fünfzig Jahre nach dem Tode Massenets sind die meisten seiner Opern für das europäische Repertoire gestorben. In Frankreich halten sich nur noch „Manon“, „Werther“ und eventuell „Thais“ auf dem Spielplan — und das zu recht. Denn wenn sie auch keine geistig-künstlerischen Aufregungen verursachen, so gehören sie doch zu dem, was Francis Poulenc ein wenig melancholisch, ein wenig amüsiert „Frankreichs musikalische Folklore“ genannt hat. Es klingt wie ein Seufzer.

Jedes Jahr sterben zahlreiche Werke des Opernrepertoires den sanften Tod der Vernachlässigung. Der Spielplan schrumpft mehr und mehr. Immer schlechter wird das Gewissen staatlich subventionierter Intendanten, scheinbar seichte Erfolgsstücke in den Spielplan zu setzen. Von den Wogen der heftig anrollenden Steuergelder getragen, hebt sich die künstlerische Qualität des Spielplans wie in einer Schleuse. Aber immer weniger Werke werden in ihr emporgehoben ins Bewußtsein des Publikums. Selbst „Manon“ ist nur noch selten, unverdientermaßen selten unter ihnen.

Was sich auch immer von hoher Warte gegen Massenet sagen läßt: Er repräsentierte eine Epoche, er war in seiner Art einzig. Debussy hat es erkannt, als er schrieb: „Es gibt eben ganz und gar einmalige Begnadungen und Schicksale — und Massenet wurde eine solche Begnadung zuteil.“ Und Saint-Saëns ergänzte: „Viele haben Massenet kopiert. Massenet keinen.“ Etwas Günstigeres läßt sich über das Werk eines Erfolgskomponisten kaum sagen.

(Eine Besprechung der Schallplattenaufnahmen von Werken Massenets bringen wir in der nächsten Nummer.)

DISKOGRAPHIE

Über den Auslandsdienst der Electrola Gesellschaft (ASD) sind Gesamtaufnahmen der Opern „MANON“ (HMV FALP 377/80) und „WERTHER“ (Col. FHX 5009/11) zu beziehen; der Bielefelder Katalog verzeichnet verschiedene Versionen vieler Arien aus „DER CID“, „MANON“ und „WERTHER“ sowie die berühmte Meditation aus „THAIS“, die ebenfalls in mehreren Aufnahmen vorliegt.