

Ambroise Thomas: „Mignon“

Notizen zur Musik

Zarteste Holzbläsersoli eröffnen die Ouvertüre, tiefe Streicher antworten mit chromatisch-schwerblütigen Harmonien, eine große Harfenkadenz ... dann im Solo-Horn das spätere Lied der Mignon - kein Zweifel, die Musik der Titelgestalt und die Lotharios, die hier vorgestellt werden, ist die einer mythisch entrückten Welt: wunderschön, voller Lyrismen und Farbenpracht, aber verborgen wie hinter einem Schleier.

Der wird mit Eintritt in den schnellen Teil (Tempo di polacca) gehörig weggerissen. Von jetzt an herrscht Philine, deren spätere Titania-Polonaise hier vorweggenommen wird. Ein Stück voller Brillanz, Virtuosität und zündender Rhythmik.

Mit dem anschließenden Chor (Introduktion) bedient Thomas nicht nur die Erfordernisse damaliger Operntradition, er bindet darüber hinaus die Soli so geschickt darin ein, daß der gesamte Grundkonflikt schon hier sichtbar und das Stück gewissermaßen mit einer sauberen Exposition eröffnet wird. Mignon weigert sich zu tanzen, wird lediglich vom wirr scheinenden Lothario beschützt, ehe Wilhelm als ‚Deus ex machina‘ erscheint und ebenso verklärt wird wie er später Mignon verklären wird. Verräterische Musik: das große Ensemble bestaunt und bewundert den mutigen Mann (wie andernorts den Ritter mit dem Schwan...) im E-dur eines langsamen 9/8-Taktes, piano verhallen die Klänge der sich wegschleichenden Menge, die mehr von Wilhelms Gestalt als vom schlechten Gewissen ergriffen wird (eben noch wollten alle Mignon verprügelt sehen!). Ratlos verbleibt auch Wilhelm... der indessen weiter nichts ist als ein junger und vermögender Mann auf Reisen (dies eine wichtige Metapher für das ganze Stück).

Eine Reise nicht nur durch die Welt, sondern ebenso zu sich selbst, seiner Liebe zur Schauspiel- und Dichtkunst wie einer noch nicht ‚dingfest‘ gemachten „Liebe zur Liebe“, wovon u.a. seine Arie erzählt. Das Piston (in Frankreich häufiger Ersatz für die in Deutschland übliche Trompete) stellt seine Abenteuerlust in ritterlichem 6/8-Takt vor, ein lyrischer Mittelteil widmet sich dem noch nicht stattgehabten Liebesleben des Jünglings.

Diese Arie wird häufig gestrichen, in der Gutheim-Fassung fehlt sie völlig, womit Wilhelm erst Mitte des II. Aktes eine Romanze hätte und dadurch sein Rollenprofil tatsächlich ins Sentimentale kippen würde. Zwei Damen bieten sich an (und das ist fast wörtlich zu nehmen): die naheliegend-vordergründige Variante zuerst im nun folgenden Terzett. Aber Philines Koloraturen und Koketterie bringen nicht sofort das gewünschte Ergebnis. In einem bohrend insistierenden Rhythmus, der von den 2. Violinen ausgeht, verfangen sich sowohl Wilhelm als auch Laertes und Philine selbst, die sich in ihren Zweiunddreißigsteln dreht wie in einer Spirale, aus der sie nicht herausfindet. Offenbach und Rossini grüßen von fern... Halb Kind, halb Frau, „weder Knab‘, noch Mädchen“, wie Jarno sagt, ist die verborgen-tiefgründige zweite Variante, von Wilhelm zu spät und nie wirklich erkannt. Die Romanze, das berühmteste Stück der Partitur, könnte den Gegensatz zu Philine nicht deutlicher aufreißen: beginnend mit beinahe noch

melodramatischem Parlendo berichtet das Mädchen ein Stück ihrer verschütteten Vergangenheit zu verhaltenen Streichersoli, die mehr erzählen wollen, als Mignon selbst es vermag. Sie führen in eine wiegende Holzbläsereinleitung, die nun ihrerseits das bekannte „Kennst Du das Land, wo die Zitronen blüh'n“ auslöst - ein zart schwebender Gesang zu stockender Begleitung tiefer Streicherfarben, gipfelnd in dem Ausruf, mit Wilhelm „leben, lieben und sterben“ zu wollen. Ein fulminantes und umstandsloses Liebesbekenntnis an den Retter also - viel weniger eines an Italien (als welches es sich ins Bewußtsein mehrerer Operngenerationen eingeprägt hat)!

Mit Lothario gemeinsam singt Mignon das „Schwalben-Duett“, das glücklichste Stück der Oper. Ein delikater Begleitrythmus der Streicher und Harfenklänge entfalten eine Atmosphäre voller Helligkeit. Chansonhaft sind dazu die Gesangspartien erfunden, die sich ablösen, einander umschlingen, um schließlich in raumgreifendem Parallelgesang zu enden.

Auch das Finale beginnt nach kurzer Einleitung mit einem Chanson, in welchem Mignon einen Habanera-Rhythmus anstimmt, der dann von Wilhelm und sogar Lothario (in seiner Passage zunächst in den Instrumenten) übernommen wird - symbolisierend die Freiheits- und Identitätssuche, in die Mignon eben auch die beiden anderen verwickelt.

Mit raschem 6/8-Takt und anschließendem Walzer begeben sich alle auf die Reise. Auffallend die tändelnde Oberflächlichkeit dieser Musik, die im Walzer in eine merkwürdige Aggressivität (Schlagzeug!) umzukippen droht, darin nicht unähnlich der Introdution, in der über Lotharios leise Töne so grandios hinwegmusiziert wurde!

Der II. Akt zählt zu den wohl farbenprächtigsten der französischen Opernliteratur, und dies insbesondere wegen seiner Ausnutzung aller Facetten von der Opéra comique bis hin zur Grand opéra: gesprochener Text, Text auf Musik, Rezitativ, Couplets, großer Monolog, Bravour-Arie, Orchesterzwischenpiel und großes Opernfinale - alles wird in einen dramaturgisch sinnvollen Ablauf gebracht und integriert. Wenn von typisch französischem Opernstil geredet werden kann, dann ist er hier voll ausgeprägt (und den Herren Bizet und Massenet für CARMEN und MANON zur weiteren Verfeinerung wie schärferen Profilierung dargeboten worden).

Bei der einleitenden Gavotte fällt die Diskrepanz des Beginns zum Folgenden auf: drei Tutti-Schläge im fortissimo werden erwidert von einem graziösen Tanz, den nur Streicher und wenige Bläser spielen. Ein Hinweis auf tieferliegende Konflikte?

Das anschließende Madrigal des Laertes gibt teilweise Antwort: wie in der Gavotte wird auch hier der Geist einer vorangegangenen Epoche zitiert (auch das eine französische Eigenheit, siehe u. a.

Manons Gavotte bei Massenet). Laertes kleidet seine „Artigkeiten“, die Philine zu sagen er ankündigt, ebenso in Zitate: sein Reden ist Parodie, bittere Ironie bis hin zur Giftigkeit. Eine latente Streitsucht Philine gegenüber. Liebe? Ein Fremdwort; man rettet sich lieber zu den Pfeilen des Gottes Amor und dergleichen, das verschafft die dringend nötige Distanz - ein Stück ‚Coolheit‘ inmitten des 19. Jahrhunderts? -, die auch die zitierende Musik aufs trefflichste wahrt und bedient.

Im Terzett zwischen Philine, Mignon und Wilhelm fällt geradezu die Drastik der Mittel auf: Philine umgarnt Wilhelm, der für kurze Zeit zu schwärmerisch-dramatischer Hochform aufläuft, solange mit den atemberaubenden Koketterien ihres Gesanges, bis dieser nicht anders kann und ihren Part nachsingt. Mignon ist in der Mitte regelrecht ‚eingesperrt‘, und dies sowohl dramaturgisch als auch hinsichtlich des Stimmfaches. Sie rettet sich in eine Verweigerungstaktik: machtlos muß sie zusehen, wie die Konkurrentin in ihrer Oberflächlichkeit erfolgreicher ist als sie selbst. Das Terzett ist folgerichtig eigentlich ein Duett - Mignon schweigt zumeist.

Wieder allein, entdeckt Mignon in Philines Boudoir die femininen Symbole Schminkkasten, Kleid, Spiegel etc. und über diese sich selbst als Frau. Auch die Styrienne, ein steirisches Lied aus Mignons unerschöpflich scheinendem Liederfundus, bedient sich des Zitats: der Text berichtet von einem Zigeunermädchen, die Musik zitiert die Folklore. Aber es schleichen sich Fremdkörper ein. Das die schlichte Erzählung unterbrechende Lachen ist mit seinen Triolen ebenso Philines Motiv und Idiom wie die Koloraturandeutungen im Refrain. Die ersten Schritte Mignons zur Frau sind musikalisch mithin geborgt wie die Schminke und das Kostüm: von Philine!

In diesem Aufzug nun trifft Wilhelm auf Mignon und will sie nun endgültig - und folgerichtig - wegschicken. „Adieu Mignon, courage“ - über dem lyrisch-chansonhaften Stück steht entwaffnend klar: Mélodie. Mit einem französisch-punktierten Rhythmus sucht Wilhelm in diesem Strophenlied, Mignon Mut zuzusprechen, dabei die Situation und ihre Liebe völlig ignorierend.

Nach einem erneuten Melodram, das wie zuvor als Bindeglied in den Dialog hineintritt, folgt nun die große Solo-Szene der Mignon. Sie wird eingeleitet von einem Orchesterzwischenstück, das den Impressionismus zumindest schon erahnen läßt. Über die chromatischen Harmonien der Ouvertüre mündet das Recitativ in eine Cello-Kantilene, die vorwegnimmt, was aus Mignon hervorbrechen will an Liebe, Eifersucht und Emotion. Auf dem Höhepunkt verläßt sie das beherrschte Parlando und übernimmt selbst die melodische Führung, ehe sie ihrem Leben ein Ende setzen will. Das verhindert - ungewollt - Lothario, und mit diesem bedient sich Mignon ein letztes Mal ihres Liedschatzes aus ‚mythischer Kindheit‘ - ein Duett der Außenseiter und Ausgestoßenen.

Das große Finale bringt zunächst Philines Figur zu einem Höhe- bzw. gleichermaßen Endpunkt. Mit der „Titania-Polonaise“ erklingt eine Bravour-Arie der Extraklasse, beinahe wörtlich vorweggenommen in der

Ouvertüre. Aber im Gegensatz zu Mignon hat sich Philine keinen Deut geändert oder entwickelt. Ausgestellte Brillanz und Virtuosität - eine Art musikalischer Sex-Appeal - wird hier der tief verinnerlichteten und ungleich differenzierteren Mignon-Szene kühl kalkulierend entgegengestellt. Peinliche Panne: Wilhelm, dem der ganze Zauber gilt, glänzt durch Abwesenheit.

Nun überschlagen sich die Ereignisse. Das Feuer ist gelegt (von Lothario, und zwar in dem Glauben, Mignon damit zu helfen). Die Menge reagiert ähnlich paralysiert wie vordem angesichts der beinahe verprügelten Mignon. Das merkwürdige H-dur in seiner Mischung aus Faszination, Begeisterung und Angst erinnert an die Schaulustigen heutiger Katastrophen - wenigstens ist was los ...!

Lothario schmettert sein „Ohne Rast, ohne Ruh“ (aus dem I. Akt) fortissimo dazwischen. Und wie ehedem tritt Wilhelm als Retter in Erscheinung und läßt sich mit seinem sieghaften und statuarischen hohen H feiern: entlarvender kann Oper nicht sein! Mignons stummen Schrei hat niemand vernommen.

Der kurze III. Akt wird eröffnet von einem 6-stimmigen a-cappella-Chor (eine weitere delikate Farbe der Partitur), in den Lotharios Wiegenlied eingebettet ist, wie im I. Akt ein schlichter 6/8-Gesang, der von den zarten Holzbläsern des Ouvertürenbeginns eingeleitet wird.

In seiner Romanze schlägt Wilhelm nun tatsächlich lyrisch-sentimentale Töne an (die manche Opernführer der Rolle generell vorhalten). Fast will es scheinen, als sei diese Atmosphäre bewußt provoziert: seltsam ‚einfallslos‘ kreist die Melodie um das c', und erst der Refrain brächte mehr Schwung in die Sache, wenn nicht so plakativ vom Frühling (im Deutsch des ausgehenden 19. Jahrhunderts natürlich der „holde Lenz“) die Rede wäre, der nun Mignon heilen soll... Wilhelm beginnt, Mignon für sich als Idol zu stilisieren!

An der inhaltlichen Tiefe ihrer Solo-Szene (des II. Aktes) singt er jedenfalls flach und geradewegs vorbei - eine Haltung, die auch das große Duett prägt und hier in direkter Gegenüberstellung Klang wird. Wenn Mignon nach dem lyrisch-anhimmelnden Gesang Wilhelms - E-dur, 9/8-Takt wie das große Ensemble in der Introduction des I. Aktes! - nun zu wirklich dramatischen Tönen findet, dann nicht nur, weil von draußen sich wieder Philine vernehmen läßt, sondern weil Philines Klänge und Koloraturen auch für Wilhelm stehen, der zu keiner emotionalen Verbindung zu Mignon gefunden hat und das angeblich nunmehr geliebte Wesen ebenso wie Lothario im Schluß-Terzett zum „geliebten Engel“ und was dergleichen Heiligenscheine mehr sind, verklärt. Vor diesem Hintergrund avanciert der von uns gewählte Schluß, der Mignons Romanze letztmalig aufgreift und ins Hymnische überhöht, zu einem Abgesang.

Ob im Tod oder im Leben: Mignon hat als einzige zu sich selbst gefunden.

Beitrag für das Programmheft des Staatstheaters am Gärtnerplatz, 2002.

© Ekkehard Klemm