



Camille Saint-Saëns – als Person ähnlich enigmatisch und unnahbar wie etwa Maurice Ravel, der von dem älteren Meister bedeutsamere Anregungen empfangen haben dürfte, als gemeinhin wahrgenommen wird – erlebt seit geraumer Zeit eine erfreuliche Renaissance. Es ist indes nicht unbillig, wenn man die Feststellung trifft, dass Saint-Saëns, allen Bemühungen seiner Fürsprecher zum Trotz, seinem überragenden Format die rechte Beleuchtung zu geben, noch immer ein sehr ausschnitthaft rezipierter und sträflich vernachlässigter, ja im Grunde verkannter Komponist ist: Zwar wird er längst nicht mehr auf den unvermeidlichen *Carnaval des animaux* reduziert, doch ist von seinem riesigen Œuvre, das, mit Ausnahme von Schöpfungen wie der *Orgelsinfonie*,

der *Danse macabre* und dem *Dritten Violinkonzert*, allzu lange vom Ruhm der ingeniosen *Grande fantaisie zoologique* verdunkelt wurde, in Konzert und Rundfunk noch immer viel zu wenig zu hören. Das gilt insbesondere für Saint-Saëns' Operschaffen, das in seinem Werkkatalog einen durchaus gewichtigen Posten bildet; lediglich *Samson et Dalila*, ein farbiges und sensitives Stück, das eigentlich mehr wie ein szenisches Oratorium denn eine Oper anmutet, hat sich auf der Bühne gehalten. Von dem 1890 uraufgeführten *Ascanio* kann man eigentlich erst, seitdem ihn das Label *B-Records* 2018 in einer vorzüglichen – und vollständigen – Weltersteinspielung präsentierte, eine angemessene Vorstellung gewinnen;<sup>1</sup> lediglich die ebenso effekt- wie kunstvolle Ballettmusik im dritten Akt, die mit ihren Anleihen an Idiome alter Musik auf Ottorino Respighi vorausdeutet – auch in einige weitere Passagen der Oper sind leise archaisierende Wendungen eingeflochten –, ist vormals diskographisch greifbar gewesen. Auch anderer musikdramatischer Kreationen von Saint-Saëns hat man sich mittlerweile angenommen; dem verdienstvollen Label *Bru Zane* sind Produktionen von *La Princesse jaune* (die allerdings auch in älteren Aufnahmen vorliegt), *Proserpine*, *Le Timbre d'Argent* und *Les Barbares* zu verdanken.

*Ascanio*, nach Konzeption und äußeren Dimensionen eines der ambitioniertesten Werke von Saint-Saëns, schließt stofflich an Hector Berlioz' tumultuösen *Benvenuto Cellini* an, dessen Pariser Urfassung von 1838 revolutionäre Schockwellen gegen das französische Musiktheater, vor allem gegen dessen erhabene Institutionen mit ihren Gralshütern entsandte. Dem heißblütigen florentinischen Goldschmied billigt auch Saint-Saëns eine prominente Rolle zu; er wird jedoch nicht von einem Tenor, sondern von einem Bariton verkörpert, worin sich bereits in aller Klarheit zeigt, dass Saint-Saëns ihn anders modelliert, andere Wesenszüge von ihm in den Vordergrund rückt als Berlioz: Sein Cellini ist nicht wie bei Letzterem als junger Wilder, unbeugsamer Willensmensch, sondern als künstlerische Autorität gezeichnet, die sich indes bei aller Gereiftheit ihre Empörungsbereitschaft bewahrt hat. Der Schüler *Ascanio*, für den Cellini väterliche Gefühle hegt und der seinerseits schon bei Berlioz vorkam, ist freilich dadurch, dass das Werk nach ihm benannt ist, als der eigentliche Protagonist ausgewiesen. Von Berli-

<sup>1</sup> Es handelt sich um den Mitschnitt einer konzertanten Darbietung (»exécution absolue«) der Partitur von 1888, die vor der Premiere – sie fand in Abwesenheit des Komponisten statt – empfindlich gekürzt wurde; komplett wurde sie erst im Herbst 2017 in Genf realisiert, als die vorliegende Aufnahme entstand: Guillaume Tourniaire leitete das Orchestre de la Haute école de musique de Genève, Bernard Richter sang den *Ascanio*.

oz' *Cellini* unterscheidet sich *Ascanio* vor allem atmosphärisch: Ihm fehlt das Exaltierte, Eruptive, Frenetische und Ungebärdige, das den Charakter des großen Vorgängers bestimmt – Berlioz besaß selbst ein ungezügelter Temperament, wofür seine grandiosen *Memoiren* ein beredtes Zeugnis abgeben –; vielleicht sollte man eher sagen: Der Oper von Saint-Saëns, die mehr ein Seelen- und Liebes- als ein Künstlerdrama ist, fehlen diese Stimmungswerte zum größten Teil, nicht gänzlich: Gelegentlich melden sie sich an, in Stellen, die wie irisierende Spiegelungen Berlioz'scher Musik wirken und als subtile Huldigungen an den von Saint-Saëns geschätzten aufrührerischen Romantiker verstanden werden können; hier wäre mit Samuel Zinsli »das Hämmern aus der Werkstatt Cellinis«, das bereits in die Ouvertüre hereinschallt, und »die fallende Eselsoktave (I-ah!)« zu erwähnen, die erklingt, »wenn d'Estourville und d'Orbec die Duchesse d'Étampes als ihre Schutzherrin beschwören«.<sup>2</sup>

Auch Einflüsse des Wagner'schen Musiktheaters sind im *Ascanio* spürbar, wobei in erster Linie auf die Anlage, die formlogische Durchdringung der Gesamtarchitektur und auf die in-trikate, psychologisierende Leitmotivtechnik<sup>3</sup> zu verweisen ist, die durch die koloristische, sensualistische Instrumentation ein genuin französisches Gepräge erhält. Aber auch die Sprachgestaltung, das diskrete und flexible Melos, das in den Soli den feinen Abstufungen einer im Wesentlichen deklamatorischen Diktion entwächst, verrät, wie eingehend Saint-Saëns sich mit Wagners Partituren, namentlich mit den Modi seiner Wortvertonung, beschäftigt hat. Das Deklamatorische ist freilich seit jeher Signum des französischen Musiktheaters gewesen und bildet selbst für so ausgemachte Melodiker wie Gounod und Massenet den stets präsenten, unverrückbaren Maßstab einer Kantabilität, die auch dort, wo sie sich zum Süßlichen hinneigt, stets beredt, rational gebändigt, niemals bloße Gefühlssprache ist. Im *Ascanio* scheint das Melos, zumal im Verhältnis zu *Samson und Dalila*, sparsam und zurückgenommen; es finden sich konturenscharfe, fein ziselierte motivische Prägungen, nicht eigentlich aber eingängige thematische Ideen, aus denen sich gerundete Kantilenen entspinnen. Nur die Ensembles stehen im Zeichen melodischer Emphase, mächtigen Aufschwungs, der die Zeit stillstellen möchte und ein gemeinsames Sich-Verlieren an überwältigende Empfindung oder, um eine Wendung von Manfred Hermann Schmid anzubringen, »das selbstvergessene und halb ungläubige Staunen eigener Betroffenheit«<sup>4</sup> inszeniert. Solche Momente, in denen die Musik den Text als Sprungbrett nutzt, um sich zu freisteigender Imagination zu erheben, die die Empfindung auskostet und ausphantasiert, sind aufs Ganze gerechnet jedoch rar. Vorherrschend ist eine musikalische Ausgestaltung der Rede mit großräumiger, geschmeidiger Phrasenbildung und sparsamer melodischer Ausformulierung der Prosodie, die Plastizität und Schwingungsweite der Inhalte vergrößert, die Sprachgebärde verfeinert, psychologisch durchleuchtet oder stilisiert. Die Vertonung verteilt die Gewichte gleichmäßig auf die Wörter und ihren Zusammenhang, auf das Gefüge der Sätze und den Redeakt, der in einer Art musikalischer Gebärdensprache kongenial nachvollzogen wird.

Es ist in diesem Kontext aufschlussreich, Saint-Saëns' Schreibweise für die Stimme zu Regie-bemerkungen in Beziehung zu setzen, die der Librettist, Louis Gallet, den Verlautbarungen der Figuren vorausschickt. Man kann den Eindruck gewinnen, dass Saint-Saëns mit diesen Signalen für die Affekte, die im Text ausgeschrieben werden, unterschiedlich verfährt; bisweilen scheint er sich an ihnen zu orientieren oder sie zur Ansatzstelle für die klangliche Realisation zu wählen, in anderen Fällen fällt es schwer, sie mit dem Gestus der Musik in eine direkte Verbindung zu bringen. Als instruktives Beispiel sei hier ein Solo des Cellini herausgegriffen, das im 4. Akt (6. Tableau) einen dramaturgischen Umschlagpunkt bezeichnet: Der gealterte

<sup>2</sup> Samuel Zinsli: Die vergessene Oper (121): Saint-Saëns: »Ascanio« (<https://operalounge.de/cd/oper-cd/einfach-fabelhaft>).

<sup>3</sup> Vgl. Camille Saint-Saëns mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Michael Stegemann. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 86.

<sup>4</sup> Manfred Hermann Schmid, Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern. Tutzing 1994 (= Mozart-Studien, Bd. 4), S. 217.

Künstler gibt zugunsten Ascanios alle Ansprüche auf die junge Colombe preis, die eine herrische, aber vielleicht nicht ganz wahre Begierde in ihm entfacht hat. Laut Regieanweisung erklärt er seinen Verzicht mit einer »voix brisée«, doch lässt sich diese Gebrochenheit, wie ich meine, kaum aus dem Gesang heraushören. Die Partie erweckt keine Assoziationen an eine stockend-gehemmte Artikulation; mit ihrer fein modulierenden, sorgfältig ausbalancierten Linie evoziert sie vielmehr Abgeklärtheit, Beherrschtheit und Noblesse. Der Cellini, der sich hier vernehmen lässt, mag bewegt, auch niedergedrückt sein, nicht aber überwältigt; das letztere Attribut trifft weit eher auf Ascanio zu, der Cellinis Akt der Selbstüberwindung mit den Worten »Votre bonté m'accable! Elle m'est presque amère« erwidert – seine Äußerung ist im Libretto mit dem Adverb *douleusement* annotiert –, während Cellini so wenig um seine Fassung ringen muss, dass er dem Jüngeren sogleich verheißen kann: »Mon triumphe te sera doux«. Den Schlüssel zum Verständnis dieser Passage bietet meiner Ansicht nach ein *Aperçu* des großen Charles Gounod dar, der nach der Premiere in *La France* eine Apologie auf das von der Presse zwiespältig aufgenommene Stück veröffentlichte; sein Artikel, mit dem er Saint-Saëns beisprang, ist im umfangreichen, dokumentarisch wertvollen Beiheft zur Ersteinspielung abgedruckt: »Et là, d'une voix brisée par l'émotion: «Enfants, – leur dit-il, je ne vous en veux pas! Ce n'est pas votre faute, hélas! Si vous aimez, si l'on vous aime!» – L'auditeur suffoque et sanglote avec l'orchestre devant cette résignation si généreuse«. <sup>5</sup> Der Liebesschmerz des resignierenden Cellini – so kann man dieses Diktum weiter ausführen – ist im Gesang nur leise angedeutet, zu gebändigter, einsichtsvoller Wehmut geläutert und zugleich untergründig, nämlich wortlos abgegolten: mit dem ostinat pochenden Pizzicato der Begleitfiguren. Ist der Ausdruck des Gefühls derart auf die instrumentale Ebene verlegt, so darf man das vielleicht als musikalische Vergegenwärtigung von Inversion, Verinnerlichung oder auch von Unterdrückung deuten: Der Affekt wird, psychologisch glaubhaft, nicht etwa ausagiert, sondern in die Latenz abgedrängt, zu einem seelischen Reflex abgeschwächt; richtet man das Hauptaugenmerk auf das instrumentale Geschehen, so könnte man zu dem Schluss kommen, dass Saint-Saëns hier, wo die Stimme die Entsagung mit kultivierter Eloquenz besiegelt, im Souterrain der Bühne zugleich etwas Unsagbares intoniert, und dass man in dieser klanglichen Auslotung des Halb- und Unbewussten die Kehrseite jener intellektuelle Kühle gewahren kann, die dem Komponisten so häufig zum Vorwurf gemacht wird. Gounod hat ein feines Sensorium für die Verschränkung psychologischer und sublimierender Tendenzen im Werk seines jüngeren Kollegen bewiesen und sie als Signum einer Ästhetik apostrophiert, deren Rationalismus in genuin französischer Manier mit Sensualität einherging. Aus Gounods Feder ist eine der empathischsten, verständnisinnigsten Würdigungen geflossen, die dem Schöpfer des *Ascanio* zuteilgeworden sind: »La clarté dans la richesse, le calme dans la verve, la sagesse dans la fantaisie, un jugement toujours maître de lui, au sein même des émotions le plus troublantes, voilà ce qui fait de M. Saint-Saëns un musicien de haute liguée et de premier ordre dans tous les ordres«. <sup>6</sup> Dem ist nichts hinzuzufügen!

---

<sup>5</sup> Charles Gounod, *Ascanio* de C. Saint-Saëns, Auszug aus *La France* vom 23. März 1890, S. 13.

<sup>6</sup> Ebd., S. 15.