



auf allen Repertoiren Europas sein. . . Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen: erster Satz meiner Ästhetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär, das Raffinement einer Rasse, nicht eines einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzise.«

Mit diesen Worten proklamierte Nietzsche Bizet zum Antipoden Wagners. Man kann diesen Standpunkt vollkommen verstehen und sogar billigen, ohne Wagners Größe zu nahe zu treten. Nicht Bizet kontra Wagner aber kann die musikalische Parole heute mehr lauten, sondern Bizet neben Wagner: der frühverstorbene französische Meister als vollkommenster Ausdruck romanischen Stilgefühls neben dem Schöpfer und Vollender des germanischen Stilideals, wie es die Zeit der Nachromantik sich ersehnte. Daß Wagner, der Meister des *Kunstwerks der Zukunft*, bald schon ein Meister der Vergangenheit werden kann, weil er ein Vollender war, das unvollendete Lebenswerk des Franzosen aber in die Zukunft weist, wo es von künftigen Meistern fortgesetzt werden wird: diese Erkenntnis zu verbreiten ist wohl noch nicht an der Zeit. Gelänge es indes das deutsche Stilideal, das ein wenig der Schwerfälligkeit zuneigt, mit dem leichtfüßigen romanischen zu amalgamieren, so würde sich eine Zukunftskunst entwickeln können, deren Art heute noch nicht abzusehen ist. Daß der große Krieg einstweilen allen Möglichkeiten kultureller Einwirkung zwischen Deutschland und Frankreich ein Ziel gesetzt hat, ist eine seiner beklagenswerten Folgen auf künstlerischem Gebiet. Andererseits ist nunmehr jede der beiden Nationen gezwungen sich unabhängig von einander weiterzuentwickeln, und in ferner Zukunft mag dann wieder eine Vereinigung beider Ströme möglich sein; wenn nicht bis dahin Frankreich als Kulturmacht völlig zusammengebrochen und aus dem Wettbewerb der Völker ausgeschaltet ist: ein kultureller Verlust, der unerschätzbar wäre.

Bizets *Carmen* ist auf einem der besten Opernbücher der Neuzeit aufgebaut. Dieses Buch liegt in doppelter Gestalt vor. Im Théâtre de Meilhac et Halévy, wo das Libretto vollständig publiziert ist, stimmen nur die Gesangsnummern mit der Partitur überein, während statt der später von Bizets Freund Guiraud für Wien nachkomponierten Rezitative ein ausführlicher gesprochener Dialog vorhanden ist, der der Mériméeschen Novelle, der Quelle der Handlung, viel näher steht als der stark gekürzte Rezitativtext. Tatsächlich wurde das Werk bei seiner Pariser Uraufführung in dieser Gestalt (mit gesprochenem Text) gegeben und traditionell in der Pariser Opéra comique auch noch bis zur Gegenwart weiter so gespielt; auf deutschen Bühnen entsinne ich mich nur einmal den gesprochenen Text (statt der Rezitative) gehört zu haben, und zwar gerade an der Wiener Hofoper, für die die Rezitative nachkomponiert wurden. Die gestochene Partitur enthält jedenfalls lediglich die gesungenen Texte, doch als letzter Rest des gesprochenen Dialogs hat sich ein kurzes (aber in der Partitur nur als Pantomime angegebene) Melodram erhalten: an jener Stelle des ersten Aktes, wo *Carmen* dem José die Blüte ins Gesicht wirft; es ist die kleine Unterhaltung über die Kette. Der gesprochene Dialog hängt eng mit der Bezeichnung des Werkes als opéra comique zusammen, ein Begriff, der für eine Dialogoper traditionell geworden war, obwohl er hier bei dem tragischen Stoff zum Unsinn wurde. Bekanntlich hatte die Pariser Große Oper lange Zeit das Privileg ausschließlich durchkompo-

nierte Opern aufzuführen, so daß alle Werke, die dort nicht zur Aufführung kamen, in die Kategorie der Opéra comique herabdrücken mußten, einer Art von zweiter Klasse, in der Bizets wundervolles Werk auch lange verblieb. Konnte doch Hanslick, der bei romanischen Werken sonst mehr Feingefühl als gegen Wagner bewies, die Partitur Bizets »weder als die Tat eines schöpferischen Genies noch die Arbeit eines fertigen Meisters, wohl aber als eine interessante Produktion voll Geist und Talent« bezeichnen. Die französischen Kritiken, denen Bizets Gesundheit und Leben zum Opfer fielen, hatten noch viel schlimmer gelautet. Aber noch heute kann man in der allerneuesten Auflage des Riemannschen Musiklexikons /1914/ lesen, daß Carmen »fast operettenhaft leichte« Elemente enthält; das Werk wird dort also immer noch nicht für *ebenbürtig* erklärt. Angesichts der hohen Meisterschaft, die die Verfasser der Carmen gezeigt haben, angesichts des sich noch immer weiter steigernden Welterfolgs dieses in jeder Szene, in jedem Takt größtes Genie bekundenden Werkes dürfen wir uns über derlei kritische Beckmessereien hinwegsetzen. Schon das Textbuch ist ein Meisterstück technischer Vollendung. Aus der Schule Scribes hervorgegangen, aber mit viel tieferer und feinerer Charakteristik, ist es speziell in der Art die novellenhaften Vorgänge ins Dramatische zu übersetzen vorbildlich zu nennen. Goethe meint einmal in Wilhelm Meisters Lehrjahren:

»Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen und nur aufgehalten werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht in hohem Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat. . . So vereinigte man sich auch darüber, daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne; daß er aber immer durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden müsse; daß hingegen das Schicksal, das die Menschen, ohne ihr Zutun, durch unzusammenhängende äußere Umstände zu einer unvorhergesehenen Katastrophe hindrängt, nur im Drama statthabe; daß der Zufall wohl pathetische, niemals aber tragische Situationen hervorbringen dürfe; das Schicksal hingegen müsse immer fürchterlich sein und werde im höchsten Sinne tragisch, wenn es schuldige und unschuldige, von einander unabhängige Taten in eine unglückliche Verknüpfung bringt.«

Diese dramaturgische Anschauung Goethes kann man in dem Verfahren der beiden Librettisten aufs schönste bestätigt finden, wenn man einmal den französischen Urtext der Mériméeschen Novelle mit dem Libretto Meilhacs und Haléys vergleicht, während die in Reclams Universalbibliothek veröffentlichte Verdeutschung der Novelle und die leider bisher allgemein gebräuchliche, völlig unfähige Hoppesche Übersetzung der Oper nur ein ganz unzutreffendes Bild vom wahren Sachverhalt bieten. Henri Meilhac und Ludovic Halévy sind neben geistreichen Einzelarbeiten besonders durch ihre Libretti zu Offenbachs burlesken Opern bekannt geworden. Halévy war übrigens ein Neffe des berühmten Komponisten der Jüdin, der wiederum der Schwiegervater Bizets wurde. Mérimée, dessen Erzählung als Quelle diente, war in seinen literarischen Anfängen noch von Goethe hochgeschätzt worden, und so sehen wir hier eine merkwürdige Verflechtung deutschen und französischen Geisteslebens, zumal wenn wir bedenken, daß Carmen erst auf dem Umweg über Deutschland und Österreich seinen endgültigen Pariser Erfolg errang.

Als Quintessenz der Mériméeschen Novelle kann man die beiden Sätze an-

sehen, die José, der Held der einer wahren Geschichte nacherzählten Novelle, einmal zum Verfasser sagt: »Mein Herr, man wird zum Schurken, ohne zu wissen wie. Ein hübsches Mädchen verdreht einem den Kopf, man schlägt sich ihretwegen, es gibt dabei ein Unglück, man muß im Gebirge leben, und vom Schmuggler wird man zum Räuber, ohne sich's zu überlegen.« Dies der kurze rein menschliche Inhalt des Carmenstoffs, der nun von Bizets Musik umgeschmolzen und in die ewige Tragik der höchsten menschlichen Beziehungen erhoben wird. Der Schluß des Werkes enthüllt seinen eigentlichen Sinn; er gehört zu dem Tiefsten dramatischer Kunst überhaupt. »Letzte Szene ein dramatisches Meisterstück. Zu studieren! Auf Steigerungen, Kontraste, Logik usw.«, notierte Nietzsche am Rand des Klavierauszugs. Und im Fall Wagner äußert er sich so:

»Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer *höhern Jungfrau!* Keine Sentasentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität. . . Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde wie im letzten Schrei Don José's, mit dem das Werk schließt:

»Ja, ich habe sie getötet,

Ich — meine angebetete Carmen!«

Eine solche Auffassung der Liebe (die einzige, die des Philosophen würdig ist) ist selten: sie hebt ein Kunstwerk unter Tausenden heraus. Denn im Durchschnitt machen es die Künstler wie alle Welt, sogar schlimmer: sie mißverstehen die Liebe.«

In welchem Geist Bizet seine Musik konzipierte, möge ein Ausspruch von ihm beweisen:

»Es gibt zwei Arten von Genie; das Genie von Natur und das Genie des Verstandes. So sehr ich das zweite bewundere, mache ich kein Hehl daraus, daß das erste all meine Sympathien besitzt.«

Bizets Musik strahlt Lebensfülle aus. Die Kraft melodischer Erfindung, die jeden Takt durchströmt, die Prägnanz dramatischer Charakteristik, die Durchsichtigkeit und Klangschönheit des Orchesters, die Pikanterie der Rhythmen: sie können nicht übertroffen werden. Es ist vielleicht von Interesse noch einige der von Nietzsche an den Rand seines Carmenauszugs geschriebenen Glossen über die hervorragendsten Musiknummern kennen zu lernen. Ein »prachtvoller Zirkuslärm« ist ihm der Beginn der Ouvertüre, das Schicksalsmotiv (Andante moderato) »ein Epigramm auf die Leidenschaft, das Beste, was seit Stendhal sur l'amour geschrieben worden ist.« Vom Chor der Straßenjungen meint er treffend: »Glücklicher Gedanke den Soldatenmarsch (eine Wache!) zu umgehen durch eine Parodie darauf. Ohne alle Fratzen! Klingt reizend.« Das Chorlied der Zigarettenarbeiterinnen ist ihm »wie ein Hauch aus den Gärten Epikurs. Erwägen Sie, was hier idealisiert ist!« Die Habanera: »Eros, wie die Alten ihn empfanden: verführerisch, spielend, boshaft, dämonisch, unbezwinglich. . . Ich weiß diesem Lied nichts Ähnliches. . .« Dagegen kommt ihm das Duett zwischen José und Micaela »zu sentimental, zu tannhäuserhaft« vor. »Übrigens«, setzt er hinzu, »ist die Kultur der Mutter französisch. Das empfinden wir anders.« Zum Einsatz der Harfe (l'istesso tempo) meint er: »Das war es, was Wolfram von Eschenbach zum Lobe der Liebe singen wollte — aber er fand die Weise nicht und begnügte sich sein Verlangen darnach auszudrücken.« Beim Beginn des nächsten Chores notiert er: »Ohne Fratzen! Was viel sagen will! (Denken Sie, was Wagner gemacht haben würde!)« Die Seguidilla wird von ihm »sehr bewundert, auch als Text. (Gehört zu meiner Gil Blas-Seligkeit)«. Die Einleitung zum 2. Akt ist ihm »höchst südländisch«. Vom

Hoch für den Torrero meint er: »Der Nagel auf den Kopf getroffen für ein Hurra.« Auch Escamillos Lied »könnte nicht charakteristischer gegeben werden«, und das tiefe Ges darin ist ihm, »als ob der Stier brüllt«. Das Schmugglerquintett betrachtet er als »eine Art Tarantella«, und es wird von ihm »wegen der unvergleichlichen Grazie sehr bewundert«. Josés Auftrittlied findet er »prachtvoll naiv und gut«. Über den Tanz Carmens, der ihm »das Ideal aller Kastagnettenmusik« ist, meint er außerdem im Fall Wagner: »Wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsere Unersättlichkeit einmal Satttheit lernt!« Die Des-Dur-Melodie des José (Andantino) nennt er »zart und idealistisch und nicht sentimental«. Die Liebeserklärung ist ihm »schön und schauerlich«, das Duett »hat etwas Hinreißendes und Rührendes«. Die Anrede des Offiziers ist »südliche gentilezza«, die er so sehr liebte. Den Schluß des 2. Akts bezeichnet er als »Muster von Finale«. Im 3. Akt »bewundert« er das Kartenterzett, er findet in ihm »höchst Mozartsche Anmut« und »reizende Linie«. Carmens Todesahnung nennt er »fatalistische Musik«. Das Dur, mit dem die Unerbittlichkeit der Karten charakterisiert wird, »ist ganz schauerlich«. Der Chor der Schmuggler erzählt ihm vom »Glück der Bösen«, die »gar zu glücklich werden«. Micaelas Arie ist ihm dagegen nur »rhythmisch interessant« und im übrigen »etwas sentimental«. Das Vorspiel zum letzten Akt begleitet er mit den Worten: »Ach, wie das Herz klopft! Was gibt Ruhe vor dem einzigen Gedanken?« Dies Stück empfindet er als »das Fieber der totbereiten Leidenschaft«. Das kurze Duett zwischen Escamillo und Carmen nennt er »unbeschreiblich ergreifend, eine himmlische Simplizität der Erfindung«, den Schluß der Oper »wahrhafte Tragödienmusik«.

Was Bizet sonst noch schrieb, seine vor Carmen komponierten Opern Die Perlenfischer, Das schöne Mädchen von Perth und Djamileh, haben sich trotz wunderschönen Einzelheiten vorläufig weder in Frankreich noch in Deutschland recht einzubürgern vermocht; nur das letztgenannte ganz kleine Werk ist unter anderm im Berliner Königlichen Opernhaus in der Ära Hochberg zur Freude der Musikalischen öfter gegeben worden. Eine lange nach Bizets Tod aufgefundene komische Jugendoper Don Procopio zeigt die Genialität Bizets auch auf heiterm Gebiet. Bizet starb wenige Monate nach der Pariser Uraufführung seiner Carmen (vermutlich aus Gram über den Mißerfolg seines Meisterwerks, das die Franzosen erst auf dem Umweg über Deutschland und Österreich schätzen lernten), und mit ihm wurde die größte Opernhoffnung Frankreichs zu Grabe getragen.

Ob diese Kunstgattung es je wieder zu namhaften Vertretern bringen wird, hängt auch von dem allgemeinen Schicksal Frankreichs nach dem großen Krieg ab. Mit Stolz hatte Bruneau noch im Jahr 1897 in einer kleinen Studie über die moderne französische Oper, die sich seiner Meinung nach (worin man ihm nur beistimmen kann) möglichst von dem Einfluß Wagners freimachen sollte, den Satz ausgesprochen: »Le drame lyrique français ne peut mourir.« In der Tat, es wäre ein nicht abzusehender Verlust für die Weiterentwicklung der dramatischen Musik, wenn es wirklich mit der französischen Opernkunst ganz zu Ende sein sollte. Bedeutendes haben die Franzosen, mit Ausnahme von Bizets Carmen, auf dem Gebiet der ersten Opern nicht allzuviel geleistet. Lulli, Campra, Cherubini, Rossini, Spontini, Gluck, Meyerbeer und Offenbach: die meisten großen und epochemachenden

Namen der französischen Operngeschichte stammen aus Italien oder Deutschland, und nur die heitere Oper von der Art Aubers und Boieldieus, ist durch wahrhaft originelle Leistungen vertreten. Die Stellung der Franzosen in der Oper bedeutet bis jetzt eine Vermittlung zwischen dem germanischen und dem romanischen Kunstideal, und nur das spezifisch Keltische, der echt französische Esprit, die Grazie und das vollendete Stilgefühl auf dem Gebiet der Komik, ist als ihr Ureigenstes zu betrachten: ein Element, das uns fast völlig fehlt, und das wir gerade deshalb nicht unterschätzen sollten. Der Franzose steht als Dramatiker dem Deutschen nahe, sein dramatischer Sinn ist sogar noch viel schärfer entwickelt; er ähnelt dem Italiener in seiner Vorliebe für sinnliche Schönheit der Melodie, die zu vernachlässigen der mehr die Charakteristik liebende Deutsche leicht geneigt ist. So glänzen, um noch einmal die wesentlichsten Unterschiede hervorzuheben, die Deutschen am meisten in Harmonik, Kontrapunktik und Instrumentation, die Italiener in der melodischen Linie, während die Franzosen die Vorteile beider Nationen zu verschmelzen und durch besondere nationale Eigenschaften zu erhöhen suchen. Diese sind jedoch derart prägnant, daß die größten modernen französischen Komponisten, Berlioz, Auber, trotz starken italienischen und deutschen Einflüssen, doch niemals in einen eklektischen Kompromißstil verfielen. In Gluck gebar Deutschland auch den Vollender des französischen, in Mozart den des italienischen Ideals. Der Deutsche Wagner schuf einen persönlichen Stil sogar auf der Basis romanischer Erregenschaften, die er organisch in sich aufnahm, der Italiener Verdi wiederum einen möglicherweise universalen italienischen Stil, indem er zuletzt auf ähnliche Weise germanische Eigenheiten in sich amalgamierte. Wenn die Franzosen den gewaltigen Werken Wagners und Verdis keine ähnliche Reihe eigenartiger und doch wieder von Italien und Deutschland befruchteter Werke entgegensetzen haben, so liegt dies einzig daran, daß sie ihr größtes Operngenie, Bizet, zu früh verloren haben. Daher ist die französische Oper trotz einer Erscheinung vom Rang der Carmen vorläufig ein Torso geblieben, während Deutschland und Italien den Vorteil besitzen ihre Hauptmeister bis ins höchste Alter hinein bei frischem Schaffen sich erhalten zu haben.

XX

# RUNDSCHAU

## ÖFFENTLICHES LEBEN

### Wirtschaft / Julius Kalliskl

**Außenhandel** In einer Zuschrift an die Times, die von dem Blatt unlängst an hervorragender Stelle wiedergegeben wurde, hieß es: »Die einzige Hoffnung einen finanziellen Zusammenbruch zu verhindern liegt in drastischen Maßnahmen ökonomischen Charakters, die darauf gerichtet sein müßten den Verbrauch an Waren einzuschränken, und zwar besonders den Verbrauch von Einfuhrgütern. Hohe direkte Steuern auf Gewinne und Löhne,

möglichst in Form eines Investierungszwangs für Kriegsanleihe. Einfuhrzölle jeglicher Art, aber besonders auf Luxusgüter, Finanzzölle auf heimische Luxusgüter und möglicherweise eine festgesetzte Brot- und Fleischration wie in Deutschland und Österreich werden nötig sein, um uns zu ermöglichen durchzuhalten.«

Daß diese Befürchtungen nicht ganz unbegründet sind, läßt die Gestaltung des englischen Außenhandels erkennen. Für das 1. Halbjahr 1915 ergibt die Statistik eine Steigerung der Einfuhr um 14 % und gleichzeitig eine Abnahme der Ausfuhr um 28 %: