

„Carmen“ von G. Bizet

[Hartungsche Zeitung 1.11.1879]

[Deutsche Erstaufführung am 26.10.1879 im Königsberger Stadttheater]

Bizets „Carmen“ wurde bei der Uraufführung am 3. März 1875 in Paris sehr kühl aufgenommen. Der Siegeszug des Werkes begann erst, als Deutschland, voran Königsberg, sich der Oper annahm.¹

„Carmen“ ist eine Spekulation auf das feinere unterhaltungslustige Publikum, welche durch eine brillant szenierte Opernphantastik, mit Hilfe eines originellen Musikers, dermaßen geglückt ist, daß man die Sensation, welche das Werk zu Paris, London, Wien und gegenwärtig auch bei uns erregte, erklärlich finden muß, trotzdem daß der Handlung tieferer Gehalt nicht eigen ist. Es scheint, daß die Textverfasser Mailhac und Halévy (deren einer wahrscheinlich die szenierte Handlung herbeibrachte, während der andere die Versifizierung besorgte) es lediglich darauf abgesehen hätten, die Wirkung eines reizenden, bizarr-dämonischen Weibes auf ihr Opfer dramatisch auszubeuten und es dem Zuschauer zu überlassen, sich eine Moral daraus zu ziehen, welche uns in diesem Falle eine um die Flamme schwirrende und hineinfallende Motte erteilen könnte. Daß dabei die Flamme erlischt, daß die wilde Versucherin Carmen selbst den Tod erleidet und das Opfer, der arme José, übrig bleibt, um entweder in Verzweiflung zu Grunde zu gehen, oder als neuer Mensch die traurige Geschichte einst zu erzählen, scheint dabei gleichgültig zu sein: es genügte den Autoren das freie Spiel der Leidenschaften, um den genialen Musiker mit einem Stoffe zu versehen. — Man hat noch zur Blütezeit Aubers und Meyerbeers nicht eine Natur wie Bizet zu ahnen vermocht. Auber, der pure Franzose, Meyerbeer, der Kosmopolit, und deren Zeitgenossen, wie z. B. Rossini und Bellini in Italien, hatten nach Absolvierung ihres Lehrkursus sich ganz der Oper ergeben, der „modernen“, die beziehungslos zu unserer klassischen Musik überhaupt stand; das Studium Bachs und Beethovens war vor 50 bis 60 Jahren noch nicht eingeführt. Was in Deutschland vor ihnen C. M. v. Weber, in dessen „Euryanthe“ (1823) man den Beginn der Epoche der sogenannten „großen Oper“ erblicken muß, auf gleichem Gebiete leistete, war ebenfalls noch nicht berührt von dem damals erst kaum durchbrochenen Beethovenschen und dem zu jener Zeit vergrabenen Bachschen Genius; Beethovens einzige Oper war fast unbekannt und übte keinen Einfluß aus; die Mozartsche Epoche der Oper war eine zu abgelegene für die modernen Wälschen. Daher die Beziehungslosigkeit der modernen zur klassischen Oper, die nur durch die deutschen Meister Spohr, Marschner u. a. vermittelt wurde. Nun aber sind, seit Auber und Meyerbeer, Bach und Beethoven Gemeingut geworden, auch für die Franzosen; zudem sind einige neue epochemachende Meister aufgetreten; namentlich Schumanns „neue Bahnen“ und diejenigen, welche darauf wandeln, wie Raff, Brahms, haben auch auf die musikalischen jungen Franzosen gewirkt; die neuesten Talente dort haben nicht nur die deutsche klassische Kammermusik studiert, sondern auch die Schumannsche Muse hat sie genährt; was Wagner betrifft, so ist dessen wuchtiger Geist selbst von seinen Feinden in der Praxis kaum zu verleugnen, wenn sie ihn auch theoretisch abweisen.

George Bizet ist nun einer der zuletzt auf-, leider auch durch frühen Tod bereits wieder abgetretenen Repräsentanten des jungen Frankreich; durch Schumanns Vorbild scheint Bizets Talent für feinspsychologisch detaillierte Musik eine ganz eigenthümliche Art von Vergeistigung erfahren zu haben; denn daß eine Verschmelzung der Schumannschen mit der französischen Natur gerade in der Oper ein apartes Resultat haben mußte, liegt nahe. Vergleiche man nur z. B. einmal Aubers Musik zu „Fra Diavolo“ oder die Adamsche zum „Postillon von Lonjumeau“ mit der Bizetschen: dort ist die realistische Tanzweise direkt für den Ballsaal brauchbar; bei Bizet ist sie dagegen feinsinnig musikalisch ausgestattet; dort ist sie aus dem Volks-, hier aus dem Künstler-Geiste geschöpft.

¹ Anmerkung von Erwin Kroll in *Kroll 1933*, S. 111.

Aber dieser Künstlergeist hat doch auch volksfreundlichen Sinn, nur fühlt er sich nicht so wohl unter der flachen Masse, als vielmehr in derjenigen Gesellschaftsschicht heimisch, die musikalisch bewandert ist. Ist dadurch Bizet einerseits emporgehoben, so büßte er dafür auch andererseits ein: ein Stückchen unmittelbar schaffender Natur hat er dafür hingeben müssen, was dadurch zu beweisen ist, daß er gar oft undramatisch, rein als Musikkünstler verfährt, indem er harmonische und andere Originalitäten reflektierend, um ihrer selbst willen, anbringt und seine Musik dadurch mehr konzertierend stimmt. Der „feine“ Komponist genießt dann wohl selbst seine Gourmandisen; man merkt, wie er sich im Vergnügen daran gekitzelt fühlt und vor den Musikern kokettiert; daher denn auch die etlichen entbehrlichen „Stücke“ in der Oper, die doch im Grunde ein Stück sein soll. Damit ist aber auch die Schwachheit des Komponisten abgetan. Wo er fest bei der Sache bleibt, wo er die Personen aus ihrem eigenen Ich, nicht aus Bizets, des feinen Künstlers, herauszingen läßt, gibt es eine Art Musik, bei welcher dann der Zuhörer die angenehme Rolle des genießenden Gourmands spielt: dieser wird „ganz Ohr“, er schmeckt und schmeckt damit und kann kaum satt werden; besonders da, wo es nicht rauschend hergeht, sondern wo der Komponist mit nur einigen Instrumenten operiert, gibt es Superfeines zu kosten. Es gibt da aber nicht etwa bloß Pikanterien, sondern gut dramatisch-musikalische Organismen, Charaktermusik in nobelster Zubereitung, bald burlesk und scherzend, bald warm und ergreifend, dann auch wieder fesselnd durch eine gewisse Bedeutung des Sinnes in witziger Ausdrucksform. Jenes Lied, das Frau Artôt hier so zaubernd schön sang, das Lied der Carmen (im Textbuche S. 11, Nr. 5), ist z. B. so ein Meisterstück origineller Seelenmalerei, wie sie ein Boz hätte als Musiker machen können, um sie einem seiner seelenvollen Kobolde zu verleihen. Solche Töne sind einzig in der neuesten französischen Opernliteratur und deshalb bedeutend, obwohl nur an eine sogenannte Unterhaltungs-Oper gewendet. Aber doch ist's auch wieder mehr als dieses, denn die Carmen, mag sie auch ein paarmal fast auf das Niveau einer Theatergruppe herabsinken, ist doch ein lebendiges, wenn auch infam-dämonisches Geschöpf, das den Zuschauer stark frappiert und interessiert; daneben sind doch auch José und Micaëla, so komödienhaft sie zuweilen am Draht geführt werden, wahrhaft empfindungsvoll singende, glaubhafte „Menschen“. Man sieht, „Carmen“ ist in seiner Art ein wunderlich-wunderbares Werk.

Die Partie der Carmen gab in der ersten Aufführung Frau Elsässer. Diese bei uns von einer Anfängerin bis zu einer Künstlerin von Rang herangereifte Sängerin erzielte sofort einen so bestimmten Eindruck, daß man glauben konnte, in ihr sei die Idee der Autoren Fleisch und Blut geworden. Die reizvoll-ruppige, zigeunerhafte Erscheinung, die verwilderte und doch anmutige Art der Gesten und Bewegungen, der stechende und dabei anziehende Blick, der Ton und Gesang voll unheimlicher Glut und im Totalen die von einem Dämon geprickelte Caprice, das alles brachte ein vollendetes Bild hervor, das mit der Musik in innerster Wechselwirkung stand. — Der José fand in Herrn Robinson einen Sänger, der zwar nicht den Sinn für den Wohlklang, doch aber wohl für Wahrheit des Ausdrucks befriedigte und den Charakter eines im Herzensgrunde treuen, durch verirrt Liebe bis zum Wahnsinn gehetzten, beklagenswerten Jünglings richtig darstellte. Im dramatischen Spiel war die Partie zu wenig durchgearbeitet, sonst aber auch ohne falsche Züge; in den leidenschaftlichen Szenen des dritten und vierten Aktes erzielte Herr Robinson ungewöhnliche Wirkung mit seinem heißempfundenen Ausdrucke, verbunden mit angemessenem, heftig erregten und dabei nicht outrierten Spiel. — Die Micaëla der Frau Schöller ließ die Empfindung bei der ihre Stimme noch immer pressenden Aengstlichkeit nur unfrei zur Aeußerung gelangen; auch fehlte textliche Deutlichkeit gänzlich; bei alledem sprach sich aber dennoch in den erregten Momenten der Seelenzustand wahr aus. Es ist zu wünschen, daß die Sängerin bald dahin gelangen möge, ihre Fähigkeiten zur Geltung zu bringen. — Herr Staegemann, vom Publikum freundlich begrüßt, gab den Stierfechter Escamillo als eine malerisch-charakteristische Erscheinung, mit richtiger Erfassung des zwischen ihm, dem eiteln, und José, dem innerlich wahren Liebhaber, bestehenden Gegensatzes. Die Musik Escamillos wurde in prächtig getroffenem Tone selbstgefälliger Renommisterei behandelt, und sowohl die Haltung, als die ganze sonstige Gebarung des Arenenmannes hatten das gehörige Herausfordernde, doch schön gepaart mit echt spanischer populärer Grandezza. Die übrigen Partien, Herr Pichon-Zuniga, Herr Goldberg-Morales, die Herren Schmuggler Pohl und Kaps, die Zigeunerinnen Fräulein Pfeil und Müller, gaben ihre Nebenrollen charmant. Die schwie-

rige Orchesterpartie war unter Herrn Paurs sorgfältiger Leitung fein bis ins einzelne studiert; die Aufführung war im ganzen, ein paar vor übergehende schwankende Momente abgerechnet, eine recht glückliche, ungewöhnlich frisch effektuierende. Die Balletts des Herrn Mahl mit Fräulein Hintermann boten schöne und originelle Partien. Die Ausstattung kann man verschwenderisch nennen; die Szenerie war durch Herrn Regisseur Schmitt auf das reizendste arrangiert; man sieht selten so viel Hübsches an Staffagen. Herr de Vry lieferte ein paar schöne neue Dekorationen. Das Publikum applaudierte viel und ehrte namentlich Frau Elsässer; auch das Corps Sevillaner Straßenjungen, wurde beklatscht für seinen holdseligen Gesang.

L. Köhler.