

BIZET UND WAGNER VON JOHN W. KLEIN

Es ist eines der rätselhaftesten Mysterien der Musikgeschichte, dass von allen bedeutenden französischen Komponisten des letzten Jahrhunderts Bizet am heftigsten für seine Wagner-Tendenzen kritisiert wurde, obwohl er – wie heute fast allgemein anerkannt wird – am wenigsten vom Bayreuther Meister beeinflusst war. Was Berlioz betrifft, so pflügte er seinen Weg allein; obwohl er von den Kritikern seiner Zeit nicht gemocht wurde, wagte keiner von ihnen zu behaupten, er sei ein Schüler seines deutschen Rivalen gewesen. Die meisten von ihnen entdeckten auch keine beunruhigenden Anzeichen des Wagnerismus in Gounod, obwohl er einst ein leidenschaftlicher Verfechter des Komponisten des Tristan gewesen war und sein Romeo unverkennbare Anzeichen dafür aufweist, von Tannhäuser beeinflusst worden zu sein. Cesar Franck selbst wurde selbst in den Köpfen der unkritischsten Kritiker selten mit dem Wagnerismus in Verbindung gebracht. Aber Bizet, der einfachste, melodischste und sicherlich am wenigsten teutonische von allen, verdiente sich aus irgendeinem mysteriösen, fast unergründlichen Grund schon sehr früh in seiner Karriere den Beinamen „fanatischer Wagnerist“, und – seltsamerweise – blieb er ihm bis zum Ende seines kurzen Lebens anhaften. Was das Ganze noch erstaunlicher macht, ist, dass solche Anschuldigungen nicht auf einen besonders unwissenden oder stumpfsinnigen Kritiker beschränkt waren; sie stellten das wohlüberlegte Urteil eines sehr großen Teils der damaligen Pariser Musikpresse dar. Obwohl es auf den ersten Blick äußerst schwierig erscheinen mag, solche offensichtlichen Abweichungen des kritischen Urteils zu verstehen oder zu erklären, wäre es oberflächlich, sie, wie es im Allgemeinen geschieht, mit einer platitudinösen Behauptung abzutun, dass es keine Grenzen für die menschliche Schwachsinnigkeit gebe, insbesondere in Bezug auf eine so schwer fassbare Kunst wie die der Musik. Die Binsenweisheit „Wo Rauch ist, ist auch Feuer“ könnte auf einen Fall wie diesen zutreffen. Gab es nicht vielleicht doch eine geheime Verwandtschaft zwischen den beiden großen dramatischen Komponisten, die die sonst so stumpfsinnigen Kritiker der Zeit ganz geschickt vermuteten, aber in absurdem Ausmaß übertrieben? Möglicherweise verliehen verschiedene Tendenzen, Sympathien wie auch Vorurteile, bei Bizet einer ansonsten scheinbar albernem Anschuldigung eine gewisse Farbe. Eine solche Annahme ist es wert, mit der ihrer gebührenden Aufmerksamkeit betrachtet zu werden. Kritiker haben oft en masse lächerliche Behauptungen aufgestellt, doch diese Einstimmigkeit beruht im Allgemeinen auf einer Grundlage, wie unbedeutend diese auch sein mag.

Es besteht kaum ein Zweifel daran, dass Bizet zu Beginn seiner Karriere Wagners Werk und Persönlichkeit fast völlig unbekannt war. In seiner gesamten umfangreichen Korrespondenz während der drei sehr eindrucksvollen Jahre, die er nach dem Gewinn des Rompreises 1857 in Italien verbrachte, taucht der Name seines deutschen Zeitgenossen kein einziges Mal auf. Manchmal möchte man sich fragen, ob er überhaupt schon einmal von Wagner gehört hatte. Und doch ist es vielleicht erwähnenswert, dass er von dem nicht besonders dramatischen Thema der Nürnberger Meistersinger fasziniert war und es als ideales Thema für eine Oper betrachtete. Das erste signifikante Symptom einer merkwürdigen und in der Tat unerwarteten Seelenverwandtschaft zwischen den beiden Meistern. Bizet war noch in Rom, als Wagner 1860 nach Paris kam, und so verpasste er die Gelegenheit, bei einer der drei katastrophalen Aufführungen des „Tannhäuser“ dabei zu sein, bei denen – so der vielleicht verständlicherweise verbitterte und neidische Berlioz – „der Pariser sich in einem völlig neuen Licht zeigte; er lachte und zischte prächtig über den schlechten Musikstil und die grotesken Absurditäten der Orchestrierung“. Es gibt jedoch eine amüsante Geschichte, wonach Bizet (anlässlich von Wagners Pariser Konzert am

25. Januar 1860) Scudo, den reaktionären Kritiker der einflussreichen „Revue des Deux Mondes“, zu einem Duell herausforderte, weil er Wagner lächerlich gemacht hatte. Es stimmt, dass Bizet im Alter von einundzwanzig Jahren extrem hitzig und jähzornig war, sich bemerkenswert schnell beleidigt fühlte (was teilweise auf die schweren Anfälle von Schlaflosigkeit zurückzuführen sein könnte, unter denen er in dieser Zeit seines Lebens litt) und dass er den absurden Dogmatismus und die Engstirnigkeit gewisser einfallsloser Kritiker nur schwer ertragen konnte. Allerdings war er zu dieser Zeit noch in Rom, und die Geschichte kann kurzerhand als reine Erfindung abgetan werden, die später erfunden wurde, als Bizet – wie alle glaubten – eindeutig mit dem Wagner-Pinsel beschmiert wurde. Es gibt jedoch eine besser belegte Geschichte über Bizets Bewunderung für Wagner, die von B. Jouvin, dem Herausgeber von „Le Figaro“, zu Lebzeiten des Komponisten erzählt und nie bestritten wurde. 1862 hielt sich Bizet zufällig mit Berlioz, Gounod und Ernest Reyer in Baden-Baden auf. Im Verlauf einer hitzigen Diskussion verteidigte Bizet Wagner gegen die bittere Kritik eines der Anwesenden (wahrscheinlich Berlioz) und erklärte, Wagner sei „ein Verdi mit Stil“, was darauf hindeutet, dass der deutsche Komponist sich mehr auf die Unterscheidung der Handhabung als auf Gewicht und Masse verließ. Aber diese merkwürdige Bemerkung ist offensichtlich zu vage und oberflächlich, um mehr als eine flüchtige Kenntnis von Wagners Werk zu offenbaren. Bizet kehrte in den nächsten Jahren nicht mehr zu diesem etwas unangenehmen Thema zurück. Die Bemerkungen der Kritiker über den Wagnerschen Komponisten. Tendenzen seiner frühen Oper „Die Perlenfischer“ scheinen ihn lediglich amüsiert zu haben. B. Jouvin verurteilte „diese systematische Orgie des Lärms“ aufs Schärfste und erklärte, Bizet habe seine entzückende – wenn auch etwas abgedroschene – kleine Oper „mit demütigem Blick auf den tyrannischen Wagner gerichtet, der ihn völlig beherrschte“ geschrieben.

Solche Absurditäten brauchen uns nicht aufzuhalten; es ist jedoch interessant festzustellen, dass selbst ein so scharfsinniger Kritiker wie Nietzsche sich vorstellte, „Die Perlenfischer“ seien stark von „Lohengrin“ beeinflusst worden. Es ist jedoch höchst unwahrscheinlich, dass Bizet, der kein Weltenbummler war,

jemals eine Aufführung von „Lohengrin“ miterlebt oder damals die Partitur kannte. Auch Bizets mit Spannung erwartete zweite Oper, „The Fair Maid of Perth“ (geschrieben 1866, aber erst am 26. Dezember 1867 uraufgeführt), wurde fast einhellig mit „Wagner!“-Rufen begrüßt. Bizet wurde vorgeworfen, er habe zugunsten „des halbverrückten Individuums, das jetzt die deutsche Musik pervertiert und herabwürdigt“, jegliche Individualität aufgegeben. Etwas weniger Wagnerisches als Bizets charmante und manchmal fast mozarthische Oper ist kaum vorstellbar. Andererseits erkannte ein kritischerer, wenn auch nicht besonders wohlwollender Kritiker, Johannes Weber von „Le Temps“, dass Bizets Bekanntschaft mit Wagner offensichtlich nur gering war. Er bedauerte, dass Bizet den Lehren des deutschen Meisters so wenig Beachtung geschenkt hatte, und erklärte unverblümt, dass bestimmte Seiten von „Das schöne Mädchen“ den entsetzten Wagner in die tiefsten Tiefen Indochinas getrieben hätten. „Unsere französischen Wagneristen, oder zumindest diejenigen, die sich als solche ausgeben, wollen das Beste aus beiden Welten haben“, schrieb Weber. „Sie wollen sich den Ruf von Pionieren verdienen und gleichzeitig ohne Scham Opfer auf dem Altar des Baal darbringen.“ Das war sicherlich nicht ganz fair gegenüber Bizet, der sich nie als Schüler Wagners ausgegeben hatte, ihm gegenüber aber zu dieser Zeit eine fast völlige Gleichgültigkeit zu zeigen schien. Die wenigen Zugeständnisse, die er seinen Sängern gegenüber gemacht hatte, bedauerte er immer bitter. Außerdem, war er nicht schließlich ein junger, fast unerfahrener Komponist, der am Anfang seiner Karriere stand und grausam vom Wohlwollen anspruchsvoller

Sänger abhängig war, die sogar gegenüber Meyerbeer und Gounod auf dem Höhepunkt ihres Ruhms eine anmaßende Haltung eingenommen hatten? Weber jedoch, der – trotz seiner Schroffheit – eine echte Bewunderung für Bizet empfand, war der Meinung, dass der Komponist von „Das schöne Mädchen“ zu zufrieden mit den Formeln einer bereits überholten Tradition arbeitete, und er war entschlossen, ihn aus dieser seiner Ansicht nach zu selbstgefälligen Haltung herauszureißen. Er erreichte sein Ziel. Bizets Gewissen war aufgewühlt; er beschloss fest, dass Von da an betrachtete er seine Kunst höher und ernsthafter. Zweifellos beschloss er gleichzeitig, sich ernsthaft mit Wagner zu befassen. Man kann sich fast vorstellen, wie er sagte: „Was soll die ganze Aufregung? Was für ein Typ ist dieser Wagner (sic) denn schließlich?“ (Er hatte noch nicht gelernt, den Namen seines deutschen Zeitgenossen richtig zu schreiben.) Wir wissen nicht genau, wann er zum ersten Mal mit der Musik Wagners in Berührung kam. Offensichtlich viel später als Berlioz und Gounod. Tatsächlich scheint Bizet jahrelang nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1860 an Wagner nur als den Mann gedacht zu haben, der seinen geliebten Meister und Freund Gounod absichtlich und mutwillig beleidigt hatte, und er bezeichnet ihn sogar 1868 in einem Brief an Paul Lacombe als „ohne Zweifel ein Genie, aber was für ein Angeber, was für ein geschwätziger Langweiler! Was für ein richtiger Grobian! Er hat im Brüsseler ‚Guide Musical‘ einige Artikel veröffentlicht, die ich ihm am liebsten in den Hals stopfen würde! Ihm zufolge ist Gounods ‚Faust‘ lediglich de la musique de cocottes! Aber genug!“ Und wir können seine Empörung durchaus teilen, denn Wagners beleidigende und verächtliche Haltung gegenüber Gounod, der ihm in jenen bitteren Tagen des Jahres 1860 schließlich nach besten Kräften geholfen hatte, wirft ein äußerst unangenehmes Licht auf seinen Charakter. Er hätte sicherlich ‚Faust‘ (der übrigens die Zeit mindestens ebenso gut überdauert hat wie sein eigener ‚Fliegender Holländer‘) abtun können, ohne auf derart grobe Skurrilität zurückzugreifen. Die Wirkung auf den überempfindlichen Gounod kann man sich vorstellen. Bis 1869 blieb Bizet der Kunst Wagners gegenüber dementsprechend lauwarm – wenn nicht gar feindselig. 1867 tat er Verdis ‚Don Carlos‘ eher oberflächlich als prätentiöse Nachahmung Wagners ab, obwohl er Verdis Werk keineswegs so verachtete, wie sein seltsam voreingenommener und feindseliger Biograph Gauthier-Villars behauptet. Er gab zumindest zu, wenn auch etwas widerwillig, dass Verdis „wachsende Tendenz, Wagner zu imitieren“ letztlich ein zusätzlicher Beweis seiner Integrität und seines Geschmacks als Künstler sein könnte. Bizets erste echte Begegnung mit seinem großen deutschen Zeitgenossen scheint jedoch erst im April 1869 stattgefunden zu haben. Bis dahin hatte er sich offensichtlich hauptsächlich auf Klatsch und Hörensagen verlassen. Er unternahm nun erhebliche Anstrengungen, seine heftige Abneigung zu überwinden, und ging zur Generalprobe von „Rienzi“ im Theatre Lyrique. Er betrachtete die Aufführung dieser Oper offensichtlich als ein wichtiges künstlerisches Ereignis. So seltsam es auch erscheinen mag, er scheint nicht erkannt zu haben, dass „Rienzi“ eines von Wagners frühesten Werken war und bereits mehr als ein Vierteljahrhundert alt war. Trotz seiner Abneigung war Bizet tief beeindruckt. Die rohe Kraft von „Rienzi“ appellierte stark an sein eigenes hyperdramatisches Temperament.

Er hatte zweifellos etwas wesentlich Revolutionäreres und Weithergeholteres erwartet und war offensichtlich etwas erleichtert.

Er bemerkte, dass das französische Publikum in einer sehr feindseligen Stimmung gegenüber Wagner ins Theater gekommen war und dass es im Großen und Ganzen ziemlich angenehm überrascht war, festzustellen, dass der hirnrissige Fanatiker schließlich nur ein sehr talentierter Anhänger des beliebtesten Opernkomponisten

der Zeit, Meyerbeer, mit vielleicht etwas mehr echter Vitalität war. Weder Bizet noch das Publikum scheinen jemals in den Sinn gekommen zu sein, dass sie lediglich Zeugen eines unreifen Werks waren, das (abgesehen vielleicht von der Vertuschungs- und Rienzis Gebet) seinen Komponisten überhaupt nicht repräsentierte und von ihm bereits verächtlich verworfen worden war.

Bizet informiert seinen Schüler Galabert:

Die Vorstellung begann um acht und endete um zwei. Ein schlecht konstruiertes Stück; ein einziger Teil, der von Rienzi. Ein unbeschreiblicher Lärm, eine Mischung italienischer Motive; armer, etwas bizarrer Stil, eine Musik der Dekadenz statt der Zukunft! Abscheuliche Stücke, bewundernswerte Momente; aber im Großen und Ganzen ein erstaunliches Werk, unglaublich lebendig, mit einem Hauch olympischer Erhabenheit. Genie – es fehlt an Proportionen, an Form, aber dennoch Genie. Wird es ein Erfolg? Ich frage mich. Unglaubliche Effekte – katastrophale Momente; Rufe rasender Begeisterung, dann düstere, endlose Stille.

Einige sagen: Es ist schlechter Verdi; andere: Es ist guter Wagner [sic]. Ach, es ist erhaben! Es ist schrecklich! Es ist mittelmäßig. Es ist nicht so schlecht. Das Publikum war verwirrt. Es war sehr amüsant. Nur wenige Menschen haben den Mut, ihren Hass gegen Wagner aufrechtzuerhalten. Der Bourgeois hat das Gefühl, einem großen Kerl gegenübergestanden zu haben, und ist verwirrt und ein wenig bestürzt. Tatsächlich hatte auch Bizet gespürt, wie sich etwas in ihm regte. Er hat die Uraufführung von Rienzi, da bin ich mir sicher, nicht vergessen. Sogar in Le Bal, in der bezaubernden kleinen Suite Jeux d'enfants, gibt es eine merkwürdige, aber unverkennbare Erinnerung an Rienzis „Ruf zu den Waffen“. Rienzi war sicherlich leicht zu verstehen; es war eine Art vorsichtige Einführung in die komplexeren Werke des größeren Wagner. Offensichtlich wollte Bizet nach dieser unvergesslichen Erfahrung die späteren Opern des Meisters besser kennenlernen. Er konnte sie nicht mit Gounod besprechen, den Wagners mutwillige Unhöflichkeit zu einem erbitterten und eingefleischten Feind gemacht hatte. Zweifellos war Saint-Saëns der einzige seiner Freunde, der ernsthaft interessiert gewesen wäre. Er kannte Wagner persönlich und sagt, dass Bizet die Angewohnheit hatte, stundenlang mit ihm über musikalische Fragen zu diskutieren, und zwar mit feuriger Begeisterung und Brillanz, die er im Laufe seiner besonders langen Karriere nie wieder erlebte. Gegen Ende des Jahres 1869 begann Bizet, die Partituren von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ zu studieren und spielte sie mit vielen lebhaften Kommentaren seinem Schüler Edmond Galabert vor. Seine Bewunderung für Wagner wuchs stetig; nicht einmal der Deutsch-Französische Krieg oder Wagners taktloser und rachsüchtiger Sketch über den Fall von Paris mit dem Titel „Eine Kapitulation“ konnten sie schwächen. Anfang 1871 hatte Bizet eine leidenschaftliche Liebe zu Wagners Musik entwickelt. Es war weit mehr als eine plötzliche Verliebtheit, wie er sie einst für Rossini empfunden hatte. Auf die eine oder andere Weise begann diese glühende Bewunderung seine gesamte Kunst und Einstellung zu beeinflussen. Es ist fast so, als ob es den Kritikern durch ihre stumpfsinnigen und ungerechtfertigten Anschuldigungen schließlich gelungen wäre, ihn in den „fanatischen Wagnerianer“ zu verwandeln, den sie so töricht angeprangert hatten. Bizet erlebte gleichzeitig eine Art spiritueller Erneuerung, für die er zutiefst dankbar war. Die wachsende Schönheit und Intensität sowie Ernsthaftigkeit seiner eigenen Musik ist ohne Zweifel teilweise auf Wagners Einfluss zurückzuführen und nicht nur auf seine Leiden während des Krieges oder auf eine außergewöhnlich glückliche Ehe, wie so viele Kritiker vermutet haben. Bizet machte sich im ersten Anflug seiner Begeisterung daran, seine etwas strenge Schwiegermutter zu bekehren,

die er – seltsamerweise – ausnahmslos als „Chère Madame Halevy“ ansprach. Die Witwe des einst berühmten Komponisten von „La Juive“ war eine talentierte Bildhauerin und eine Frau mit meisterhaftem Charakter. Sie war nicht unnatürlich stark gegen Wagner voreingenommen, und zwar aus persönlichen und rassistischen Gründen. Wagner hatte Halevy (den er als „Schundschriftsteller“ bezeichnete) mit wenig Höflichkeit behandelt, und sein heftiger Antisemitismus, der sich bereits zu einer Obsession entwickelte, muss den Groll des älteren Mannes geweckt haben. Bizet ging Madame Halevy dennoch sehr tapfer an. „Ich möchte mit Ihnen über Wagner sprechen“, schreibt er am 26. Mai 1871. Wie ungerecht Sie sind! Es ist jedoch das Schicksal dieser großen Genies, von ihren Zeitgenossen missverstanden zu werden. Wagner ist kein Freund von mir, und ich schätze ihn nur mittelmäßig, aber ich kann die immensen Freuden nicht vergessen, die ich seinem revolutionären Genie verdanke. Die Faszination seiner Musik ist unbeschreiblich. Es ist alles Wollust, Zärtlichkeit, Liebe. Wenn ich Ihnen diese Musik eine Woche lang vorspielen könnte, würden Sie davon schwärmen. Die Deutschen, die uns leider in der Musik mehr als ebenbürtig sind, haben verstanden, dass Wagner eine ihrer stärksten Säulen ist. Das gesamte deutsche Denken des 19. Jahrhunderts ist in diesem Mann verkörpert. Sie selbst müssen wissen, wie sehr ein großer Künstler durch Verachtung verletzt werden kann! [Ein taktvoller Hinweis auf Halevys wiederholte Misserfolge nach „La Juive“ sowie eine fast prophetische Andeutung seines eigenen Geisteszustands während der letzten traurigen Monaten seines Lebens.] Zum Glück für Wagner ist er mit einem so unverschämten Stolz begabt, dass ihn keine Kritik zu Herzen treffen kann, das heißt, vorausgesetzt, er hat ein Herz, was ich zu bezweifeln neige. Und nach diesem Trostpflaster für Madame Halevys bittere anti-wagnerische Gefühle fügt er fast flehend hinzu: Urteilen Sie selbst. Vergessen Sie, was Sie vielleicht gehört haben; vergessen Sie seine albernsten und böartigen Artikel und sein noch böartigeres Buch, und Sie werden verstehen. Es ist nicht die Musik der Zukunft, die überhaupt nichts bedeutet, sondern die Musik aller Zeiten, weil sie bewundernswert ist. Schließlich verstand Voltaire Shakespeare nicht, denn er ließ sich von Konventionen verführen, die er für die Wahrheit hielt. Und jetzt kommen die bedeutsamen und aufschlussreichen Worte: Natürlich würde ich trotz meiner Bewunderung nie wieder eine Notiz schreiben, wenn ich glaubte, Wagner nachgeahmt zu haben. Nachzuzahlen ist die Tat eines Narren. Es ist besser, im eigenen Stil schlecht zu schreiben als im Stil anderer.

Und außerdem gilt: Je schöner das Vorbild, desto lächerlicher die Nachahmung. Michelangelo, Shakespeare, Beethoven wurden nachgeahmt. Gott allein weiß, welche Monstrositäten diese Nachahmungsmanie hervorgebracht hat! Aber die Versuchung war trotzdem stark, auch wenn sie so schnell überwunden wurde. Bizets Bewunderung blieb so leidenschaftlich wie immer; er beharrte auf seinen offensichtlich vergeblichen Versuchen, seine widerspenstige Schwiegermutter zu bekehren, aber eine seltsame Wehmut mischte sich in seine Begeisterung. Zum ersten Mal in seiner Karriere war er gezwungen, einen Vorgesetzten unter seinen Opernzeitgenossen anzuerkennen.

Trotz einer Bescheidenheit, die in ihrer Demut oft rührend war, hatte Bizet manchmal mehr als nur eine Andeutung von Wagnerscher Selbstbehauptung. Er war überzeugt, dass ihn eine große Zukunft erwartete. Er war (wahrscheinlich zu Recht) der Meinung, dass er als einziger unter den französischen Komponisten seiner Zeit das echte dramatische Temperament besaß. Er wusste inzwischen, dass Gounod ausgereizt war; er glaubte, dass Verdi sein Werk praktisch vollendet hatte. „Ich habe nichts von denen zu befürchten, deren Karriere sich dem Ende nähert“, bemerkt er mit einem

Anflug von Arroganz. Er ahnte nicht, dass er selbst, als Verdi seine letzte und vollkommenste Oper komponierte, schon fast zwanzig Jahre tot sein würde; er war viel zu voller überschäumender Vitalität, um sich solchen melancholischen Betrachtungen hinzugeben. Was Wagner anging, so hatte er, obwohl er ihn immer noch nicht mochte, den Künstler inzwischen verehrt. In seinen enthusiastischen Verweisen auf seinen großen Zeitgenossen ist keine Spur von Neid oder Herablassung zu finden. „Wagner“, erklärt er fast anbetend, „der große, der gewaltige Musiker, den Sie anbeten würden, wenn Sie nur seine Musik kennen würden, steht so weit über allen lebenden Komponisten, dass es keinen Sinn hat, sich um ihn zu sorgen.“

Wir werden an die Reihe kommen; wir sind nur zu viert oder fünft, nicht mehr, aber es ist Platz für uns alle! "

Die Nachricht von Bizets glühender Bewunderung muss sich ziemlich schnell unter seinen Freunden verbreitet haben, und die Kritiker, schockiert über ein solches Interesse an der Musik des verabscheuten und kakophonischen Deutschen, begannen fieberhaft nach Spuren davon in Bizets eigenen Werken zu suchen. Und – seltsamerweise – konnten selbst diejenigen, die mit Wagner sympathisierten und ihn wirklich verstanden, nicht davon absehen, ebenfalls zu suchen. So verkündet Reyer in seiner Kritik von Bizets einaktiger Oper „Djamileh“: „Mir kommt es so vor, als hätte ich einen Hauch von ‚Die Meistersinger‘ durch bestimmte Seiten dieses Werks wehen gespürt.“ Tatsächlich gibt es nur für einen Moment, zu Beginn von Djamilehs ergreifender Klage (der schönsten Seite der ganzen Oper), eine flüchtige Andeutung von Wagner, aber es ist eher der Wagner des ‚Tristan‘-Vorspiels als der ‚Meistersinger‘. Es gibt, jedoch ein unbestreitbarer Glanz in der Partitur, der in „Die schöne Jungfrau“ fehlte: Bizet begann, in die Herzen seiner Figuren einzudringen. Er war sicherlich nicht mehr zögerlich und unsicher. Diesmal war der junge Komponist eher amüsiert als verärgert über die üblichen sinnlosen Anschuldigungen des Wagnerismus. Dennoch ist ein Hauch von Bitterkeit in dem Brief zu spüren, den er an Galabert schrieb, datiert auf den 17. Juni 1872, kurz nach der erfolglosen Produktion von „Djamileh“. „Der gleiche alte Wagner-Aufschrei geht weiter“, bemerkt er. „Die Kritiker gestehen widerwillig Talent und Inspiration ein, fügen aber hinzu, dass Wagners Einfluss alles ruiniert hat.“ Wagners Einfluss in dieser charmanten, typisch französischen Opéra-Comique mit ihren gelegentlichen, fast zärtlichen Abschiedsblicken auf Gounod! „L’Arlesienne“ blieb praktisch unbemerkt. Ausnahmsweise wurde der Papiageischrei nicht erhoben. Aber die Kritiker – mit Ausnahme von Reyer – hatten sich nicht einmal die Mühe gemacht, die Aufführungen zu besuchen, die während der emotionalen Szenen häufig durch Ausbrüche albernen Gelächters unterbrochen wurden. Aber sie rächten sich, als „Carmen“ zwei Jahre später erschien und Bizet endlich (nach so vielen Jahren ängstlicher Erwartung) vor der ersten wirklich großen Prüfung seiner Karriere stand. Diesmal war er offensichtlich ernst; er selbst bewunderte seine Oper, und trotz gewisser bedauerlicher Zugeständnisse betrachtete er sie zu Recht als „un oeuvre de clarte“ et tres vivante“. Die Handlung ist straffer, die Musik ist angespannt, was „Carmen“ jenen unverkennbar modernen Geschmack verleiht. Und doch waren sich die Musikexperten fast einstimmig einig – mit Ausnahme des vorsichtig sympathischen Ernest Reyer und des lächerlich anklagenden Adolphe Jullien, der „Carmen“ als „hoffnungslos altmodisch“ abtat. ergingen sich in denselben abgestandenen Anschuldigungen des Wagnerismus. Das neue Werk, so behaupteten sie rücksichtslos, ohne zu ahnen, dass sie sich damit zur Lachnummer der Nachwelt machten, sei inkohärent und chaotisch; es fehle ihm völlig an Melodie; es sei mühsam und einfallslos; die Stimmen würden vom „höllischen Lärm des Orchesters“ übertönt und so weiter. Es gab in der Tat erstaunlich wenig, was solche Absur-

ditäten rechtfertigte, insbesondere da Bizet noch weniger von Wagner beeinflusst zu sein scheint als der Verdi von „Aida“ und erheblich weniger als der Gounod von „Romeo“, der Massenet von „Werther“ oder der Puccini von „Manon Lescaut“. Zwar verwendete er das sogenannte „Schicksals“-Thema in verschiedenen Formen und Stimmungen in der gesamten Oper als eine Art Leitmotiv, aber dieses besondere Mittel wurde bereits von anderen dramatischen Komponisten vor Wagner verwendet (z. B. Gluck, Mozart, Weber und Meyerbeer). Möglicherweise erinnert eine melodische Phrase hin und wieder ein wenig, und vielleicht auch nur ein wenig unpassend, an Wagner, wie zum Beispiel, als Escamillo sich im dritten Akt von den Schmugglern verabschiedet. Die bedeutendste und offensichtlichste Hommage an Wagner (die ausnahmslos übersehen wird, weil sie so offensichtlich ist) ist Don Josés großartiger Ausbruch ganz am Ende der Oper: „O ma Carmen adoree“ (und welche Oper hat ein perfekteres Ende?), das in seiner letzten Orchesterwiedergabe seltsamerweise an Isoldes Verklärungsthema erinnert. (Es ist jedoch nur fair hinzuzufügen, dass Jean Chantavoine, vielleicht die größte neuere Autorität in Sachen Bizet, ausdrücklich erklärt, dass der Komponist von „Carmen“ nie Gelegenheit hatte, nach „Lohengrin“ eine Wagner-Partitur zu studieren.) Aber das sind relativ kleine Dinge. Wagner, der an unendlich gründlichere und unterwürfigere Nachahmungen gewöhnt war, bemerkte sie wahrscheinlich kaum. Bizet selbst erkannte, dass die heftigen Anschuldigungen des Wagnerismus im höchsten Maße lächerlich und ungerecht waren, aber sie wurden so hartnäckig, dass sie schließlich nicht nur irritierend, sondern auch wütend machten. Kurz vor seinem Tod traf er Johannes Weber, den einflussreichen Kritiker von Le Temps, der verächtlich erklärt hatte, Carmen sei nicht wagnerischer als Der Freischütz, und düster bemerkte: „Wie ärgerlich Ihre Kollegen mit ihrem ewigen Papeiengeschrei des Wagnerismus sind!“ „Lassen Sie sie reden!“, murmelte Weber philosophisch. Vielleicht fühlte er, dass etwas Bizet noch grausamer verletzt hatte: nämlich Adolphe Julliens brutale und unentschuldigbar rücksichtslose Anschuldigung des tief verwurzelten Opportunismus in genau dem Moment, als Bizet einen ernsthaften Versuch unternahm – unter sehr schwierigen Umständen –, sich selbst vollkommen gerecht zu werden. „Ach, ich habe genug davon, Musik zu schreiben, die mich erfreut, drei oder vier meiner Freunde, die mich dann hinter meinem Rücken verspotten!“, rief der verbitterte Komponist. Am Tag vor seinem Tod unterzeichnete Bizet einen Vertrag mit der Kaiserlichen Oper Wien für die Produktion seiner Carmen im Herbst. Dies war eine schnelle Arbeit und ist nebenbei ein Beweis dafür, dass die Oper nicht als ein so kompletter Misserfolg angesehen wurde, wie viele Leute zu glauben geneigt sind. Carmen wurde tatsächlich am 23. Oktober 1875 (zwei Tage vor Bizets 37. Geburtstag) in Wien produziert und war trotz Hanslicks herablassender und lauwarmer Haltung ein sofortiger Erfolg. Genau diese Produktion erlebte Wagner selbst ein paar Wochen später. Anfang November 1875 besuchte er Wien und ließ sich dazu überreden, zwei Werke anzuhören: Verdis Requiem und Carmen. In seiner eingefleischten Feindseligkeit gegenüber seinem großen italienischen Zeitgenossen tat er das Requiem verächtlich als „kindische Produktion“ ab, die erinnerte ihn und Cosima an Spontinis vulgären Ausbruch, dass „en musique les Italiens sont des cochons“ (in der Musik seien die Italiener). Dann, nur ein paar Tage später, am 6. November, musste Wagner – um seinen selbstgefälligen Biographen Glasenapp zu zitieren – „sogar Bizets ‚Carmen‘ ertragen“. Aber der verächtliche Glasenapp versäumt es bequemerweise, uns über die Reaktion seines verehrten Meisters auf das abstoßende und wertlose Werk zu informieren. Nach der Aufführung rief Wagner in einem seiner seltenen Begeisterungsausbrüche, die bei dem Werk eines Zeitgenossen oder potentiellen Rivalen umso seltener sind, aus: „Hier ist endlich einmal einer, dem etwas einfallt, Gott sei Dank!“ (was grob übersetzt werden kann als „Gott sei Dank, hier

ist endlich einmal jemand mit Ideen!“). Diese Aussage wird von Friedrich Wilhelm Langhans, dem Autor einer „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts“, bestätigt und von Hans von Bülow bestätigt, der – als er für seine fast ausschließliche Hingabe an Bizet während der letzten Jahre seiner Karriere als Operndirigent kritisiert wurde – zu seiner Rechtfertigung erklärte: „Wagner wetteiferte mit Brahms in seiner glühenden Bewunderung für Bizets Meisterwerk.“ Wie allgemein bekannt ist, betrachtete Brahms „Carmen“ als „die größte Oper, die in Europa seit dem Deutsch-Französischen Krieg produziert wurde“ und besuchte nicht weniger als zwanzig Aufführungen des Werks. Hier war also endlich ein Zeitgenosse der Oper, den Wagner zu Recht bewundern und bejubeln konnte. Es gab keinen anderen Fall, mit der sehr zweifelhaften Ausnahme von Rossini, den er viel mehr als Menschen denn als Künstler respektierte und der zudem

kaum ein Zeitgenosse von ihm war. Entgegen den so häufig geäußerten Behauptungen, dass Wagner und Bizet eine instinktive gegenseitige Abneigung hatten, scheinen die beiden Komponisten zeitweise durch eine fast magnetische Kraft zueinander hingezogen worden zu sein. Wagner betrachtete Bizets Meisterwerk zu Recht als Ausgangspunkt einer Wiedergeburt der französischen dramatischen Musik, die durch das Volkslied wiederbelebt wurde. Er war ein viel zu kluger Kritiker, um „Carmen“ als „reizendes, aber unbedeutendes kleines Werk“ abzutun, wie anspruchsvolle moderne Kritiker es zu tun pflegen. Obwohl es ihm im Allgemeinen an Ritterlichkeit und Großzügigkeit gegenüber seinen Zeitgenossen mangelte, scheint er von „Carmen“ wirklich bewegt worden zu sein. Er empfand tatsächlich eine fast wahllose Bewunderung für die neue Oper; das Stück, das er am meisten bewunderte, war eines der konventionellsten: das Don José-Micaela-Duett im ersten Akt und insbesondere der am wenigsten markante und originelle Teil davon: Josés nostalgische Vision seiner Mutter, „Ma mere, je la vois“, deren „frische Naivität“ er als vollkommen hinreißend empfand. Er bat seinen Freund und Verehrer, den Pianisten Joseph Rubinstein, häufig, ihm dieses Stück vorzuspielen. Besonders interessant ist, dass Nietzsche, Wagners größter Verfechter und später Bizets glühendster und aufrichtigster Bewunderer, dieses Duett verächtlich als „unter seinem Geschmack“ bezeichnete, aber klug hinzufügte, dass Micaelas dennoch bezaubernde Melodie Wagner gefallen haben muss. „Das wollte Wolfram von Eschenbach zum Lob der reinen Liebe singen“, bemerkt er ironisch, „aber leider konnte er sich nicht an die Melodie erinnern.“

In Nietzsches Geplänkel mag tatsächlich ein Körnchen Wahrheit enthalten gewesen sein. Wagner fühlte wahrscheinlich eine subtile Seelenverwandtschaft zwischen seinem Wolfram (und möglicherweise sogar seiner Elisabeth) und Bizets keuscher und sanfter Navarreser Jungfrau. Es war tatsächlich nicht nur das stumpfsinnige und einfallslose Publikum der Zeit, sondern auch kultivierte Musiker wie Wagner und Cosima, die Micaela, die Verkörperung mehr oder weniger konventioneller Tugend, Carmen, „dieser abstoßenden Dirne“, vorzogen. Wagner fühlte sich ganz offensichtlich mehr geschmeichelt durch die vagen Spuren seines Einflusses (über Gounod) in der Micaela-Musik als durch die sicherlich offensichtlichere und inspiriertere Hommage an ihn am Höhepunkt des Werks. Bizet ist in seinen am wenigsten originellen Momenten tatsächlich dem Wagner von „O Stern der Eva“ nicht sehr unähnlich: Man denke nur an das Intermezzo aus Akt II, Szene 2 von „L’Arlesienne“ (allgemein bekannt als „Agnus Dei“) und bestimmte Passagen in „Die Perlenfischer“, die Nietzsche so irritiert hatten. Es war das romantische und nicht das realistische Element in Bizet, das Wagner am meisten gereizt zu haben scheint. Als „Carmen“ 1878 einen siegreichen Lauf durch Deutschland nahm und den wahrscheinlich vollständigsten und universellsten aller Operntriumphe erzielte, war Wagner, der in seinem tiefsten Innern

die Oper fürchtete und ärgerte sich über den vorherrschenden französischen Einfluss auf das deutsche Theater mehr als über alles andere und war außerordentlich beunruhigt. Tatsächlich gab es in diesem Jahr allein in Deutschland mehr Aufführungen von 'Carmen' als von allen Werken Wagners und Webers zusammen.

In einem von Nietzsches Briefen nach dem Tod Wagners findet sich eine merkwürdige Passage. „Gersdorff hat mir gerade versichert“, schreibt er, „dass er Wagner einmal in einem Wutanfall gegen Bizet erlebt hat, als Minnie Hauk in Neapel 'Carmen' sang“. Minnie Hauk hatte sich bis dahin fast ausschließlich Wagners Werken gewidmet, und der Meister von Bayreuth muss ihren triumphalen Erfolg als Carmen mit sehr gemischten Gefühlen betrachtet haben. Sollte er sich nie von dieser unaufhörlichen Konkurrenz der französischen Opern befreien?

Er hatte damit begonnen, Bizet zu bewundern, und endete damit, ihn beinahe zu fürchten.

Cosima Wagner teilte offensichtlich seine Gefühle. Sie hatte auch „Carmen“ gesehen und gab offen zu, dass sie sehr beeindruckt gewesen war. Sie hielt es jedoch für „ein abstoßendes Werk“, fügte jedoch mit einem Anflug von fast wehmütiger Bitterkeit hinzu: „Wieder einmal wurde mir die Beobachtung aufgezwungen, dass heutzutage nur noch die Franzosen echtes Talent zu haben scheinen.“ Zum ersten Mal in ihrem Leben schienen Wagner und seine Frau (die Verdi so verächtlich und stumpfsinnig abgetan hatten) Gefahr zu wittern, als ob plötzlich ein potenzieller Rivale am Horizont aufgetaucht wäre. Nietzsche hatte „Carmen“ noch nicht gesehen, aber sahen sie seinen Abfall irgendwie voraus? Vielleicht offenbarten sie echte Einsicht. „Carmen“ hatte das deutsche Publikum weitaus stärker angesprochen als jede Verdi-Oper jemals und war viel gefragter. Wenn Bizet noch gelebt hätte, hätte er, natürlich auf seine eigene, bescheidenere Weise, die Hegemonie des deutschen Titanen in seinem eigenen Heimatland herausfordern können. Wagner selbst fürchtete „die Wankelmütigkeit der dummen deutschen Massen“ – und er glaubte, dass es hier einen gefährlicheren Gegner als Verdi oder Gounod gab. Inzwischen hatte Wagner, so wie Bizet in Deutschland gesiegt hatte, in Frankreich endlich alle Opposition niedergetrampelt. Als fanatischer Wagnerianer bezeichnet zu werden, war nun kein Schimpfwort mehr, sondern ein Kompliment, auf das die bedeutendsten Komponisten stolz waren. Bizets seltsamer und beinahe unverdienter Ruf als „wilder Wagnerianer“ hielt sich selbst in den kultiviertesten und anspruchsvollsten Kreisen. 1885 wollte Fantin-Latour, ein leidenschaftlicher Bewunderer Wagners, jenen französischen Komponisten Tribut zollen, die sich für die Sache des großen Meisters eingesetzt hatten, als sie auf erbittertsten Widerstand stieß und Mut sowie Weitsicht erforderte. Er malte dementsprechend ein fesselndes Bild mit dem Titel „Autour du Piano“ (häufig bekannt als „Les Wagneriens“) von den standhaftesten Verfechter des nun siegreichen Musikers. Chabrier sitzt am Klavier. Rechts von ihm steht Vincent d'Indy, eine äußerst beeindruckende und gutaussehende Figur. Links von ihm ist Camille Benoit. Im Hintergrund steht Wagners französischer Biograph Adolphe Jullien, der glühendste Anhänger des Bayreuther Meisters und der erbitterte Kritiker der meisten jungen französischen Komponisten seiner Zeit, darunter Bizet. Weder Chabrier noch d'Indy konnten den Gedanken ertragen, dass Bizet (obwohl er bereits seit zehn Jahren tot war) aus ihrer Gruppe ausgeschlossen werden sollte. Sie bestanden darauf, dass er irgendwie auf dieser historischen Leinwand dargestellt würde. Und ihnen kam eine brillante Idee: Sie legten die Partitur von „Carmen“ weit aufgeschlagen auf das Klavier vor Chabrier, der spielt, während die anderen fast ehrfürchtig zuhören. Nur die leicht mephistophelische Gestalt Julliens steht mit einem leichten Ausdruck der Missbilligung auf seinem etwas grimmigen Gesicht. Vielleicht dachte er daran, wie er

„Carmen“ zu Unrecht als „nur eine Reihe unwürdiger Zugeständnisse an den niedrigsten Geschmack des Publikums“ angeprangert und wie es ihm damit gelungen war, Bizet weitaus grausamer zu verletzen als alle anderen Kritiker, die fast zu stumpfsinnig und unwissend waren, um ernst genommen zu werden. Zweifellos waren Chabrier und d'Indy, die schließlich Männer mit Weitblick und Einsicht waren, der Wahrheit näher als der gehässige Jullien. Bizet war zweifellos der erste bedeutende französische Komponist, der die wahre Bedeutung Wagners erkannte, ohne sich jedoch in unterwürfiger Bewunderung oder Nachahmung zu ergehen. Vor dem Mann mag er manchmal zurückgeschreckt sein, aber er ehrte die Integrität des Künstlers. Tatsächlich hatten die beiden Komponisten möglicherweise mehr gemeinsam, als die meisten Menschen sich vorstellen. Beiden gelang es, auf ihre ganz eigene Weise, ein echtes und kraftvolles Musikdrama und nicht nur eine Oper zu schaffen. So wie Bizet Wagner in seinem etwas bitteren Alter inspiriert hatte, so hatte Wagner auch den impulsiven jungen Franzosen beeinflusst, der – so außergewöhnlich sensibel und formbar er auch war – Wagners im Großen und Ganzen edlem und ehrgeizigem Kunstkonzept viel zu verdanken hatte.