



# CARMEN

**THE  
ATER**

**1991/92, HEFT 19**

**BÜHNEN DER STADT  
BIELEFELD**

# CARMEN

Oper in drei Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy  
Deutsch von Walter Felsenstein  
Musik von Georges Bizet

Musikalische Leitung	Rainer Koch
Inszenierung	Elisabeth Navratil
Bühnenbild und Kostüme	Kristina Biedermann
Choreinstudierung	Ewald Hesse
Lichtdesign	Heinz Thoms
Regiemitarbeit	Johannes Koegel-Dorfs

Pause nach dem 2. Akt

Bühnenrechte: Alkor-Edition Kassel

<i>Zuniga, Leutnant</i> . . . . .	Wladimir Miakotin
<i>Morales, Sergeant</i> . . . . .	Werner van Mechelen
<b><i>Don José, Sergeant</i></b> . . . . .	<b>John Pickering/ Zachos Terzakis</b>
<i>Escamillo, Stierfechter</i> . . . . .	Gerd Kaczmarek
<i>Dankaïro, Schmuggler</i> . . . . .	Richard Panzner
<i>Remendado, Schmuggler</i> . . . . .	Ulrich Neuweiler
<i>Lillas Pastia, Schankwirt</i> . . . . .	Alexander Schlischefsky
<i>Frasquita, Zigeunerin</i> . . . . .	Ute Anneliese Gfrerer
<i>Mercedes, Zigeunerin</i> . . . . .	Krystyna Michalowska
<i>Carmen, Zigeunerin</i> . . . . .	Susan Maclean
<i>Micaela, Bauernmädchen</i> . . . . .	Lynda Kemeny

Chor und Extrachor der Bühnen der Stadt Bielefeld  
 Bielefelder Singschul'

Philharmonisches Orchester der Stadt Bielefeld

<i>Technische Direktion</i> . . . . .	Eberhard Bothe
<i>Technische Einrichtung</i> . . . . .	Ferdinand Brazda
	Siegfried Hochleitner
	Herbert Scholz
<i>Beleuchtung</i> . . . . .	Bernd Risch
<i>Inspektion</i> . . . . .	Alfred Koehler
<i>Souffleuse</i> . . . . .	Ingeborg Mennicken
<i>Masken und Frisuren</i> . . . . .	Walter Foerder
	Reinhild Speckmann
<i>Schneiderei</i> . . . . .	Stefanie Richter
	Elfriede Ferch
<i>Requisite</i> . . . . .	Jens Korth
<i>Vorstand des Malersaals</i> . . . . .	Friedhelm Spork
<i>Bühnenbildassistenz</i> . . . . .	Daniel Warton
<i>Kostümassistenz</i> . . . . .	Judith Steinfeld
<i>Musikalische Assistenz</i> . . . . .	Jacob Franck, Welisar Gentscheff, Lukas Höfling, Bernhard Wünsch

Wir bitten unsere Besucher um Verständnis,  
 daß Zusätzliche Kommende nur nach der Pause  
 eingelassen werden können.

Fotografieren und Tonaufnahmen sind nicht gestattet.

Carmen ist die Figur, die das bürgerliche Jahrhundert Don Juan gegenüberstellt – eine Gestalt, von der eine ebenso starke Bedrohung des gesellschaftlichen Gleichgewichts ausgeht wie einstmals von der des anarchisch frondierenden Adelsmannes. Die Bedrohung der bürgerlichen Welt kommt, seit die Könige gestürzt sind, nicht mehr von den Höhen, sondern aus der Tiefe der Gesellschaft, von dem plebejischen, nicht mehr dem aristokratischen Selbstbewußtsein. Es sind Halévy und Meilhac. Offenbachs erprobte, nun für Bizet tätige Librettisten, die die Figur der Frau, die Freiheit lebt, aus der Befangenheit einer »Schilderung aus dem Zigeunerleben«, des Streifblicks in ein exotisches, von dem Novellisten selbst verachtetes Randgruppenmilieu lösen und ins Große, Gleichnishaft heben, in dem das Gegenüber von edlem Räuber und verstörter Bürgerwelt zu Schicksalshöhe aufwächst. Auch aus »Carmen«, schneller als einst aus »Don Juan«, wird, im Wechselspiel von Nummer und Dialog, eine Oper, leichthändig-einschlagend, mit früh gegenwärtigem Schicksalsmotiv – *dramma giocoso*, das ins Unbedingte geht, zu der Kardinalfrage: Freiheit oder Tod, bei der es so sehr darauf ankommt, welche Freiheit gemeint ist.

Friedrich Dieckmann: Die Geschichte Don Giovannis, Film, 1991.  
www.franziskus.de

# **Die Handlung**

## **1. Akt**

Vor der Wache in Arles sitzt ein Trupp Soldaten und sieht dem Treiben der Menge auf dem Platz zu. Eine junge Frau, Micaela, erkundigt sich bei dem wachhabenden Offizier Morales nach dem Sergeanten Don José. Dieser, ein hitzköpfiger Bursche aus Navarra, mußte nach einer Schlägerei mit tödlichem Ausgang aus seinem Dorf fliehen und hat sich als Soldat anwerben lassen.

Als die Soldaten zudringlich werden, läuft Micaela davon. José erscheint mit anderen Soldaten zur Wachablösung, die von Kindern des Ortes frech parodiert wird. Leutnant Zuniga spricht José auf die jungen Frauen an, darunter auch Zigeunerinnen, die gegenüber der Wache in der Zigarettenmanufaktur arbeiten. José zeigt sich gleichgültig gegenüber den Anspielungen seines Vorgesetzten, sein Herz gehört der Waise Micaela, die Josés Mutter vor Jahren als Ziehtochter aufnahm.

Eine Schar Männer versammelt sich vor der Manufaktur, um mit den Tagelöhnerinnen in deren Arbeitspause zu flirten. Unter ihnen ist auch Carmen, eine Zigeunerin, auf die alle Männer scharf sind. Ihr Blick fällt auf José. Von seiner Gleichgültigkeit überrascht, provoziert sie ihn mit einem Volksliedchen.

Micaela kehrt zurück. Sie bringt etwas Geld und einen Brief von der Mutter.

Carmen zettelt in der Manufaktur eine Messerstecherei an, wobei sie eine andere Tagelöhnerin verletzt. Als sie von José verhaftet wird, bringt sie ihn mit einer vagen Liebesversprechung dazu, daß er sie laufen läßt. Dafür wird er von Zuniga degradiert und mit Arrest bestraft.

## **2. Akt**

Zwei Monate später. Zuniga und andere Offiziere verbringen den Abend mit Carmen, Mercedes und Frasquita in der Schenke von Lillas Pastia, einem Treffpunkt der Schmuggler, Zigeuner und Soldaten. Man feiert den Stierkämpfer Escamil-

lo, der alle zu seinem nächsten Kampf einlädt. Als Lillas Pastia die Schenke schließt, schlagen die Zigeunerinnen Zunigas Angebot, sie zu begleiten, aus, da für die Nacht eine Aktion geplant ist. Carmen aber wartet auf Don José, der heute aus der Haft entlassen werden soll. Tatsächlich erscheint er, als die anderen Gäste die Schenke bereits verlassen haben – Carmen kann »ihre Schulden bezahlen«. Doch übergießt sie ihn mit Hohn, als er sich, vom Appell gemahnt, wieder zur Kaserne aufmachen will. Überraschend kehrt Zuniga zurück, der sich ein Rendezvous mit Carmen erhofft hatte. Als er den ihm untergebenen José loswerden will, wird dieser handgreiflich; die dazwischentretenen Schmuggler können das Schlimmste verhindern und setzen Zuniga für eine Weile außer Gefecht. Für José gibt es nun kein Zurück mehr. Er schließt sich den Schmugglern an.

### **3. Akt**

José lebt an der Seite Carmens in einem Schmugglernest in den Bergen. Durch seine Eifersucht und seinen Besitzanspruch ist er ihr inzwischen unerträglich geworden. Längst hat sie ihr Herz einem anderen geschenkt, dem Stierkämpfer Escamillo. Als José in ihm seinen Nebenbuhler erkennt, fordert er ihn zum Duell. Carmen rettet durch ihr Dazwischentreten Escamillo das Leben. In den Karten liest sie ihren eigenen, gewaltsamen Tod. Micaela hat sich in die Berge zu den Zigeunern gewagt, um José zur Rückkehr zu der todkranken Mutter zu bewegen. Carmen unterstützt sie: für José sei unter ihresgleichen kein Platz. Beim Abschied schwört José Carmen, daß er sie bis in den Tod lieben und um keinen Preis aufgeben werde.

### **4. Akt**

Das Volk versammelt sich am Tage des Stierkampfes auf dem Platz vor der Arena. Escamillo wird ein triumphaler Einzug bereitet. An seiner Seite geht Carmen, die von ihren Freundinnen vor José gewarnt wird. Carmen gibt nichts auf ihre Warnungen; sie ist auf ihr Schicksal vorbereitet und begegnet José mit stoischem Gleichmut. Als sie sich weigert, zu ihm zurückzukehren, schlägt seine Liebe in tödlichen Haß um. Während die Menge in der Arena den Stiertöter Escamillo bejubelt, ersticht José Carmen.

## **Gedanken zur Inszenierung**

notiert im Gespräch mit der Regisseurin Elisabeth Navratil.

»Carmen« gilt landläufig, als die spanische Oper schlechthin, obwohl sie von einem Franzosen komponiert wurde. Bizet hat Spanien überdies nie bereist, sein Eindruck dieses Landes ist »second hand«, über Literatur vermittelt.

Im Kastilien Don Quixotes und vor allem in Andalusien entdeckten französische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts eine vom technischen Fortschritt weitgehend unberührte Kultur, in der es noch so romanhaft zuging, wie es Prosper Merimée in seiner Carmen-Novelle beschrieb, die Gustave Doré illustrierte. Heute vermitteln Zigarettenreherinnen, Stierkämpfer und Kastagnetten-klappernde Zigeuner auf der Bühne nur noch das klischeierte Bild eines Landes, dem der Massentourismus längst den Garaus gemacht hat.

Wirklich inspiriert wurde Bizet weniger durch Spanien, als durch die Provence. Daudets Bauerndrama »L'Arlésienne«, zu dem Bizet 1872 eine Schauspielmusik schrieb, zeichnet in einigen Momenten schon die Dramaturgie der »Carmen«-Handlung vor. Für Bizet war Arles mit seiner antiken Arena und seiner provençalischen Stierkampftradition auch Quelle der Inspiration für »Carmen«. Der unweit gelegene Ort *Les Saintes Maries de la Mer* ist seit Jahrhunderten Wallfahrtsort der Zigeuner, die sich dort jedes Jahr am 24. Mai zum Fest ihrer Schutzheiligen Sara einfinden.

»Carmen« ist ein Drama, dessen Modernität in der Konzentration auf die Psychologie der Protagonisten sichtbar wird. Auf der anderen Seite ist »Carmen« aber auch ein Drama, in dem Mythisches aufscheint, das von einem Fatalismus durchdrungen ist, wie wir ihn von der älteren griechischen Tragödie kennen. Arles ist als möglicher Schauplatz unserer Inszenierung also nicht nur gewählt, um den heute mit

Spanien verbundenen Klischees aus dem Wege zu gehen: Die steinerne Präsenz der Antike, die im Bühnenbild reflektiert wird, schafft einen »Raum«, in dem sich Mythos und Moderne begegnen.

Fast 100 Jahre lang ist Carmen in einer korrumptierten Version gespielt worden, nämlich in der von Ernest Guiraud, einem Freund Bizets, eingerichteten Fassung für die Wiener Erstaufführung 1875, in der die originalen Dialoge und Melodrame durch Rezitative ersetzt wurden. Eine Rückkehr zur Dialogfassung ist aus verschiedenen Gründen notwendig.

»Carmen« ist eine *Opéra comique*, was nicht »komische« Oper meint, auch wenn in der Handlung immer wieder Komisches aufblitzt: z. B. wenn die Kinder im 1. Akt das Zeremoniell der Wachablösung parodieren, oder der vom Chor kommentierte Einzug der Stierkämpfer im 4. Akt, der aus der heutigen Erfahrung von Ritualen bei Massensportveranstaltungen inszeniert ist, also – durchaus im Sinne der *Opéra Comique* – ironisch gebrochen.

In der *Opéra Comique*, die ihr formales Gegenstück im deutschen *Singspiel* hat, wechseln sich – im Gegensatz zur *Grand Opéra* – geschlossene Musiknummern, gesprochener Dialog, Rezitativ und Melodram, d.h. von Musik begleiteter Dialog, ab. In der Dramaturgie der Oper spielt gerade der Wechsel zwischen diesen verschiedenen »Mitteilungsebenen« eine entscheidende Rolle. Nur ein Beispiel aus dem 1. Akt: Als José Carmen nach der Messerstecherei in der Manufaktur abführt und diese auf ihn einredet, befiehlt er ihr, zu schweigen. »Wenn ich nicht sprechen darf . . .« kommentiert sie und singt darauf die Seguidilla. Dieser für die Situation bezeichnende Wechsel zwischen Sprechen und Singen, dem eine dramaturgische Bedeutung zukommt, wird durch die Rezitative verwischt.

Im Dialog sind die Protagonisten aus dem Korsett der durch Musik fixierten Zeit befreit, hier ist schauspielerische Arbeit möglich; hier wird das »Tempo« einer Aktion durch die Spannung, die sich in einer Szene aufbaut, bestimmt, nicht durch das starre Metrum des Rezitativs.

H.-W.

## **Carmen – Idealtyp der emanzipierten Frau**

Teresa Berganza

*Eine der eindrucksvollsten, überzeugendsten Ehrenerklärungen, die Bizets tragischer Titelheldin jemals zuteil wurden, enthält ein persönliches Schreiben, das die spanische Mezzosopranistin und Carmen-Darstellerin Teresa Berganza vor dem Probenbeginn der »Carmen«-Neuproduktion beim Edinburgh Festival 1977 an den Leiter desselben, Peter Diamond, adressierte:*

Carmen ist vor allem eine sich ihrer Weiblichkeit vollbewußte Frau. Mehr noch: Ich bin überzeugt, daß Mérimée mit dieser Gestalt einen Frauentyp geschaffen hat, in dem sich das Weibliche als vollkommen verwirklicht darstellt – und daher ihr universeller Wert als literarische Schöpfung. Modern gesprochen könnte man sagen, daß Carmen einen Idealtyp der echt emanzipierten Frauen verkörpert, daß heißt, sie ist frei, sicher und Herrin ihrer Entschlüsse.

Carmen ist keine leichtfertige oder oberflächliche Frau, launisch oder unbesonnen und erst recht keine Prostituierte – wie sie allzu häufig interpretiert wird. Nein. Bei gründlichem Nachdenken über diese Gestalt muß doch auffallen, daß Mérimée sie als Zigeunerin beschreibt. Diese sehr besondere Angabe trägt, statt die weiblichen Züge Carmens zu überschatten, im Gegenteil dazu bei, sie noch hervorzuheben, gerade eben durch den Umstand, daß Carmen aus jeder Zugehörigkeit zu einer konkreten Kultur und Gemeinschaft herausgelöst wird. Mehr noch, ich möchte so weit gehen zu behaupten, daß die Stärke und Ausdruckskraft Carmens, die gelassene Annahme ihres Schicksals und besonders ihres Todes uns in gewisser Weise einen Vergleich mit den großen tragischen Figuren des antiken Theaters nahelegen.

Die Gefühle, die Carmen in den Männern erweckt, sind nicht die Folge vulgären Verhaltens einer Frau, die mit allen flirtet, um ihren Körper dann dem Meistbietenden zu verkaufen. Sie leiten sich vielmehr her aus der Selbstsicher-

heit, dem starken Temperament, der Persönlichkeit und inneren Qualität dieser großen Frauengestalt.

Carmen ist eine Frau, die zu rückhaltloser Hingabe fähig ist, jedoch im Wissen um die menschliche Größe dieser Entscheidung ihrerseits die gleiche Haltung von dem fordert, dem ihre Hingabe gilt. Viele Männer erahnen Carmens menschliche Größe oder glauben diese zu kennen und bemühen sich, sie zu erobern und zu besitzen. Doch Carmen weiß sehr wohl, daß diese alle nur Opfer ihrer Egoismen sind. Die Tragödie beginnt, als Carmen sich Don José zuneigt. Sie glaubt, Don José unterscheide sich von den anderen, und so ist es auch in der Tat: Er ist ein Mann ohne Persönlichkeit, Opfer aller Arten von familiären und religiösen Komplexen. Ein Mann, der sich zum Beispiel schämt, einfacher Soldat zu sein, Wache schieben zu müssen, kein Geld zu haben. Ein Mann, der sich – im Werk Mérimées – selbst noch in seiner Todesstunde weigert, zu seiner persönlichen Verantwortung zu stehen. Carmen macht ihm verheerende Vorwürfe: »Dein Herz ist feiger als das eines Hasens«, »Du bist wie der Zwerg, der sich groß dünkt, weil er weit spucken kann!« Und flugs vergeht die Liebe und Carmen weiß: Ihr Schicksal ist der Tod durch die Hand dieses rachsüchtigen Mannes. Doch sie akzeptiert den Preis für ihren Irrtum mit tiefer Gelassenheit.

Bizet verstand Carmen ebenfalls vollkommen. Als die Karten den nahen Tod verkünden, geht auch die Musik in ein Pianissimo von verinnerlicht-tragischer Süße über. Die Interpretationen dieser Szene zeigen fast immer eine erregte, nervöse, extravertierte Carmen. Ich dagegen meine das Gegenteil, Carmen lebt jetzt nur noch für sich selbst, versunken in ihr persönliches Schicksal, wobei sie sich sacht tragen läßt von den unwiderstehlichen Kräften höherer Mächte. Doch bleibt sie, in voller Erkenntnis ihrer Situation, selbstsicher in kühner, fast heiterer Gelassenheit. In dieser gleichen Verfassung entledigt sie sich am Ende des dritten Aktes des Rings Don Josés und verzichtet ohne zu zögern auf den Ruhm und die Huldigung, die ihr der umjubelte Sieger in der Arena für diesen Abend zugesetzt hatte.

## **Prosper Mérimée**

### Auszüge aus der Novelle »Carmen« von 1845

*Auf einer fiktiven Forschungsreise durch Andalusien begegnet der Erzähler dem Banditen Don José. Von ihm erfährt er dessen Lebensgeschichte und seine verhängnisvolle Begegnung mit der Zigeunerin Carmen. Folgende Episode diente den Librettisten als Vorlage für Carmens ersten Auftritt:*

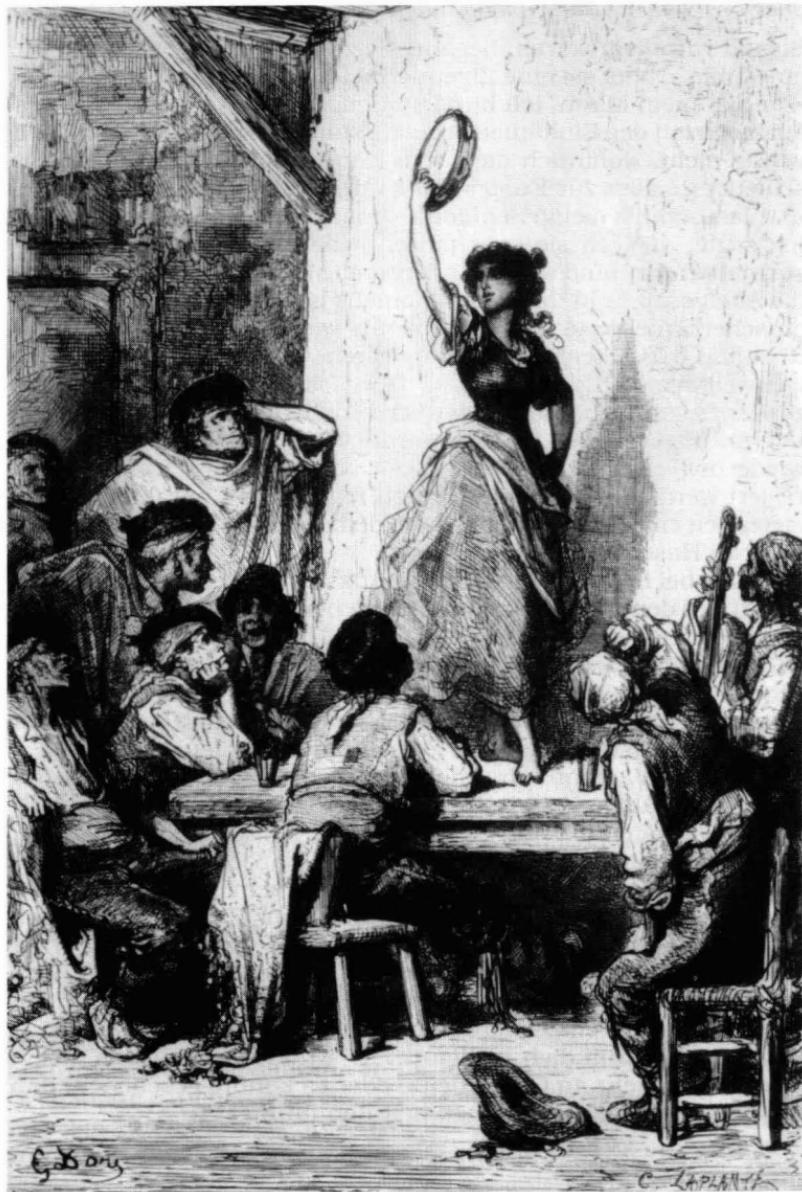
Sie trug einen sehr kurzen roten Rock, weiße, arg zerrissene Seidenstrümpfe und zierliche rote Schuhe, die mit feuerfarbenen Schleifen zugebunden waren. Ihre Mantilla hatte sie zurückgeschlagen, so daß die Schultern und, vorn am Hemd, ein großer Akazienstrauß sichtbar wurden. Eine Akazienblütentraube trug sie auch im Winkel ihres Mundes. Und beim Gehen wiegte sie sich in den Hüften wie ein Füllen aus dem Gestüt von Cordova. Vor einem Weibe in solchem Aufzug hätte sich in meiner Heimat jedermann ängstlich bekreuzt! In Sevilla jedoch regnete es Komplimente und kecke Späße jeder Art: und sie antwortete auf alles, äugte nach links und zwinkerte nach rechts, das Fäustchen auf die Hüfte gestemmt, frech wie die Zigeunerin, die sie eben war. Zuerst gefiel sie mir gar nicht, und ich nahm meine Arbeit ruhig wieder auf. Sie aber, gemäß dem Brauch aller Frauen und aller Katzen, nicht zu kommen, wenn man sie ruft, und zu kommen, wenn man sie nicht ruft, trat vor mich hin und redete mich an.

»Gevatter«, sagte sie auf andalusische Manier, »willst du mir deine Kette nicht schenken? Ich möchte gern meinen Geldschrankschlüssel daran tragen!«

»Sie ist für meine Kartuschenadel bestimmt«, erwiederte ich.  
»Deine Nadel?!« rief sie lachend. »Oh, der Herr Brigadier ist wohl Spitzenfabrikant, daß er Nadeln zu seinem Handwerk braucht!« Die Umstehenden brachen in Lachen aus. Ich aber fühlte mich rot werden und wußte nicht, was ich antworten sollte.

»Also, mein Schatz«, begann sie wieder, »mach mir sieben Ellen schwarze Spitze für eine Mantilla – Nadler meines Herzens du!« Sie nahm die Akazienblüte aus dem Munde und schnipste sie mir mit einer Daumenbewegung gerade zwischen die Augen. Mir war es, als sei ich von einer Kugel getroffen worden... Ich wußte nicht, wohin ich mich verkriechen sollte, und stand regungslos da, plump wie ein Holzklotz.

Lithographie von Gustave Doré ►



*José begegnet Carmen wieder nach seiner Entlassung aus der Haft:*

Sobald wir allein waren, begann sie zu toben und zu lachen wie eine Tolle, wobei sie eine Zigeunermelodie sang:

»Du bist mein Mann, ich bin dein Schatz. . .«

Ich, noch mit den Einkäufen beladen, stand mitten in der Stube und wußte nicht, wohin ich die vielen Herrlichkeiten legen sollte. Sie schleuderte alles zur Erde, sprang mir um den Hals und rief:

». . . Ich bezahle meine Schulden – das ist meines Volkes Brauch!«

Ich sagte, daß ich sie gern tanzen sehen möchte. Da keine Kastagnetten zur Hand waren, so zerbrach sie den einzigen Teller, den die Alte besaß, und tanzte den Romalis beim Geklapper der Stein-gutscherben ebenso wirkungsvoll, als wenn die Kastagnetten aus Ebenholz oder Elfenbein gewesen wären. Oh, mit diesem Mädchen langweilte man sich nicht!. . . Doch es war inzwischen Abend geworden, und ich hörte in der Ferne den Zapfenstreich blasen.

»Ich muß zum Appell in die Kaserne«, sagte ich. »In die Kaserne?« wiederholte sie spöttisch. »Bist wohl ein Neger, der mit dem Stocke regiert werden muß? . . . Nein, von Farbe und Charakter bist du eigentlich ein Kanarienvogel, du in deiner gelben Uniform! . . . Also lauf, du Hasenherz!«

Ich blieb bei ihr – mit der sicheren Aussicht auf erneute Bekanntschaft mit dem Arrestlokal. Am Morgen aber war sie die erste, die von Trennung sprach.

»Hör zu, Josefo«, sagte sie. »Hab' ich meine Schuld bezahlt?! Eigentlich hätte ich dir nach unserem Gesetz gar nichts zu zahlen brauchen, weil du ein payollo<sup>1</sup> bist. Aber du bist auch ein hübscher Junge und hast mir gefallen. Wir sind quitt. Adieu..«

Ich fragte sie, wann wir uns wiedersehen könnten. »Wenn du weniger einfältig sein wirst.«, antwortete sie lachend.

Dann in ernsterem Ton:

»Weißt du, mein Kerlchen, daß ich glaube, daß ich dich ein bißchen lieb habe? Aber das kann nicht von Dauer sein. Wolf und Hund – gibt keinen Bund! . . . Falls du ganz zu uns Zigeunern kämest, könnte ich vielleicht deine Liebste werden. Aber das ist ein alberner Gedanke: es kann eben nicht sein! . . . Schließlich darfst du noch von Glück sagen: du bist dem Teufel begegnet, und er hat dir nicht den Hals umgedreht! Opfere deiner Madonna eine Wachskerze, sie hat es redlich um dich verdient! . . . Und nun nochmals adieu! Denk nicht mehr an Carmencita, oder es könnte geschehen, daß du eine Witwe mit Holzbeinen heiraten müßtest<sup>2</sup>!«

<sup>1</sup>Einer, der nicht zu den Zigeunern gehört

<sup>2</sup>Der Galgen – la potence: lateinisch: potentia – ist die Witwe des zuletzt Gehenkten.



Die Tabakfabrik in Sevilla. Lithographie von Gustave Doré

## Alexandre Dumas

### Die Tabakfabrik in Sevilla

*Auf seiner Reise durch Spanien und Nordafrika besichtigte Alexandre Dumas auch Sevilla. Seine Beschreibung der Tabakfabrik, heute ein Luxushotel, gab den Librettisten möglicherweise Anregungen zur Gestaltung des 1. Aktes.*

Eine Merkwürdigkeit der Stadt muß ich noch erwähnen: nämlich die große Tabakfabrik, in der drei Viertel aller in Spanien gerauchten Zigarren verfertigt werden. Es ist ein riesiges Gebäude mit dreiundfünfzig Administratoren und dreizehnhundert Arbeiterinnen. Man stelle sich so viele hübsche Mädchen von sechzehn bis fünfundzwanzig Jahren vor, die lachen, plaudern und wie alte Grenadiere rauchen oder wie Matrosen Tabak kauen. Sie dürfen nämlich außer ihrem Lohn von fünf bis sechs Realen am Tag so viel von dem Tabak nehmen, wie sie bei der Arbeit verbrauchen können.



Zigarettenreherinnen in der Tabakfabrik von Sevilla. Fotografie aus der Entstehungszeit von Bizets Oper »Carmen«.

Diese dreizehnhundert Mädchen bilden unter der Bevölkerung einen besonderen Stand, man nennt sie die »cigareras« von Sevilla, wie man von den »manolas« von Madrid oder den Grisetten von Paris spricht. Die Cigareras sind wegen der Leichtigkeit, mit der sie ein wenig von ihrer Ware in ihre Taschen stecken können, als Freundinnen sehr gesucht bei den Unteroffizieren des Heeres und den Bootsmännern der Marine, und bei den Stierkämpfern sieht man sie immer in deren Begleitung. Dabei hat jede eine große Zigarette im Mundwinkel, die sie ihrem Begleiter überreicht, sobald sie sie halb aufgeraucht hat.

# Majismo

oder:

## »Ein Hoch dem Torero!«



Stierkampfieber. Das Volk genießt es, den Idolen aus den eigenen Reihen zu huldigen. Aus den Toros ist das erklärte Lieblingsspektakel einer ganzen Nation geworden, die in den Arenen sich selbst, die eigene Kultur und ihre Werte feiert. Ein Phänomen beginnt Spanien in seinen Bann zu ziehen, das als *majismo* Geschichte machen wird – die leidenschaftliche Betonung all dessen, was als spanische Eigenart gilt und nicht zu den feinen französischen Sitten paßt, die in aristokratischen Kreisen so eifrig kopiert werden.

Nach Langenscheidts Wörterbuch bedeutet *majo*: 1. schmuck, hübsch, nett, fesch, 2. keß, 3. herausgeputzt. Als Substantiv wird es mit Geck, Stutzer, mutiger (bzw. stattlicher) Bursche wiedergegeben. Die Übersetzung legt nahe, sich unter dem *majo* eine eher halbseidene Erscheinung vorzustellen, die nicht gerade vertrauenswürdig ist.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch entdeckt man in den Männern und Frauen der niederen Klassen plötzlich die wahren Protagonisten alles unverfälscht Spanischen. Die Majos und Majas verkörpern eine Tradition eigenständiger spanischer Ideale, die der Adel unter dem Einfluß der französischen Herrscher schon lange verraten hatte. Mit dem Dünkel der wohlgeborenen, aber nutzlosen Hidalgos und Ritter haben die Majos nichts im Sinn. Sie sind Picaros, Lumpen, die sich auf ihre Weise in einer Gesellschaft zu behaupten wissen, in der sich das einfache Volk mit List und wachem Verstand im Überleben übt. Und sie sind stolz. Richtige Männer eben.

Der typische Majo genießt seine Rolle, und er weiß sich zu inszenieren. Bedacht auf sein Äußeres, putzt er sich auf, macht nach Kräften gute Figur. Sehr spanisch gibt er sich mit Schärpe, Hut und kurzer Jacke. Der frankophilen Verweichlichung setzt er



Ankunft der Picadores, Lithographie von Gustave Doré

den rauen Ton der Gassen entgegen. Gesten und Gebaren des einfachen Volkes, das auch vor Handgreiflichkeiten nicht zurück-schreckt. Alles an ihm hat Stil.

Der Majo als Volkstype avanciert zum heimlichen Idol einer Nation, die sich ihrer kolonialen Größe beraubt sieht und nun in der eigenen Kultur ihre wahren Ideale zu entdecken beginnt.

Gerade die oberen Klassen sind hingerissen von der Welt der Majos und Majas. Hier vermuten sie die Glut einer Leidenschaft, die die eigene Blutleere und Langeweile vergessen machen soll. Man sucht die Nähe der Schauspielerinnen und Sängerinnen, der Tänzerinnen und Toreros, begierig darauf, sich an ihrer Echtheit zu wärmen, bezaubert von Charme und Schönheit, denen jedes Raffinement abgeht. Man ist genauso romantisch wie die Reisenden, die dem wahren Spanien auf der Spur sind. Denn gerade daß sie so fremd, so ganz anders sind, macht diese Typen aus dem Volk so geheimnisvoll und interessant, so chic.



Die Parade der »gardians« in der Arena von Arles

## Friedrich Nietzsche

### Liebe als Fatum . . . über Bizets Oper »Carmen«

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 – sie hat das Raffinement einer Rasse, nicht eines einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzis. Sie baut, organisiert, wird fertig: damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur »unendlichen Melodie«. Hat man je schmerzhaftere tragische Akzente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht! Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die *Lüge* des großen Stils! – Endlich: diese Musik nimmt den Zuhörer als intelligent, selbst als Musiker – sie ist auch damit das Gegenstück zu Wagner, der, was immer sonst, jedenfalls das *unhöflichste* Genie der Welt war (Wagner nimmt uns gleichsam als ob – – , er sagt ein Ding so oft, bis man verzweifelt – bis man's glaubt.) . . .

Auch dieses Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein »Erlöser«. Mit ihm nimmt man Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerschen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Sie hat von Mérimée noch die Logik der Passion, die kürzeste Linie, die *harte* Notwendigkeit; sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die *limpidezza* in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte – zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannteren Sensibilität. . . Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohltun! Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer glätter? – Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsre Unerstättlichkeit einmal Sattheit lernt! – Endlich die Liebe, die in die *Natur* zurückübersetzte Liebe! *Nicht* die Liebe einer »höheren Jungfrau! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als *Fatalität*, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin *Natur!* Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der *Todhaß* der Geschlechter ist! – 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 Josés, 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. Auch Wagner hat sie *mißverstanden*. Sie glauben in ihr selbstlos zu sein, weil sie den Vorteil eines andren Wesens wollen, oft wider ihren eigenen Vorteil. Aber dafür wollen sie jenes andre Wesen *besitzen* . . . Sogar Gott macht hier keine Ausnahme. Er ist ferne davon zu denken »was geht dich's an, wenn ich dich liebe?« – er wird schrecklich, wenn man ihn nicht wiederliebt. *L'amour* – mit diesem Spruch behält man unter Göttern und Menschen recht – *Die Liebe ist von allen Gefühlen das egoistischste und infolgedessen, wenn es verletzt wird, das am wenigsten edle.* (B. Constant).

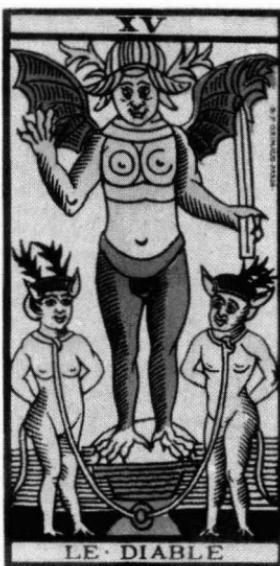
## Karo! Pik!... der Tod.

Madame Cassandra, oder:  
was die Karten prophezeien.

Richard Starkies eindrucksvolle Reiseschilderungen »In Saras Tents«, in deutscher Übersetzung erschienen unter dem Titel »Auf Zigeunerspuren« (Augsburg, 1957), bieten ein lesenswertes Kompendium der Geschichte und Kultur der Zigeuner von den ältesten Spuren bis in die Neuzeit. Wir zitieren eine Episode aus dem Kapitel »Wallfahrt zur heiligen Sara«. Starkie schildert die Begegnung mit einer Hellseherin in Arles, in der u. a. einiges über das Kartendenlegen und die Bedeutung des Tarot zu erfahren ist:

Das Wageninnere atmete orientalische Geheimnisse. Vorhänge von dunkelrotem und schwarzem Samt schlossen das Tageslicht aus; rotverhängte Lämpchen verbreiteten einen gedämpften Schimmer, und aus einer Messingschale kräuselte sich eine dünne Säule aromatischen Rauches empor. Einige schwere Wandschirme verdeckten die Sibylle und ihren jeweiligen Kunden vor jedem neugierigen Auge.

Madame Cassandra war von imposanter Statur. Ein dunkler Flaum bedeckte ihre Oberlippe, und aus ihrem mattdunklen Gesicht schauten ein paar faszinierende gelbliche Augensterne mit magnetischer Kraft den Besucher an, der übrigens auch ihre entwaffnende Gemütsruhe – eine Eigenart vieler Anhänger des Okkulten – anziehend findet. Man lehnt sich gemütlich in den Sessel zurück und unterhielt sich mit ihr: jede Gespanntheit wich, und ich fühlte mich immer so behaglich, daß ich ihr am liebsten alle meine Gedanken ohne die geringste Hemmung oder Bedenklichkeit mitgeteilt hätte. Auf einmal aber erschien in ihren gelben Tigeraugen (französi-





LA · LUNE

sche Freunde pflegten zu sagen »qu'elle avait les yeux fauves« [daß sie wilde Augen hatte]) ein merkwürdiges Glanzlicht, das mich einschüchterte und befürchten ließ, daß ich viel zu viel geredet und mich unter ihre Macht begeben hatte.

Madame Cassandra zog vier Karten aus dem Päckchen. »Das sind die vier wichtigsten Karten, nämlich der Karokönig – der Sie selber vorstellt; die Karodame – Ihre Frau; der Piquebube – Ihr Feind; der Herzbube – der Zwischenträger.« Sie suchte nun die Asse und Sieben heraus und legte sie inmitten des Tisches aufeinander. »Das sind die Versuchungen.« Die restlichen vierundzwanzig Karten mischte sie und legte sie kreuzförmig mit dem Gesicht nach unten in kleinen Häufchen um die Versuchungen, die ebenfalls gemischt wurden.

»Und jetzt, mein Lieber, muß die Wahrsagerin ihren magnetischen Einfluß auf das Mädchen oder den jungen Mann wirken lassen, die vor ihr sitzen.« Sie hielt die Hand über das Kartenkreuz, nahm von den acht kreuzförmig liegenden Päckchen je eine Karte und eine neunte vom Häufchen der Versuchungen. Diese Karten deckte sie der Reihe nach nebeneinander auf, schaute mich neugierig an und erklärte: »Da hat ihnen St. Cyprian eine hübsch unangenehme Botschaft gesandt.«

»Was denn? Karokönig, Piquezwei, Piquebube, Herzfünf, Kreuzdrei, Herzas, Piquesieben?«

»Es bedeutet: Sie bekommen einen Brief von ihrem Todfeind, das erregt einen großen Skandal und führt zu Ungelegenheiten, wodurch Ihnen alte Freunde entfremdet und viel Kummer und Sorgen erwachsen werden.«

»Nein, Madame Cassandra, das ist Gorgio-Art [wie »Paillo«, nicht zu den Zigeunern gehörend], die Karten zu legen«, begehrte ich auf. »Mir könnten sie wirklich mit echten Zigeuner-karten wahrsagen.«

»Also gut«, meinte sie. »Die Tarotkarte ist das





Zigeuner-Wallfahrt mit Marien-Statuen in St.-Maries-de-la-Mer

Buch der Zigeunerweisheit und das einzige, was uns im Lauf der Geschichte geblieben ist. Glaub nicht, daß du in jedem Zigeunerlager eine Tarotkarte finden würdest! Es gibt genug Wahrsagerinnen, die in ihrem ganzen Leben noch keine auch nur gesehen haben. Diese hier in meiner Hand« - sie hob die Karten empor, achtundsiebzig an der Zahl – »sind sehr alt, wie du siehst. Ich bekam sie von meiner Mutter, die aus ihnen fünfzig Jahre lang geweissagt hat. Sie sind das älteste Prophetenbuch der Welt. Jede Karte ist das prophetische Zeichen einer der drei großen Zweige unserer von Noahs Söhnen Ham, Sem und Japhet abstammenden Rasse. Als Kind in Temesvar habe ich von meiner Mutter gelernt, was jede Karte bedeutet und wie man wahrsagt.«

Da nun aber jemand fest an die Wagentür klopft und gleich darauf Madames Helferin Sophie erschien, um einen Kunden anzumelden, forderte mich Madame auf, in einer halben Stunde wiederzukommen.

Als ich zurückkam, brütete sie über den ausgebreiteten Karten und murmelte: »Sonderbarer junger Mensch.«

»Was wollte er wissen?«

»Wo seine Frau und Kinder hingekommen sind.«

»Außer der Wahrsagerei betreiben Sie also auch ein Detektivbüro?«

»Gehört das zum Pen bahi (Wahrsagen)?«

»Das ist nun wieder echt Gorgio! Können Sie sich nicht denken, daß man zu mir kommt, weil ich weiter als bis zu meiner Nasenspitze sehe, weiter jedenfalls als irgendein dineló paillo? Als Hellseherin kann ich um einige Ecken herumsehen. Diesem Mann ist die Frau davongelaufen und hat die Kinder mitgenommen, so daß er sie nun wie ein Irrer in allen Ortschaften zu beiden Seiten der Pyrenäen sucht. Natürlich wird er sie nie finden, denn er ist ein Gorgio und sie eine Romí. Er ist aus Orgaña in Katalonien, hat sie in Verdu beim April-Viehmarkt kennengelernt und sich in ihre schönen Augen und ihre Tanzerei verliebt. Sie behexte ihn so gründlich, daß sie cambrí (schwanger) wurde und nicht mehr wagte, sich bei ihrer Sippe sehen zu lassen, denn ihr alter Faraón hätte sie mit dem Tod bestraft dafür, daß sie ihre ‚lacha‘ verloren hatte. Aber ihr bedauernswerter Liebhaber hat sie geheiratet und mit nach Orgaña genommen! Er glaubte, er könnte sie ans Haus gewöhnen. Der Arme – er könnte sich ebensogut eine Löwin halten und meinen, ein Schoßhündchen zu haben, weil sie ihm eine Zeitlang aus der Hand fräßt. Nun, eines Tages fuhr er zum Viehmarkt, und als er heimkam, waren Frau und Kinder buchstäblich verschwunden – niemand hatte sie fortgehen sehen; nicht ein Wort oder eine Zeile hatte sie ihm hinterlassen. Und seither treibt er sich wie eine unerlöste Seele in den Dörfern herum, alarmiert die Polizei und inseriert in den Zeitungen ‚Kehre heim, alles vergeben.‘«

»Vielleicht ist sie doch wieder zu ihren Leuten gegangen?«

»Ihre Sippe hat in der Nähe von Orgaña gelagert, aber von ihr und den Kindern war nichts zu sehen. Als der arme Teufel hörte, daß in Les Saintes Maries viele Zigeuner zusammenkämen, machte er sich nach Arles auf, wo man ihm sagte: Geh zur Madame Cassandra, sie ist auf der Kirmes, und laß dich beraten. Und da ist er schon, weinend und händeringend!«

»Können Sie ihm helfen?«

»Er wollte sich die Karten legen lassen. Aber ich wußte natürlich, was sie sagen würden.«

»Und was wäre das?«

»Daß seine Frau ihn nie und nimmer lieben wird, weil er eben ein armer Paillo ist, und daß sie früher oder später doch zu ihren eigenen Leuten zurückgehen wird, mit den Kindern natürlich, die sie zu waschechten Zigeunern großziehen will. Aber ich brachte es nicht übers Herz, ihm das aus den Karten zu lesen, und darum rief ich den heiligen Cyprian an und prophezeite ihm ein großes Gorgio-Glück.«

# Georges Bizet

wird am 25. Oktober 1838 in Paris geboren.  
1848 beginnt er seine musikalische Ausbildung als Schüler des Pariser Conservatoire. Er studiert Klavier bei A. F. Marmon tel (später heißt es, daß es seit Liszt und Mendelssohn keinen so aus gezeichneten Begleiter, Vom Blatt- und Partiturspieler mehr gegeben habe wie Bizet). Sein Theorielehrer war Charles Gounod, sein Kompositionslehrer Jaques Fromental Halévy, Komponist der Oper »Die Jüdin«.

- 1855 Sinfonie C-Dur, blieb zu Lebzeiten unaufgeführt.  
1857 Bizet erhält den begehrten Rompreis, die höchste Auszeichnung des Conservatoires, die mit einem Stipendium für die Villa Medici verbunden ist. Dreijähriger Aufenthalt in Rom. Komposition der Buffo-Oper »Don Procopio« und der Ode-Sinfonie »Vasco da Gama«(!).  
1860 Rückkehr nach Paris; lebt vom Unterrichten, Arrangieren und Anfertigen von Klavierauszügen.  
1862 Komposition der Oper »La Guzla de l'Émir«.  
1863 Komposition und Uraufführung der Oper »Les Pêcheurs des Perles«.  
1866 Komposition der Oper »La Jolie Fille de Perth« (Uraufführung 1867 im Théâtre Lyrique).  
1868-69 Klavierstücke und Lieder.  
1869 Heirat mit Geneviève Halévy, der Tochter J. F. Halévys.  
1870-71 Deutsch-Französischer Krieg. Eintritt in die Nationalgarde.  
1871 Komposition der Oper »Djamileh« (Uraufführung 1872 an der Opéra Comique), »Jeux d'Enfants«.  
1872 Komposition der Schauspielmusik zu Daudets Drama »L'Arlésienne«; überaus erfolgreiche Aufführung der »L'Arlésienne-Suite«.  
Du Locle, Direktor der Pariser Opéra Comique, gibt eine dreikägige Oper in Auftrag. Bizet wählt den »Carmen«-Stoff nach



- Mérimées Novelle »Carmen«. Seine Librettisten sind Ludovic Halévy (der Nefse J. F. Halévys) und Henri Meilhac, die Erfolgslibrettisten Jaques Offenbachs (»Die schöne Hellen«, »Blaubart«, »Pariser Leben«; auch das Textbuch der »Fledermaus« geht auf eines ihrer Stücke zurück).
- 1875 am 3. März. Die Uraufführung der Oper »Carmen« an der Opéra Comique wird ein Mißerfolg.
- Bizet stirbt am 3. Juni nach einem Herzinfarkt.
- Die Wiener Erstaufführung von »Carmen« in der von Ernest Guiraud besorgten Rezitativfassung ebnet der Oper den Welt Erfolg.
- 

#### Nachweise

##### Texte

- S. 7 Attila Csampai, Dietmar Holland (Hrsg.): »Carmen; Texte, Materialien, Kommentare«; Reinbek bei Hamburg, 1984.
- S. 10 Prosper Mérimée: »Carmen«; Leipzig, 1955.
- S. 13 Alexandre Dumas: »Nach Spanien und Nordafrika«; Hamburg, 1969.
- S. 15 Lorenz Rollhäuser: »Toros, Toreros«; Reinbek bei Hamburg, 1990.
- S. 17 Friedrich Nietzsche, »Der Fall Wagner«; München, Wien, 1980.
- S. 19 Richard Starkie »Auf Zigeunerspuren«; Augsburg, 1957.

##### Abbildungen

- S. 11, 13, 16, 19, 20, 23 Schallplattenbeifeft einer »Carmen«-Aufnahme der RCA Victor unter H. v. Karajan.
- S. 14 Robert Carpen: »Die weiße Kette«, Roman der Cigarette; München, 1955.
- Titel und S. 15 Lorenz Rollhäuser: »Toros, Toreros«; Reinbek bei Hamburg, 1990.
- S. 17, 21 K. Kitamura/F. de Cesco: »Viva Europa«; Zürich, 1980.
- 

Herausgeber: Intendant Heiner Bruns, Bühnen der Stadt Bielefeld  
Redaktion und Frank J. Harders-Wuthenow  
Gestaltung:  
Verlag, Anzeigen und Kramer Druck + Verlag, Bielefeld  
Gesamtherstellung:

Dieses Heft ist erschienen zur Premiere der Oper »Carmen« von Georges Bizet am 15. März 1992 im Stadttheater.