



GEORGES BIZET

Carmen



3
Grobes
Haus

www.terzakis.com

Premiere 26. September 1992

In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Carmen

Oper in drei Akten (vier Bildern) von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der Novelle von Prosper Mérimée
Musik von Georges Bizet

Musikalische Leitung
Inszenierung
Ausstattung
Choreinstudierung
Choreographie

Martin Sieghart
David Amitin
Kurt Pint
Ernst Dunshirn
Virgil Stanciu

Regieassistenz und
Abendspielleitung
Inspizient
Souffleuse
Technische Leitung
Technische Einrichtung
und Beleuchtung
Kostümherstellung
Masken und Frisuren

Nicolas Trees
Oliver Mitterschiffthaler
Hannelore Köpll
Reinhard Hagen
Rudolf Schwarz
Bruno Hauer/
Brigitte Herndl
Detlef Uhlir

Übersetzung und
Einrichtung der Übertitel
Franz. Sprachassistenz

Robert Minder
Florence Launay

Zuniga
Morales
Don José
Escamillo
Dancairo
Remendado
Lillas Pastia
Bergführer
Frasquita
Mercedes
Carmen
Micaela

William Mason
Leopold Köppl
Zachos Terzakis
Yu Chen
Piotr Beczala
Samuel L. Cook
Albert Messany
Augusto Caruso
Ruth Bormann
Gabriele Uher
Valerie Marestin
Laurie Gibson

Chor und Extrachor des Landestheaters
Kinder der Musikschule Harbach;
Einstudierung: Eva-Maria Kleinhanns

Bruckner-Orchester Linz

Eine Pause
Aufführungsdauer: ca. 3^{1/4} Stunden
Bühnenrechte: Alklor-Edition, Kassel

GEORGES BIZET

Carmen



Im Zentrum von „Carmen“ steht das Ritual des Stierkampfes. Bizet hat in der Anlage des Finales der Oper den Tod Carmens und die rituelle Tötung des Stiers parallel geschaltet. Unsere Inszenierung betont das Rituelle der schicksalhaften Begegnung von Carmen und Don José. Immer wieder ergeben sich in den ersten drei Akten räumliche Situationen, die einen wesentlichen Faktor dieses Rituals ermöglichen: das Beobachten durch die inaktiven Teilnehmer, die Zuseher. Immer wieder lassen die Elemente, welche die Räume der ersten drei Akte aufbauen, jenen Raumtypus anklingen, zu dem sie sich schließlich im vierten Akt perfekt zusammensetzen: die Arena. Sie ist jene architektonische Struktur, die entstand, um ideale Voraussetzungen zu schaffen für Rituale. Vollzug und Beobachtung lassen sich optimal verbinden.

Kurt Pint

Das Ende

Von Prosper Mérimée

„Du liebst also Lukas?“ fragte ich. – „Ja, ich habe ihn geliebt, wie dich, einen Augenblick, vielleicht weniger als dich. Jetzt liebe ich nichts mehr, und ich hasse mich, daß ich dich geliebt habe.“

Ich warf mich ihr zu Füßen, ergriff ihre Hände, netzte sie mit meinen Tränen. Ich erinnerte sie an alle Stunden des Glücks, die wir zusammen verbracht hatten. Ich bot ihr an, Räuber zu bleiben, um ihr zu gefallen. Alles, Herr, alles; ich versprach ihr alles, wenn sie mich nur wieder lieben wollte.

Sie sagte: „Dich noch zu lieben ist unmöglich. Mit dir leben will ich nicht.“

Wut packte mich. Ich zog mein Messer. Ich wollte, daß sie Angst bekam und mich um Gnade bat, aber diese Frau war ein Dämon.

„Zum letzten Mal“, schrie ich, „willst du bei mir bleiben?“

„Nein, nein, nein!“ rief sie, mit dem Fuß stampfend, zog einen Ring vom Finger, den ich ihr geschenkt hatte, und warf ihn ins Gebüsch.

Ich stach zweimal zu. Es war das Messer des Einäugigen, das ich genommen hatte, als meines zerbrochen war. Sie fiel beim zweiten Stich ohne Laut. Immer noch sehe ich ihre großen, schwarzen Augen starr auf mich geheftet; dann wurden sie trübe und schlossen sich. Ich blieb vernichtet wohl eine Stunde vor der Leiche stehen. Dann erinnerte ich mich, daß Carmen mir oft gesagt hatte, sie möchte in einem Wald begraben sein. Ich hob mit meinem Messer ein Grab aus und legte sie hinein. Lange suchte ich ihren Ring; endlich fand ich ihn und legte ihn mit einem kleinen Kreuz neben sie in die Grube. Vielleicht tat ich unrecht. Darauf bestieg ich mein Pferd, galoppierte nach Cordoba und gab mich dem ersten Wachposten zu erkennen. Ich sagte, daß ich Carmen getötet habe, wollte aber den Platz nicht nennen, wo sie lag. Der Eremit war ein frommer Mann. Er hat für sie gebetet! Er hat eine Messe gelesen für ihre Seele . . . Armes Kind! Die *cales* haben Schuld, die sie so erzogen haben.

Carmen

(Werbung)

Während Soldaten, an ihrer Spitze Sergeant Morales, vor einer Wache auf ihre Ablösung warten, nähert sich ihnen Micaela, die den Sergeanten Don José sucht. Dieser jedoch tritt erst mit dem nachfolgenden Kommando seinen Dienst an. Kaum ist die Wachablösung vollzogen, kommen Arbeiterinnen, unter ihnen die Zigeunerin Carmen, aus der Mittagspause in die Tabakfabrik zurück. Carmen, von allen Männern begehrte, wird auf den ihr gegenüber gleichgültigen José aufmerksam; bevor sie in die Fabrik zurückgeht, wirft sie ihm eine Blume zu. Micaela bringt José einen Brief von seiner Mutter, die ihren Sohn gerne mit Micaela verheiratet sehen würde. Kurz danach gibt es in der Fabrik einen Aufruhr: Carmen hat einen blutigen Streit vom Zaun gebrochen. Leutnant Zuniga lässt sie verhaften. José soll sie ins Gefängnis bringen. Er erliegt jedoch ihren Verführungskünsten und lässt sie entfliehen. An ihrer Stelle muß er selbst eine vierwöchige Gefängnisstrafe auf sich nehmen.

In der Schenke von Lillas Pastia herrscht ausgelassenes Treiben, unter den Gästen sind auch die Freundinnen Frasquita und Mercedes, die Schmuggler Dancairo und Remendado und Josés Vorgesetzter Zuniga. Escamillo, ein populärer Stierkämpfer, zieht mit seinen Freunden von Lokal zu Lokal und stattet daher auch Lillas Pastia seinen Besuch ab. Er macht auf Carmen einen großen Eindruck. Von Zuniga erfährt Carmen, daß José heute aus dem Gefängnis entlassen wird. Dieser betritt die Spelunke und ist von der temperamentvollen Carmen völlig gefangen genommen: Sie bedeutet für ihn die große Liebe. Carmen allerdings will nicht nur Liebesgeständnisse hören, sondern seine restlose Hingabe. Das heißt für sie, er soll desertieren und sich ihrer Schmugglerbande anschließen. Der abendliche Zapfentreich ertönt, José ist zwischen soldatischer Pflichterfüllung und seiner neuen Liebe hin- und hergerissen. Er entscheidet sich für die Rückkehr in die Kaserne. Erst als er in Zuniga seinen Rivalen in der Gunst um Carmen erkennen muß und er die Waf-

Carmen ist eine Oper über die Liebe und den Tod. Vor allem ist es die Geschichte einer Frau, die wählt, ihrer Begierde zu folgen, selbst wissend, daß der Preis der Tod sein wird. Für diese Frau existieren weder Vergangenheit noch Zukunft, es gibt nur die Gegenwart. Die Wirklichkeit der Liebe zwischen Don José und Carmen im ersten Akt ist auch bereits eine Wirklichkeit des Todes. Er begreift keine Liebe ohne Besitz(anspruch), sie kann keine Liebe ohne Freiheit akzeptieren.

Dieser Kernpunkt des Dramas ist genügend stark, um von aller Folklore und allem Pittoresken abzusehen. Diese Version von Carmen spielt nicht in Andalusien, und die Schmuggler sind keine Zigeuner. Carmen ist weder eine Hexe noch eine diabolische femme fatale. Sie ist einfach eine Frau von heute, die darum kämpft, zu wählen, was sie begehrts.

David Amitin

Dialoge waren für die opéra comique obligatorisch

Von Wolfgang Dömling

Bizets vierter und letzter Oper „Carmen“, dem Werk eines Siebenunddreißigjährigen, dürfte man nach der Premiere, am 3. März 1875 in der Pariser Opéra-Comique, kaum ein besseres Schicksal vorhergesagt haben als seinen früheren Bühnenwerken: einen Durchschnittserfolg allenfalls. Nach jedem Akt wurde der Beifall schwächer; was auch sollte man mit einer opéra comique anfangen, die einem blutigen Ende zusteuerte, die zudem ausschließlich unter Arbeitern und Zigeunern, Soldaten und Gaunern spielte, in einer sozialen und moralischen Halbwelt, die obendrein nicht pittoresk gemeint war, sondern todernst? Dieses Milieu, das als Abbild der Unmoral der Zeit empfunden wurde, hat die damalige offizielle Kritik „Carmen“ in erster Linie vorgeworfen; aber auch die Musik wurde als unoriginell, blaß, undramatisch bemängelt. Heute jedoch kann man davon ausgehen, daß letzten Endes der Reiz des Sujets ebenso wie die Qualität der Musik den raschen Siegeszug dieser Oper herbeigeführt hat. Bereits um die Jahrhundertwende ging allein in Paris die tausendste Aufführung über die Bühne; auch auf deutsch – in der sprachlich unglücklichen, aber zählebigen Version von Julius Hopp – wußte bald jeder Musikfreund, daß „die Liebe von Zigeunern stammt“, und das „Auf in den Kampf, Torero“ kann es an Popularität mit Schiller-Zitaten aufnehmen.

Georges Bizet war ein musikalisches Wunderkind. Der Zehnjährige wird 1848 ins Pariser Conservatoire aufgenommen, studiert dort Klavier, Orgel und Komposition, erringt Preise, man prophezeit ihm eine glanzvolle Pianistenkarriere. Der Siebzehnjährige schreibt eine Symphonie; bescheiden, wie er zeit seines kurzen Lebens gewesen sein soll, zeigt er das fertige Werk niemandem, man entdeckt es erst achtzig Jahre später wieder und ist entzückt von der perfekten Eleganz des Handwerkes. 1856 gewinnt Bizet einen von Jacques Offenbach ausgeschriebenen Operettenwettbewerb, im nächsten Jahr den begehrten „Prix de Rome“, der zugleich das Studium abschließt. In den nicht einmal zwanzig Jahren, die ihm an Lebenszeit bleiben, komponiert Bizet viel und mit leichter Hand: neben den vier vollendeten Opern, zwei Operetten und einer Reihe Fragment gebliebener Bühnenstücke noch Klavierwerke, Chorsätze und drei Dutzend Lieder.

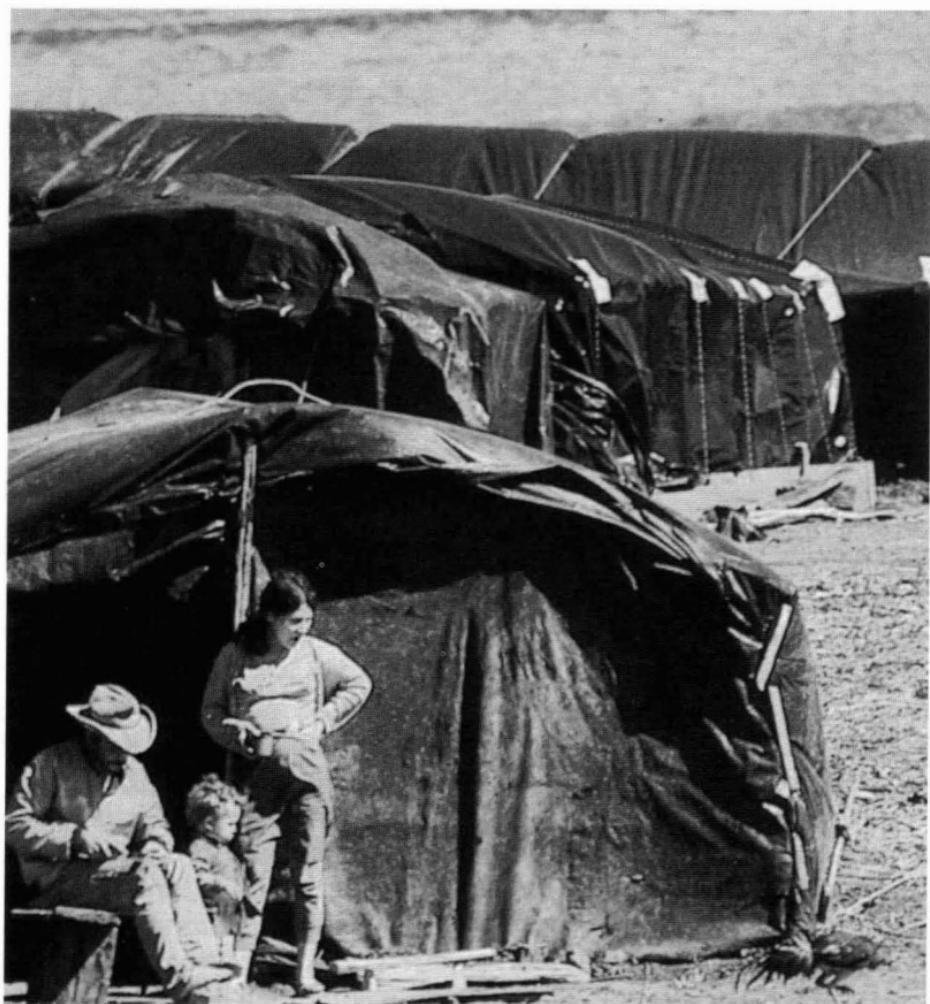
Die Anfänge der Entstehung von „Carmen“ bleiben undeutlich. Im Juni 1872, kurz nach der Premiere von „Djamileh“ schreibt Bizet einem Freund: „Soeben hat die Opéra-Comique ein dreikäfigiges Stück bei mir bestellt; Meilhac und Halévy werden den Text schreiben, er wird heiter sein . . .“ Auch die Musik, die ihm dazu



vorschwebt, charakterisiert Bizet im voraus: „Fröhlichkeit, die Stil erlaubt“. Offenbar ging es erst nur um die Fixierung eines Auftrags; vom „Carmen“-Sujet ist noch keine Rede, und es gibt keine weiteren Dokumente zur eigentlichen Entstehungsgeschichte. Im Frühjahr 1874 – dazwischen liegen andere Kompositionssarbeiten – war die Oper fertig, im Sommer die Orchesterpartitur geschrieben. Im Oktober begann die langwierige Probenarbeit: allein 85 Ensembleproben waren notwendig; es gab endlose Schwierigkeiten, vor allem mit dem Chor, der sich überfordert sah, zahlreiche Änderungen in der Partitur, Vereinfachungen, Striche. Andererseits kamen drei große Solostücke erst in dieser letzten Arbeitsphase hinzu, die Habanera, das Torero-

Lied und die Micaëla-Arie, die Bizet aus einem seiner unvollen-deten Bühnenwerke übernahm.

Den raschen und buchstäblich weltweiten Erfolg von „Carmen“ zu erleben, war Bizet versagt; er starb ein Vierteljahr nach der Premiere. Im Oktober 1875 fand bereits die Wiener Erstaufführung statt; mit ihr war eine einschneidende und folgenreiche Veränderung des Werks verbunden. Für die Wiener Hofoper, und sicherlich auch schon im Hinblick auf eine mögliche Aufführung von „Carmen“ an der Pariser Grand Opéra, wurden die Dialoge zu (naturgemäß im Text erheblich kürzeren) Rezitativen umge-formt; Halévy schrieb die neuen Verse, die Musik dazu komponierte, unter behutsamer Verwendung originaler Motive, Ernest Guiraud, ein Freund des Verstorbenen. Einem unumstößlichen Reglement zufolge waren nämlich für die Institution der Opéra-Comique gesprochene Dialoge obligatorisch, für die Grand Opéra hingegen Rezitative (und Ballett). Diese sogenannte „Rezitativfassung“ Guirauds setzte sich – außerhalb Frankreichs – seit etwa 1880–90 allmählich durch. (In Paris wurde „Carmen“ erst 1959 versuchsweise als „Grand opéra“ gegeben.)



Das Libretto – ein dramatischer Geniestreich

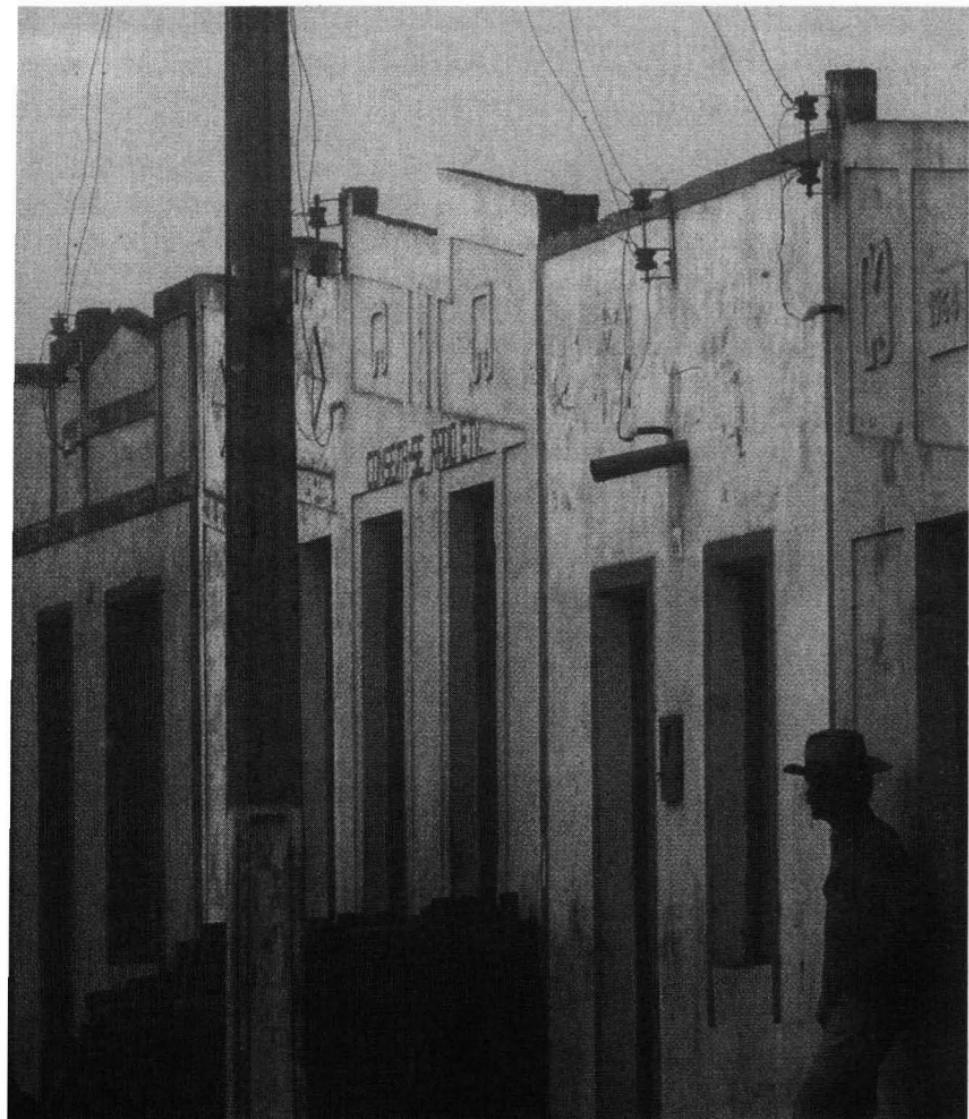
Von Winton Dean

Die Adaption einer Novelle für die Bühne ist ein riskantes Unterfangen, da die beiden literarischen Gattungen formal so weit auseinanderliegen. Noch schwieriger ist die Aufgabe für einen Librettisten, wenn die Vorlage ein so großartiges Werk ist wie Prosper Mérimées „Carmen“ und ihr Stil so weitgehend das Werk selbst bestimmt. Um die Geschichte von Faszination und Verbrechen beim Leser möglichst tief wirken zu lassen, bringt Mérimée sie ihm sehr nahe; seine beiden hauptsächlichen Mittel sind, daß er erstens seine Beschreibungen sprachlich offen und nüchtern hält und in klassischer Weise objektiviert und zweitens die Geschichte einer seiner Gestalten in den Mund legt: José erzählt sie Mérimée am Abend vor seiner Hinrichtung, ganz ähnlich wie Chevalier Renato des Grieux die Geschichte von „Manon Lescaut“ erzählt – auch in dieser Oper steht die männliche Hauptfigur im Mittelpunkt des Interesses, obwohl das Werk nach der weiblichen heißt (dies hat Ernest Newman entdeckt). Die Librettisten konnten mit diesen beiden Techniken nicht arbeiten; der Komponist konnte dagegen die erstgenannte zumindest ein Stück weit in seine Arbeit mit aufnehmen. Sie mußten sich dagegen die an der Novelle so überzeugende Ausgeglichenheit auf anderem Wege beschaffen. Aus einer beiläufigen Bemerkung Mérimées heraus entwickelten sie Micaëla, eine völlig neue Rolle, und machten sie zum Gegenstück für Carmen; außerdem entwickelten sie Escamillo – den nie redenden, etwas undurchsichtigen Lucas der Novelle – in gleicher Weise auf Don José zu, denn wenn das Theaterpublikum die Situation Carmens und Don José bis in alle Randzonen hinein erfassen soll, muß auch eine Figur wie Micaëla angemessen auf der Bühne auftreten – oder wie Ellen Terry einst völlig zu Recht bemerkte: Wenn man exzentrisch sein will, muß man zuvor wissen, wo das Zentrum des Kreises liegt, aus dem man heraustreten will. Der Novellist kann viele Wege beschreiten, um sich an den Leser zu wenden; der Dramatiker hat dagegen nur die eine Möglichkeit, seinem Publikum alles das vorzuführen, was es begreifen soll, und um einen Kontrast zu zeigen, müssen eben beide kontrastierenden Elemente auf der Bühne erscheinen. Der Kern von Mérimées „Carmen“ liegt nun darin, daß aus dem einfachen, unbescholtenen Soldaten Don José ein Mörder wird; um das im Theater verstehen zu können, muß man beides zu sehen bekommen. Deshalb ist Micaëla zweierlei: ein Maßstab zur Beurteilung Carmens und ein Symbol für José Charakter und psychische Situation, bevor er Carmen zu sehen bekam (dies ist in einer russischen Bearbeitung, die



Konstantin Lipskerow unter dem Titel „Carmencita und der Soldat“ herstellte, noch weiter fortgesponnen: Der Part der Micaëla wird dort auf drei Sänger verteilt, um mit ihnen die Stimme wahrer Liebe in Josés Herz auszudrücken). Die Librettisten haben sich also mit ihrer Neukonzeption der Micaëla keineswegs an Mérimée versündigt; sie ist vielmehr sein engster Bundesgenosse.

Mérimées Handlung mußte zusammengezogen werden; die Librettisten taten dies mit größtem Geschick. Ihr zweiter Akt ist ein Sammelbecken für unterschiedlichste Ereignisse der Novelle; in ihr treten die Schmuggler erst später auf, und das Duell mit Zunga, der bei Mérimée anders heißt (den Namen gewannen die Librettisten aus einer Quellenangabe in einer Fußnote), findet in der Novelle an anderer Stelle statt. Ebenso gewandt übernahmen sie Mérimées Konzeption der Charaktere: Die Habanera drückt in wenigen Worten aus, was Mérimées Carmen ist, und die Segui-



dilla, die die Rollen Josés und Carmens aufeinander hin entwickelt und gleichzeitig die Handlung vorantreibt, die Blumenarie, die Kartenszene, das in seiner Dramatik überwältigende Finale des dritten Akts, die kleine Szene unmittelbar vor der Katastrophe, wo Frasquita und Mercédes Carmen vor dem in der Menge auf sie lauernden José warnen – sie alle sind erst die Erfindung Meilhacs, Halévys und Bizets. Daneben wurde das Schlußduett geringfügig verändert, aber vieles von Mérimées Originaldialo- gen beibehalten; der wesentliche Unterschied ist nur, daß diese Szene bei Mérimée in einer einsamen Bergesschlucht stattfindet und damit endet, daß José Carmen im Wald beerdigt, wie sie es sich gewünscht hatte, bevor er nach Sevilla reitet, um sich selbst anzuseigen. Die Veränderung der Szene in eine Stierkampfarena, in der der Beifall für Escamillos Sieg mit Josés letzten, verzweifelten Worten und der Bluttat zusammenfällt, war ein dramatischer Geniestreich.

Fantasia sopra Carmen

Von Theodor W. Adorno

Alle auf der Bühne wissen sogleich, daß Carmen die Helden ist, als ob sie die Oper bereits gesehen hätten; die versammelte männliche Jugend erkundigt sich nach ihr, wenn die Zigarettenarbeiterinnen zur Mittagspause die Fabrik verlassen, und lauert inmitten der hübschen lockeren Mädchen nur auf sie, die aus purer Freiheitsdrang, dem Gegenteil von Tugend, heute ungeschoren bleiben will von der Liebe. Die Opernkonvention, welche die Hauptperson den Mitspielern von Anbeginn unmißverständlich designiert – im gleichen Geiste wie der Chronist des Erwählten sich und die Leser über leichte Verluste in der Schlacht damit tröstet, daß es sich nur um Nebenpersonen handle –, diese Opernkonvention läßt in voller Unschuld, gewissermaßen aus dramaturgischer Bequemlichkeit und ungetrübt von metaphysischen Vorsätzen die Ordnung von Wesen und Erscheinung aufleuchten, die das Gebilde sonst sorgsam abblendet: Nur im Ideenhimmel hinter dem tiefen Blau des anderen ist die Carmen-cita wichtiger als die Kameradinnen, die ihr ähneln. Freilich macht sie es mit ihrem Incognito keinem allzu schwer: Sie benimmt sich auffällig unter den Auffälligen, eine weiße Hindin inmitten des Freiwilds. Beim Verhör singt sie, anstatt zu antworten, und hat es wiederum bloß der schonenden Oper zu verdanken, daß daraus keine größere Affäre entsteht. Ihre züngelnde und pfeifende Unverschämtheit hat den archaischen Dirnenstolz dem bürgerlichen Repertoire zugeeignet, und heute noch gebietet ein ehrwürdiger Brauch – meist auf Kosten der nicht minder dringlich geforderten Anmut – der Carmen, die Röcke zu heben und den hilflos nordischen Sergeanten provokativ anzurempeln. Die Aufmerksamkeit reißt sie an sich als Ausgestoßene, nicht recht Domestizierte, und man darf wohl dem Urteil des Ensembles vertrauen: „Carmen begann den Streit“, die kindisch-anarchische Rauferei, den destruktiven Ausbruch, der Vorgänge ins Rollen bringt, denen danach bereits kein gutes Ende zu prophezeien wäre. Denn Carmen ist Zigeunerin.

Zunächst wird darauf kein allzu großer Wert gelegt, außer daß sie eben besser singen und tanzen kann als die bodenständige Bevölkerung von Sevilla und daß ihre Degagiertheit dem Sergeanten, auf den sie ihr besessenes Auge warf, zu Kopfe steigt. Auch die Zigeunerszene des zweiten Aktes bleibt in der Opernkonvention, die ja seit Preziosas Tagen an Zigeunerchören ihr Vergnügen findet und sich nicht genug tun kann im Neid auf das farbige und ungebundene Leben derer, welche in der bürgerlichen Welt der Arbeit geächtet, zu Hunger und Lumpen verdammt sind und bei denen jene doch all das Glück vermutet, das sie sich mit der Unvernunft ihrer Vernunft abschneiden muß. Auch *Carmen* ist

eine jener Opern der Exogamie, deren Reihe von der Jüdin und der Afrikanerin über *Aida*, *Lakmé* und die *Butterfly* bis zur Bergischen *Lulu* reicht, Lobpreisungen des Ausbruchs aus der Zivilisation ins Unerfaßte.

Zum Bilde wird das kostümierte Zigeunerwesen erst in der faltenden Handlung, im dritten Akt, nachdem Carmen dem unzufriedenen Geliebten, den sie unter die Gauner verschleppt hat, die Versöhnung verweigert und auf seine Frage, ob sie sich denn nichts mehr aus ihm mache, mit einer lateinischen Genauigkeit, die jeden ihrer Sätze als Protokoll für ein gänzlich unbekanntes Gericht schärft, erklärt, so viel jedenfalls sei gewiß, daß sie ihn viel weniger liebe als zuvor und daß es damit überhaupt sein Ende hätte, wenn er ihr nicht die Freiheit ließe zu tun, was ihr gefällt. Die Folgen seien ihr gleichgültig. Kaum bricht der Dialog böse ab, als auch schon die beiden Stammesgenossinnen und Schmugglerkameradinnen mit Karten hantieren und alle drei sich anschicken, sich selber zu wahrsagen. Die Musik besinnt sich nicht lange; wo der Ring umständlich vom sich selbst entrollenden Rade orakelt, beginnt sie hier in einer Streicherfigur allegretto zu rollen, als wäre sie ein Roulette, ohne daß auch nur ein Wort es kommentierte. Mit erreichtem a-Moll zeichnet die Musik einen Zauberkreis und markiert ihn mit ein paar stechenden Akkorden, so wie man beim Kartenspielen von Stichen redet. Sie kennt die Affinität der Karten zur Stichelei als dem Reiz zum Unheil, das nichts anderes ist als das Rollen des Zufalls, die Blindheit des Schicksals selber.

Auf Transzendenz und Sinn ist in der Karten-Szene, wie in der *Carmen* insgesamt, verzichtet; ja, die Frage nach beiden kommt einer Konzeption gar nicht bei, die mit so viel und freilich auch so wenig Recht positivistisch heißen dürfte wie die der *Madame Bovary*. Das Schicksal, das da waltet und das nichts Menschliches aufhält, ist der Sexus selber, vorweltlich und vorgeistig. Die Menschen werden als bloße Naturwesen vorgeführt, eben damit aber als bestimmt durch ein ihnen ganz Unidentisches, Auswendiges; nichts anderes als bloßes Dasein, sind sie sich selber ganz und gar fremd und unbegreiflich, und am Ende weiß buchstäblich Don José, der Täter, nicht, was er tat. Nietzsche hat die „in die Natur zurückübersetzte Liebe“ in *Carmen* wohl vernommen, „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 José, mit dem das Werk schließt: „Ja! Ich habe sie getötet, ich – meine angebetete Carmen!“ Der Gegensatz zu Wagner, um dessentwillen Nietzsche, der Binsenweisheit zufolge, Bizet auf den Schild hob, ist wahrhaft vollkommen: bei Wagner alles, jeder Satz, jeder Gestus, jedes Motiv und der

Zusammenhang des Ganzen sinngeladen, bei Bizet die Unmenschlichkeit und Härte des Formens, ja die Gewalt der Form selber daran gewandt, noch die letzte Spur von Sinn zu tilgen, nicht die leiseste Illusion aufkommen zu lassen, es wäre, was im Leben geschieht, mehr, denn als was es erscheint.

Nach der Idee des Glücks, die seiner Musik heilig ist, wird zur Kardinalsünde die Lüge, jetzt und hier sei Glück überhaupt schon möglich. Darin ist die *Carmen*, die man nicht asketischer Ideale bezichtigen kann, asketischer als irgend etwas vom entsagenden Wagner, und die *limpidezza*, die Transparenz trockener Luft, die Nietzsche entzückte, bar eines jeglichen schmückenden Zuviel, wird ihr dank solcher Askese zuteil.

Aber nicht jene allein. Während Carmen die Immanenz des Naturzusammenhangs strikt wahrt und nichts duldet als den Ausdruck der Leidenschaft und das ausdruckslose Spiel, zielt sie, kraft jenes Fatalismus, bei dessen gewaltsamem Lob Nietzsche verharrt, auf Freiheit, ein Stück wahrer Aufklärung, feind dem Idol des Menschen: um seiner Emanzipation willen. Nicht umsonst findet Freiheit in dem Werk als einzige Idee sich angerufen, und in ihrem Namen stirbt die Heldenin . . . Das Mißverständnis der Liebe berichtigt Carmen: Sie bekennt deren Egoismus ein. Ihre Generosität ist es, keine Generosität zu behaupten und darum nichts besitzen, nichts halten zu wollen, in dieser Welt so wenig wie in der anderen. Dieser Gestus der Entäußerung, der Preisgabe jeglichen herrschaftlichen Anspruchs des Menschenwesens durch Carmens Fatalismus, ist eine der Gestalten von Versöhnung, die dem Menschenwesen gewährt werden. Versprechen der endlichen Freiheit. Das Verbot von Transzendenz sprengt den Schein der Natur, mehr zu sein als sterblich. Das ist die genaue Funktion der Musik in *Carmen*. Die psychoanalytische Theorie denkt Musik als Abwehr der Paranoia und diese als den permanenten, alles überflutenden Traum. Wäre sie es, man könnte Musik deuten als Versuch des Erwachens und den Weckruf als ihr Urphänomen: Durch den Laut macht der angstvoll Träumende den Dämonen sich gleich wie durch Kultmasken, und davor fliehen sie. An Gespenstergeschichten kann erst der sich freuen, der vom Aberglauben genas, und solche Genesung lässt die Musik der *Carmen* dem angedeihen, was auf der Szene geschieht. Im Verschwinden des dämonischen Scheins tritt Natur durch Selbstbestimmung aus dem Kreis der Vernichtung, den die Gewalt ihrer blinden Selbstsetzung zieht. Sie gibt sich anheim. Das ist der Rätselcharakter der ausdruckslosen Schicksalsmelismen und Flötenfiguren: Als gnadenloses, sterngleiches Bild eines Naturgesetzlichen sind sie zugleich das Echo seliger Geborgenheit, auf einer Schwelle, die das Einschlafen kennt. Was Nietzsche der entzauberten *Carmen* ironisch bezeugt, gilt unironisch und ohne Rücksicht auf jene Diätetik der Seele, der zuliebe er seinen Gegenpapst zu Wagner kürte: „Auch dies Werk erlöst.“

Carmen – so etwas wie ein weiblicher Cowboy

Von Esther Vilar

Zutreffend scheint mir die These von der freiheitsliebenden Carmen als weiblicher Identifikationsfigur. Denn zumindest die jüngeren Frauen stehen ja alle mehr oder weniger vor Carmens Wahl: sie können sich für ein bürgerliches Leben entscheiden, mit Heim, Kindern, einem ergebenen Don José als Ehemann, oder eben für jenes andere, mit langen Jahren voller Leidenschaft, auf das Carmen setzt. Kein Zweifel, daß die zweite Variante reizvoller ist. Aber eben auch riskanter: denn was kommt, wenn die guten Jahrzehnte vorbei sind und die Männer wegbleiben? Man bewundert dieses Zigeunermädchen, weil es den Mut hat, ohne Furcht vor den Konsequenzen das zu tun, wozu man selbst zu feige ist. Für viele von uns ist Carmen wohl so etwas wie ein weiblicher Cowboy.

Und hier beginnt nun nach meiner Meinung das Mißverständnis, das so alt ist wie diese Geschichte selbst. Denn jene Carmen ist weder frei noch hat sie die Absicht, es zu werden – sie *redet* von ihrer Freiheit, doch sie erlebt sie nicht. Ihre Existenz spielt sich in der strengen Hierarchie der Zigeuner ab: sie ist nach außen hin frei, in den Augen der prüden spanischen Gesellschaft, nach innen bleibt sie stets in die Gesetze ihrer Sippschaft eingebunden. Nach diesem Kodex ist Sinnlichkeit kein Vergehen: was immer sie in der Welt da draußen tut, sie weiß stets, wohin sie zurückkehren kann. Frei wäre sie erst, wenn sie nach den Regeln der Gegenseite „anständig“ würde; also sich etwa zu einem bürgerlichen Leben entschlösse und einen Spießer wie Don José heiratete. Denn dann würde man sie in ihrem eigenen Milieu rücksichtslos verstoßen.

Don José ist der, der alles auf eine Karte setzt. Und am Ende der Geschichte hat er dann alles verloren: Carmen, seine Karriere, seine Verlobte, in seinem Heimatdorf ist er verfeindt, seine Kirche hat ihn ausgestoßen, und sogar seine geliebte Mutter – die einzige, die noch zu ihm hielt – liegt auf dem Sterbebett. Wie wenig riskiert Carmen im Vergleich.

Auch wenn sie Gott nicht zu fürchten scheint, respektiert sie eben doch die Karten. Wie könnte man jemanden, der so absolut an die Vorbestimmtheit seines Schicksals glaubt, einen freien Menschen nennen? All dies ist seit jeher in dem Carmen-Stoff klar zu erkennen. Doch da man in unserer Zeit der immer größer werdenden individuellen Freiheit dringend Vorbilder braucht, die einem zeigen, wie man mit diesem Geschenk fertig wird, will man es natürlich nicht sehen.

Und dann wird auch ganz deutlich, daß dieser vermeintlichen



Freiheitsheldin auch die Unfreiheit des Zigeunermilieus noch nicht genügt. Das Ziel ihrer Verführungskünste ist nicht, Männer serienweise in ihr Bett zu locken, obwohl sie diesen Kompromiß sicherlich genießt. Im Grunde sucht Carmen genau wie Don José die Sklaven einer großen Leidenschaft. Trotz gelegentlicher Beuerungen ist ihr Traum nicht ein Mann, der ihr ihre Freiheit lässt, sondern einer, der ihr gestattet, diese bei ihm abzugeben. Ihr Pech ist, daß die Männer, denen sie begegnet, für die ihnen zugesetzte Rolle so wenig taugen: keiner entzündet mehr als vorübergehend ihre Leidenschaft. Wenn Liebe etwas mit Abso-



lutheit zu tun hat, wenn man den andern zur Religion macht – zum „Angebeten“ –, dann ist dieser Don José für die psychischen Bedürfnisse dieser Carmen von Anfang an denkbar ungeeignet: wie könnte sie jemand zu ihrem Gott befördern, der so vor ihr im Staub kriecht. Erst am Schluß, bei der sich anbahnen den Liaison mit dem Stierkämpfer, schöpft sie wieder Hoffnung – denn vielleicht ist dieser Draufgänger ja endlich der, auf den sie schon so lange wartet: einer, der nicht in die Knie vor ihr geht? „Noch nie habe ich einen Mann so geliebt wie diesen!“ ruft sie ihren Freundinnen noch zu. Daß José sie dafür töten könnte,

schreckt sie wenig. Und als er es dann tut, stirbt sie nicht für ihre Freiheit, sondern für die Unfreiheit, die ihr neue Leidenschaft verspricht. Und falls hier jemand noch einen Schritt weiter gehen mag: Was wäre geschehen, wenn Don José Carmen nicht ermordet hätte und der Torero wirklich der gewesen wäre, von dem sie träumte? Dann hätte diesmal *sie* einem Mann zu Füßen gelegen und dieser hätte nach und nach das Interesse an ihr verloren! Falls Liebe etwas mit Anbetung zu tun hat, muß sie notgedrungen eine ziemlich einseitige Sache bleiben: ein Gott, der zurückbetet, wirkt für die Gegenseite auf die Dauer wenig erhaben. Man beobachtet es überall: etliche Monate gemeinsamer Leidenschaft, und falls nicht ein Wunder geschieht, zerfällt dann das Paar unweigerlich in einen Teil, der immer mehr und einen, der immer weniger empfindet. Einen, der zu fliehen beginnt und einen, der ihn verfolgt, ohne ihn je wieder einzuholen. Vor allem, weil der Flüchtende – der ja auch den Wahnsinn einer großen Leidenschaft sucht – vielleicht bald schon hinter einem Dritten her ist, der seinerseits vor ihm davonläuft. Wer uns sagen könnte, wie man diesem dumpfen Mechanismus entgeht, hätte die Formel für das Glück gefunden.

Der krankhafte Todestrieb oder Carmen aus der Sicht der Psychologie

Von Erwin Ringel

Sicher haben Sie sich während des vierten Aktes der Oper oft gesagt: Seltsam, wie sich Carmen verhält. Da wird sie von ihren Freundinnen gewarnt, daß ihr Don José auflauere, und dennoch bleibt sie wie angewurzelt auf dem Platz vor der Arena stehen, als ob sie ihn erwarte. Dann beginnt der Stierkampf in der Arena, und ihr neuer Liebster, Escamillo, wird gefeiert. Und wer sollte dabei anwesend sein, wenn nicht sie, Carmen? Und doch handelt sie so, als ob sie ein geheimes Rendezvous mit Don José hätte, eine Zusammenkunft zu zweit, in einer leergefegten Gegend, wo sie der Gefahr, die von Don José möglicherweise ausgeht, ohne Hilfe anderer wehrlos ausgesetzt ist. Dann kommt es zu dieser Begegnung. Don José fleht, sie möge die Beziehung zu ihm nicht abbrechen, sie aber antwortet: „Und was mein Los auch sei, zwischen uns ist es vorbei.“ Man könnte also sagen, Carmen provo-

ziert geradezu ihr tragisches Ende, oder um es anders auszudrücken: Sie läuft gleichsam ins Messer Don José, diesmal nicht in der übertragenen Bedeutung des Sprichwortes, sondern im realen Sinn.

Als Sigmund Freud den Begriff des Todestriebes erfand, wurde diese wichtige Entdeckung von seinen Gegnern als eine weitere Absurdität seines Denkens lächerlich gemacht. Heute wissen wir längst, daß jeder Mensch einen „natürlichen“ Todestrieb in sich trägt.

Unter bestimmten Umständen aber wird dieser normale Todestrieb in einen krankhaften verwandelt, in dem Sinne, daß er bewußt oder unbewußt auf eine frühe Beendigung des Lebens drängt. Wir wissen heute, daß ein unbewußtes Schuldgefühl zu den entscheidenden Symptomen jeder Neurose gehört, und daß dieses unbewußte Schuldgefühl, ebenfalls unbewußt, auf Bestrafung drängt, welche sich dann je nach dem Schweregrad in Selbstschädigung, Selbstzerstörung und Selbstvernichtung äußert.

Der Selbstvernichtungswunsch kann bewußt werden und sich vor allem in Selbstmordtendenzen manifestieren; er kann aber auch unbewußt bleiben und dann auf verborgenen Wegen das eigene Untergehen ansteuern: so zum Beispiel in der Erzeugung psychosomatischer Krankheiten, die mitunter durchaus den Tod zu Folge haben können, ferner in der Entwicklung eines Lebensstils (Nikotin, Alkohol, Süchtigkeit, Arbeitswut, übertriebene Vergötzung des Leistungsprinzips, sich „aufopfern“), der früher oder später zum Exitus führen muß. Auch der Fahrstil, den viele Menschen mit ihrem Auto zeigen, erinnert oft an das, was Stengel als „Gottesurteil über Leben und Tod“ bezeichnet hat, nach der Devise: Geht es noch einmal gut, ist es gut; geht es schlecht aus, ist es auch gut.

Es gibt also, wie wir gesehen haben, sehr viele Gründe für einen bewußten oder unbewußten krankhaften Todestrieb, der die eigene Auslöschung verursacht oder beschleunigt, und es gibt ebenso viele bewußte und unbewußte Formen, in welchen dieser Todestrieb sich durchsetzt. Bei Carmen ist die Form klar: sie wartet auf ihren Tod, der ihr in der Gestalt des Don José entgegentritt. Die Ursache dieses Verhaltens freilich ist vieldeutig, und ich möchte hier nur die zwei wahrscheinlichsten zur Diskussion stellen.

Erste Deutung: Don José ist einer jener Männertypen, die offenbar eine solche „Anhänglichkeit“ an eine Frau entwickeln können, daß es fast unmöglich wird, eine Beziehung mit ihnen auf normalem Wege zu beenden. Auch die psychiatrische Erfahrung zeigt, daß es eben Männer sowohl wie Frauen gibt, die eine solche Fixierung an ein Objekt zeigen, daß nur der Tod des einen (Mord) und oft sogar beider Beteiligten (Mord und anschließender Selbstmord) die Beziehung aufzulösen vermag. Vieles spricht dafür, daß Carmen – freilich zu spät, aber doch – diese Situation

erkennt, und daß sie eher bereit ist zu sterben, als diese Beziehung „ewig“ mit sich zu schleppen. In diesem Sinne wäre ihr fanatischer Ausruf zu interpretieren: „Frei will ich sein, selbst noch im Tod.“ Mit anderen Worten: Ich will reinen Tisch machen, selbst um den Preis meines Endes.

Zweite Deutung: Ihrer Vorgeschichte nach muß man Carmen als flatterhafte Frau verstehen, deren Liebesgefühle ebenso rasch verschwinden, wie sie im Augenblick entstehen. Gilt dies auch für ihre Empfindungen Escamillo gegenüber? Sie sagt: „Escamillo, ich liebe dich und ich kann es dir schwören, daß noch nie einen Mann ich geliebt so wie dich.“ Wenn dieser Satz ernst zu nehmen ist, muß sie dann nicht Angst haben, daß auch diesmal ihre Zuneigung sich rasch verbrauchen wird? Könnte nicht dadurch eine Sehnsucht entstehen, auf dem Höhepunkt dieser einmaligen Liebe zu sterben und sie damit nicht der Gefahr der Abnützung auszusetzen?

Nachweise: W. Dömling aus dem Begleitheft der Platteneinspielung der Deutschen Grammophon GmbH. · W. Dean aus „Georges Bizet – Leben und Werk“, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1988. Th. W. Adorno aus „Quasi una fantasia – Musikalische Schriften II“, Frankfurt am Main 1963 · E. Vilar aus Musik und Theater, Heft 7/1984 · E. Ringel aus „Unbewußt – höchste Lust – Oper als Spiegel des Lebens“, Verlag Krenmayr & Scherian, Wien 1990 · P. Mérimée aus „Carmen“, Verlag Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1963 · Szenefotos: Fotostudio Peter Peter.

Spielzeit 1992/93, Heft 1 · Premiere im Großen Haus am 26. September 1992.

Medieninhaber und Herausgeber: Landestheater Linz, Promenade 39, 4020 Linz, Tel. 0 73 2 / 76 11-0 · **Intendant:** Dr. Roman Zeilinger · Für den Besetzungszettel verantwortlich: Robert Minder · Anzeigenverwaltung: Österreichische Werbegesellschaft KG, Schillerstraße 46, 4020 Linz, Tel. 0 73 2 / 66 30 91 · **Druck:** Druckerei und Zeitungshaus J. Wimmer GmbH., Promenade 23, 4020 Linz · **Redaktion und Gestaltung:** Dr. Ulrich Scherzer.