

CARMEN



MUSIKTHEATER NÜRNBERG

Neuinszenierung

Georges Bizet

C A R M E N

Musikalische Leitung Reinhard Petersen

Inszenierung Wolfram Mehring

Ausstattung Jürgen Kötter

Choreinstudierung Udo Mehrpohl

Premiere: 19. November 1983

Sonntag, 26. Juli 1992 19.30–22.30 Uhr

Carmen

Oper in drei Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy
nach einer Novelle von Prosper Mérimée
Kritische Neuausgabe nach den Quellen
und deutsche Texteinrichtung von Fritz Oeser
Deutsche Übertragung von Walter Felsenstein
Musik von Georges Bizet

Musikalische Leitung	Christoph Kurig
Inszenierung	Wolfram Mehring
Szenische Leitung	
der Wiederaufnahme	Barry Hanner
Ausstattung	Jürgen Kötter
Chöre	Christoph Kurig

Der Chor der Städtischen Bühnen
Nürnberger Jugendchor des Lehrergesangsvereins
Einstudierung: Barbara Labudde
Das Philharmonische Orchester der Stadt Nürnberg

Abendspielleitung	Marie-Jo Kümin
Bühneninspeizienz	Klaus Heim
Souffleuse	Nadja Galaboff-Görlitz
Technische Leitung	Max Grünwald
Bühnentechnik	Bernd Schumann
Beleuchtung	Rudolf Tischer
Tontechnik	Werner Lautner
Leiter der Werkstätten	Götz Schwörer
Maske und Perücken	Hans Tegelbekkers
Anfertigung der Kostüme	Hilde Goldschmidt, Paul Klein
Ausführung der Dekorationen	Horst Kernstock (Schreinerei), Sepp Schick (Malersaal)

Verlagsrechte: Alkor-Edition Kassel

Personen

Don José	Zachos Terzakis a.G.
Escamillo	Bent Norup a.G.
Remendado	Wilhelm Teepe
Dancairo	Barry Hanner
Zuniga	Greg L. Ryerson
Morales	Guido Baehr
Carmen	Diane Elias
Micaëla	Nancy Hermiston a.G.
Frasquita	Ursula Wendt-Walther
Mercedes	Christa Puhlmann-Richter
Lillas Pastia	Georg Nowak
Bergführer	Bernhard Wild
Zwei Tänzerinnen	Emilia Gonzales
	Anita Haug

Pause nach dem zweiten Akt

Impressum

Städtische Bühnen Nürnberg
Musiktheater
Redaktion: Anja Weigmann
Mitarbeit: Volker Sellmann
Titelbild: Jürgen Kötter

Herstellung, Druck und Verlag:
3W Druck und Verlag J. Schoierer KG.
Sperberstraße 77 · 8500 Nürnberg 40
Telefon 09011 / 44 99 95

Text- und Bildnachweis:

Wolfram Mehring, *Masques brûlés (Aphorismes)*, Verlag Cesare Rancilio, Paris 1983
Prosper Mérimée, *Carmen*, Dunker Verlag, München 1954
Fritz Oeser, Vorwort zum Klavierauszug »Carmen«, Alkor-Edition, Kassel 1964
Carl Dahlhaus, „Opéra comique und Bizets »Carmen«“, in: »Die Musik des 19. Jahrhunderts«, Laaber Verlag Regensburg 1980
Friedrich Nietzsche, Randglossen zu Bizets »Carmen«, hrsg. von Hugo Daffner, Bosse Verlag Regensburg 1912
Jean-Louis Martinoty, Bizet und die zigeunerhafte Realität seiner Musik; mit freundlicher Genehmigung des Autors
Siegwart Döhring, Szene in der Musik und Musik in der Szene; in: *Musik und Bildung* 12, Mainz 1980
Kurt Honolka, Wer ist Carmen?, in: *Opernwelt* 1978 Heft 1, Velber
Wolf Rosenberg, Carmen — die Lulu von 1875, in: *Festspielalmanach der Salzburger Festspiele* 1967
Federico Garcia Lorca, *Gesammelte Werke*, Insel Verlag Frankfurt/Main 1982
Thomas Mann, *der Zauberberg*, S. Fischer Verlag Berlin 1930
Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Suhrkamp Frankfurt/Main 1963
Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1959
Jean-Paul Clébert, *Das Volk der Zigeuner*, Neff Verlag, Wien 1964
Archivmaterial

Bekanntes entsteht aus Unbekanntem,
Licht aus dem Dunkel,
Der Tag aus der Nacht –
Die Ordnung lebt aus dem Chaos.

Was wir mit allen Kräften bekämpfen
Ist Ursprung, Quelle und Nahrung
Unserer Anstrengungen:
Unordnung – Chaos – Anarchie.

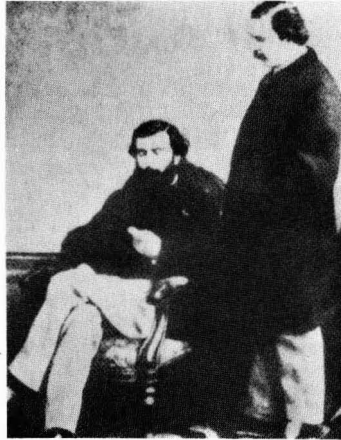
Wolfram Mehring in »Masques brûlés« (Aphorismes)



G. Bizet



P. Mérimée



Die Librettisten
H. Meilhac und L. Halévy

Prosper Mérimée

Aus der Novelle »Carmen«

Das Wesen des Weibes

ist Verwandlung.

In seinen glücklichsten Stunden

ist es gleich nahe verbunden

der Liebe wie dem Tode.

(Motto zur Novelle von Palladas)

Der Anfang

Ich bin in Elizondo im Tale von Baztan geboren. Ich heiße Don José Lizarabengoa. Wenn ich mich Don nenne, so geschieht es, weil ich das Recht dazu habe, und wenn wir in Elizondo wären, zeigte ich Ihnen meinen Stammbaum auf Pergament. Man wollte mich zum Geistlichen machen und schickte mich auf die Hochschule, aber ich kam nicht recht vorwärts. Ich liebte das Ballspiel zu sehr, und das war mein Verderben. Wenn wir wie Navarreser Ball spielen, vergessen wir alles. Eines Tages hatte ich gewonnen; da fing ein Bursche aus Avala Streit mit mir an. Wir nahmen unsere Maquilas (eisenbeschlagene Stöcke), und ich war wieder Sieger, mußte aber in der Folge die Gegend verlassen. Dragoner begegneten mir, und ich trat in das Reiterregiment von Almanza ein. Wir Kinder der Berge erlernen das Soldatenhandwerk rasch. Bald war ich Unteroffizier und hatte Aussicht, Vizewachtmeister zu werden, da kam ich zu meinem Unglück zum Wachtkommando an der Tabakfabrik von Sevilla. Wenn Sie dort gewesen sind, werden Sie dies große Gebäude gesehen haben, außerhalb der Wälle am Guadalquivir. Noch ist's mir, als sähe ich das Tor, daneben die Wache. Ein Spanier auf Wache spielt Karten oder schläft. Ich als echter Navarrese suchte mich stets zu beschäftigen. Ich machte mir eine Messingkette, um meine Putznadel daran zu tragen. Auf einmal sagten die Kameraden: es läutet; die Mädchen gehen wieder an die Arbeit. Sie wissen, mein Herr, in der Manufaktur sind vier- bis fünfhundert Frauen angestellt. Sie wickeln die Zigarren in einem großen Saale, zu dem Männer ohne behördlichen Erlaubnisschein keinen Zutritt haben, weil die Weiber, zumal die jungen, es sich bequem machen, wenn es heiß ist. Zur Stunde, da sich die Arbeiterinnen nach ihrem Mittagmahle wieder einstellen, kommen viele junge Leute, um sie vorübergehen zu sehen und mit ihnen anzubändeln. Während die anderen gafften, blieb ich auf meiner Bank am Tore. Ich war damals jung, hatte Heimweh und meinte, ohne blaue Röcke und langhängende Zöpfe gäbe es keine hübschen Mädchen. Übrigens hatte ich Angst vor den Andalusierinnen; ich hatte mich noch nicht gewöhnt an ihre Art, immer zu spötteln und nie ein vernünftiges Wort zu reden. So hockte ich über meiner Kette, als ich die Zivilisten sagen hörte: Da, die kleine Zigeunerin! Ich blickte auf und sah sie. Es war an einem Freitag: ich werde ihn nie vergessen. Ich sah Carmen, die Sie kennen. Sie hatte einen sehr kurzen Rock an, der weißseidene Strümpfe mit mehr denn einem Loch sehen ließ, und niedliche Schuhe von rotem Leder, mit feuerroten Bändern zugebunden. Die Mantilla hatte sie zurückgeschlagen, um ihre Schultern und einen großen Akazienstrauß vorn im Hemd zu zeigen. Eine Akazienblüte trug sie überdies im Winkel ihres Mundes. So schritt sie dahin, sich in den Hüften wiegend wie ein Füllen in den Koppeln von Kordova. Sie antwortete jedem, äugte links und rechts, die Faust in der Hüfte, frech wie eben eine echte Zigeunerin. Zuerst gefiel sie mir nicht, und ich nahm meine Arbeit wieder auf; aber wie die Weiber und Katzen, die nicht kommen, wenn man sie ruft, blieb sie vor mir stehen und redete mich an. Gevatter, sagte sie in andalusischer Mundart, willst du mir die Kette geben? Ich will den Schlüssel zu meinem Geldschrank daran tragen. Meine Putznadel kommt dran, erwiderte ich ihr. — Deine Putznadel? rief sie, auflachend. Ah, der Herr Unteroffizier macht Nadelarbeiten! — Alle Her-

umstehenden lachten, und ich fühlte, daß ich rot ward, fand aber keine Erwiderung. Komm, Schatz! fuhr sie fort. Mache mir sieben Ellen schwarze Spitze für meine Mantilla, Herzenshäkler du! — Dabei nahm sie die Akazienblüte aus dem Munde und schnellte sie mir mit dem Daumen gerade zwischen die Augen. Es war mir, als hätte mich eine Kugel getroffen. Ich hätte mich am liebsten irgendwohin verkrochen, aber ich stand da, starr wie ein Holzklötz. Als sie in der Fabrik verschwunden war, erblickte ich die Akazienblüte, die zur Erde mir zwischen die Füße gefallen war. Ich weiß nicht, was mich umwandelte; ich hob sie auf, ohne daß meine Kameraden es bemerkten, und barg sie behutsam unter meinem Rock. Das war meine erste Torheit.

Das Ende

Ein Bauer erzählte mir, in Dordova gäbe es Stierkämpfe. Da kochte mir das Blut, und wie ein Verrückter eilte ich hin und bin auf dem Platze. Man zeigte mir Lukas, meinen Nebenbuhler, und auf der Bank an der Schranke erblickte ich Carmen. Ein Blick auf sie, und ich weiß Bescheid. Beim ersten Stier macht er den Galanten, ganz wie ich mir gedacht. Er riß ihm die Divisa (die Schleife mit den Farben seiner Herkunft) ab und brachte sie Carmen, die sich sofort ins Haar steckte. Der Stier sollte mein Rächer werden. Lukas ward überrannt; sein Pferd fiel ihm auf die Brust, und der Stier stürzte über beide. Ich schaute mich nach Carmen um; schon war sie nicht mehr auf ihrem Platze. Da es mir unmöglich war, den meinen zu verlassen, mußte ich bis zum Ende der Kämpfe warten.

Dann ging ich in das Ihnen bekannte Haus, wo ich den ganzen Abend und einen Teil der Nacht ruhig wartete. Gegen zwei Uhr morgens kam Carmen heim. Nicht wenig überrascht, als sie mich sah. Komm mit mir! sagte ich zu ihr. Meinetwegen, erwiderte sie. Gehen wir! — Ich holte mein Pferd, setzte sie auf die Kruppe, und so ritten wir den Rest der Nacht, ohne ein Wort miteinander zu reden. Bei Tagesanbruch machten wir an einer einsamen Schenke halt, nahe einer Einsiedelei. Hier sagte ich zu Carmen: Höre! Alles Gewesene sei vergessen. Nichts werde ich je erwähnen. Aber schwöre mir eines, du gehst mit mir nach Amerika und wirst dort vernünftig! Nein! rief sie trotzig. Nach Amerika will ich nicht. Es gefällt mir hier. — Wohl weil du in der Nähe von Lukas bist? Aber ich sage dir: wenn er wieder gesund wird, graue Haare soll er nicht bekommen. Doch wozu mich an ihn halten? Ich habe es satt, alle deine Liebhaber umzubringen. Dich werde ich töten! — Sie warf mir einen wilden Blick zu und sagte: Ich habe es mir immer gedacht, daß du mich morden wirst. Erst ich, dann du! Ich weiß genau, daß es so kommen muß. — Überlege es dir! begann ich von neuem. Aber ich bin am Ende meiner Geduld und meines Mutes. Fasse deinen Entschluß oder ich fasse den meinen. — José, erwiderte sie, du bittest Unmögliches. Ich liebe dich nicht mehr. Du, du liebst mich noch, und darum willst du mich töten. Ich könnte dir noch irgendeine Lüge vormachen, aber diese Mühe gebe ich mir nicht. Alles ist aus zwischen uns. — Du liebst also den Lukas? — Ja, ich habe ihn geliebt, wie einst dich, jetzt liebe ich nichts mehr, und ich hasse mich, weil ich dich geliebt habe. — Ich warf mich ihr zu Füßen, griff ihre Hände und benetzte sie mit meinen Tränen. Ich erinnerte sie an alle die glücklichen Augenblicke, die wir zusammen erlebt hatten. Ich erklärte mich bereit, ihr zu Gefallen Räuber zu bleiben. Alles, alles habe ich ihr angeboten, auf daß sie mich wieder lieben sollte. Sie sprach: Dich noch lieben, ist unmöglich. Mit dir leben will ich nicht. — Da packte mich die Wut. Ich zog mein Messer. Hätte sie nur Furcht gezeigt, hätte sie mich um Gnade angefleht! Nichts; dies Weib war ein Dämon. Zum letzten Male, rief ich, willst du bei mir bleiben?

Nein, nein, nein! rief sie, indem sie mit dem Fuß aufstampfte und den Ring, den sie von mir hatte, vom Finger zog und ins Gebüsch schleuderte. Ich stach und stach nochmals. Beim zweiten Stich brach sie lautlos zusammen.

Noch ist's mir, als schaute ich ihr großes schwarzes Auge starr auf mich gerichtet. Bald war es trübe und schloß sich. Mindestens eine Stunde stand ich vor der Leiche, wie im Traum.

Fritz Oeser

Die „originale“ »Carmen«

Nichts ist schwerer, als ein Erscheinungsbild zu revidieren, das einem musikalischen Bühnenwerk durch erste Aufführungen und erste Ausgaben aufgeprägt worden ist. Für Bizets »Carmen« gilt das in mehrfacher Hinsicht. Seit achtzig Jahren meistgespielte Oper des Repertoires, vom Publikum in aller Welt geliebt und von den Kennern als einmaliger Glückstreffer musikdramatischen Schaffens gepriesen, ist »Carmen« dennoch bis zum heutigen Tage nie so veröffentlicht oder aufgeführt worden, wie Bizet sie gestaltet hat.

In Frankreich hatte bis vor kurzem die Pariser Opéra Comique dafür gesorgt, daß die von ihr kreierte Fassung nicht in Vergessenheit geriet. Dann, im Jahre 1959, wurde »Carmen« (erst-mals?) von der Grand' Opéra herausgebracht und erlitt dort dasselbe Schicksal, das ihr im deutschen Sprachgebiet gleich nach der Uraufführung 1875 zuteil geworden war: sie wurde zur „großen Oper“ umstilisiert. Ohne Zweifel hat die Wiener Erstaufführung, von der diese Entwicklung ihren Ausgang nahm, nach dem Pariser Fiasko dem Werk das Tor zur Welt geöffnet. Aber es wirkte sich nicht nur als Glück, sondern auch als Verhängnis aus, daß Direktor Jauner »Carmen« kaum ein halbes Jahr nach der französischen Premiere und wenige Monate nach Bizets Tod einzustudieren begann. In dieser knappen Zeitspanne wurde allzusehnell jene deutsche Übersetzung angefertigt, deren verkrampte Syntax seither dem Verehrer von Bizets Meisterwerk Qualen verursacht. Vor allem aber unternahm es damals Bizets Freund Ernest Guiraud, die Prosadialoge des Originals durch Rezitative zu ersetzen. Damit war der Weg beschritten, der von Bizets Konzeption immer weiter wegführte. Die deutsche Übertragung verfehlte und verfälschte zudem ihren Charakter, weil sie die präzise Aussage des französischen Urtextes durch die Gefühlsseligkeit eines pseudoromantischen Wortschatzes — das meistgebrauchte Epitheton ist 'treu' — aufweichte. Unheilvoll wirkte sich aus, daß all das sich sofort in gedruckten Klavierauszügen und Partituren unabänderlich festsetzte. Teils wegen des Beharrungsvermögens der normalen Bühnenpraxis, teils wegen der mit Urheber- und Verlagsrecht zusammenhängenden Probleme hat sich so ein verzerrtes Bild von »Carmen« bis in unsere Tage hinüberretten können, obwohl die Rufe nach einer Revision sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verstärkt haben. Es ehrt das deutschsprachige Theater, daß es die routinemäßige Wiedergabe der überkommenen »Carmen«-Partitur immer wieder mit Versuchen, zur »Ur-Carmen« zurückzufinden, durchbrochen hat. So krönte Walter Felsenstein seine eigene langjährige Beschäftigung mit dem Werk — er hatte bereits 1935 in Köln und später in Zürich für seine Inszenierungen die Dialogfassung gewählt — mit einer Übersetzung der ganzen Urgestalt, wie sie im französischen Libretto und Klavierauszug von 1875 überliefert war. Der fromme Glaube, es müsse, was gedruckt ist, auch richtig gedruckt, also echt und gültig sein, hat in den letzten Jahrzehnten so heftige Stöße erlitten (die Fälle Cornelius, Mussorgsky, Bruckner), daß Skepsis am Platze war. Auch bei »Carmen« waren gewissenhaften Dirigenten und Regisseuren recht häufig Zweifel gekommen. Die Textrevision und diese Ausgabe als ihr praktisches Ergebnis bezeugen, daß tatsächlich eine dicke Kruste von Retuschen abzutragen und mancher gravierende Eingriff zu beseitigen war.

Es gab auf diesem Gebiete nur wenige Vorarbeiten. Die französischen Ausgaben von Partitur und Klavierauszug haben sich seit ihrem ersten Erscheinen nicht verändert. Einen bedeutsamen Schritt vorwärts tat der Straßburger Kapellmeister Pierre Stoll mit seiner 1961 für den Bühnengebrauch herausgegebenen Neuausgabe. Stoll entnahm Bizets Eigenschrift-Partitur frühere Lesarten und gestrichene Partien und versuchte die Abänderungen Guirauds zu tilgen. Seine Ausgabe konnte erst eingesehen werden, als diese im Klavierauszug bereits gestochen war; um so bedeutungsvoller ist die häufige Übereinstimmung der Urteile besonders hinsichtlich der

Kürzungen. Aber Stoll mußte auf halbem Wege halt machen, weil ihm der Zustand des Autographs Schranken setzte. Guiraud hatte es als Vorlage für den Partiturstich benutzt; deshalb überkreuzen sich darin Bizets Selbstkorrekturen mit Eintragungen von fremder Hand, Guirauds Änderungen mit Anmerkungen der Notenstecher. Irrtumsfreie Klarheit darüber, was als authentisch und gültig anzusehen sei, kann also die Handschrift allein nicht geben. Vollends mußte Stolls Bestreben, alle Striche wieder aufzumachen, daran scheitern, daß die Manuskriptpartitur große Lücken aufweist: manche Stellen sind überklebt, sehr viele Blätter aber ganz aus der Partitur entfernt und anscheinend bis heute noch nicht wieder aufgetaucht.

Über die neu übersetzte Ausgabe stand insofern ein glücklicher Stern, als die Suche nach weiteren Quellen die Orchesterstimmen der Uraufführung und eine der Urschrift gleichrangige Abschriftspartitur zutage förderte. Diese zweite Partitur, die 1875 der Opéra Comique als Dirigierpartitur gedient hatte, schließt sämtliche Lücken des Autographs. Sie enthält die dort entfernten (bzw. überklebten) und deshalb bis zum gegenwärtigen Augenblick unbekannt gebliebenen 71 Partiturseiten. Sie gibt aber auch Aufschluß darüber, welche textlichen und musikalischen Änderungen von Bizet selbst – meist noch vor Probenbeginn – vorgenommen worden waren und somit Gültigkeit besitzen, und welche Eintragungen von fremder Hand stammen oder von fremdem Einfluß zeugen und dementsprechend zu eliminieren sind. So notwendig es war, das Netzwerk von Retuschen zu beseitigen, mit dem Guiraud die »Carmen«-Partitur überzogen hatte, und die zahlreichen Fehler und falschen Lesarten zu tilgen, die sich seit der Uraufführung von Ausgabe zu Ausgabe fortgeschleppt haben: für die musikalische und szenische Verlebendigung der Oper haben die neu erschlossenen Partien ungleich größere Bedeutung. Sie betreffen die Hälfte aller Musiknummern. Durch den Quellenvergleich ließ sich nachweisen, daß die Kürzungen erst während der Proben vorgenommen worden waren (und dann allerdings auch sofort in die erste Druckausgabe Eingang gefunden hatten). Nun konnten sie auf ihre Authentizität und Gültigkeit überprüft, konnte eine Antwort auf die Frage gesucht werden, ob Bizet die Striche aus eigenem Antrieb verfügt oder sie nur geduldet hatte. Bei dem Messerkampf-Duett zwischen Don José und Escamillo ist kein Zweifel möglich: es wurde erst bei der Neueinstudierung von 1883 zu einem Rudiment verstümmelt, wahrscheinlich weil der neue Direktor der Opéra Comique Anstoß an der Brutalität der Szene nahm. Alle anderen Kürzungen aber waren offensichtlich Kurzschlußreaktionen während der Bühnenproben, wie sie bei Uraufführungen von Werken nicht arrivierter Autoren (und zu ihnen gehörte Bizet) zu allen Zeiten vorkommen. Schwierigkeiten mit dem Chor, Unzulänglichkeiten der Bühne, Ratlosigkeit angesichts des neuartigen Sujets: diese drei Gründe dürften dazu geführt haben, daß Stellen, die Probleme aufgaben, kurzerhand geändert oder getilgt wurden.

»Carmen« kann nur dann authentisch interpretiert werden, wenn sie mit den Sprechdialogen aufgeführt wird, – zu dieser Einsicht muß jeder kommen, der Originalfassung und Rezitativ-Bearbeitung miteinander vergleicht. Was Bizet angestrebt und über Zwischenstufen – sie sind im Anhang-Band der Partitur abgedruckt – auch erreicht hat, liegt nun jedenfalls klar und nachprüfbar zutage, und wenigstens auf dem Papier ist eine falsche Überlieferung korrigiert. Ob auch auf dem Theater an die Stelle der alten, viel bequemer zu genießenden eine neue, härtere, schärfer umrissene »Carmen« (mit dem Ton auf der zweiten Silbe!) treten wird, – das wird entscheidend davon abhängen, wieviel den Interpreten am Pult und auf der Bühne an Bizets Meisterwerk in seiner wahren Gestalt, an der wirklichen Carmen gelegen ist.

Carl Dahlhaus

Opéra comique und Bizets »Carmen«

Opéra comique ist ein Sammelbegriff, dessen „offizielles“ Unterscheidungsmerkmal, der gesprochene Dialog statt des Rezitativs der Tragédie lyrique, offenbar wenig dazu taugt, eine Operngattung zu begründen, die mit der des gesprochenen Dramas vergleichbar ist, wie man es in der Regel erwartet. Nach der Terminologie, die im Rezitativ-Privileg der Académie Royale – als Aufführungsort der Tragédie lyrique – begründet war, mußte Cherubinis „Medée“ (1797) und später Bizets »Carmen« (1875) wegen des gesprochenen Dialogs der Originalfassung zur Kategorie der Opéra comique gezählt werden, und erst dadurch, daß man Rezitative nachkomponierte, rettete man das Werk auch institutionell für die Gattung der Tragödie, der es nach dramaturgischen Kriterien ohnehin angehörte.

Daß man in Frankreich – anders als in Italien – den Begriff der musikalischen Tragödie an die Rezitativoper und den der Komödie an die Dialogoper fesselte, oder genauer: daß man als Opéra comique gewissermaßen den „Rest“ definierte, dem eine der Eigenschaften einer Tragédie lyrique oder beide fehlten – das tragische Sujet aus Mythos oder Historie und die durchkomponierte musikalische Form –, mag ästhetisch absurd erscheinen, ist jedoch geschichtlich insofern bedeutsam geworden, als die dadurch erzwungene Zusammenfassung heterogener Werke oder Werkgruppen unter dem negativ bestimmten Sammelnamen »Opéra comique« kein bloßer terminologischer Mißgriff, sondern Zeichen und Ausdruck einer Tendenz im musikalischen Drama war, in der sich ein Stück Emanzipation des Bürgertums manifestierte. Die „Stilmischung“, zu der die Opéra comique wegen der Koppelung heterogener Dramentypen neigte, ist von Historikern, deren Klassifikationsdrang stärker war als ihr Geschichtsbewußtsein, als ästhetischer Mangel und als geschichtliches „Übergangsphänomen“, als Wirrwarr und Eklektizismus beklagt und abgetan worden, als ob das System wohlabgegrenzter Gattungsstile, wie es in der Oper vor den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts herrschte, das Maß wäre, an dem die nachrevolutionäre Entwicklung gemessen werden darf. In Wahrheit dokumentiert sich gerade in dem „ästhetischen Mangel“ eine andere Ästhetik und in dem „geschichtlichen Übergangsphänomen“ ein anderes Zeitalter.

Mit dem Drame lyrique, dessen Gattungstradition von Gounod und Thomas – und später Massenet – geprägt wurde, hängt Bizets »Carmen« (1875), die zentrale französische Oper der Epoche, durch die dramaturgische Hilfsfigur der Micaëla zusammen, die von den Librettisten, Meilhac und Halévy, in die Opernhandlung eingefügt wurde und deren Funktion in nichts anderem besteht, als daß sie im ersten wie im dritten Akt an Don José's Herkunft erinnert, eine Herkunft, von der das Milieu, in das er durch Carmen gerät, grell absticht. Da in der Oper, im Unterschied zum Schauspiel, einzig das szenisch Sichtbare und nicht bloß das Erzählte dramaturgisch wirksam ist, lag es nahe, José's Vergangenheit – das Maß seiner „tragischen Fallhöhe“ – dadurch zu vergegenwärtigen, daß sie in Micaëla, die weniger eine handelnde Person als eine Symbolfigur darstellt, Gestalt annahm. (In der Opernlibrettistik ist dramatische Logik – als Stringenz einer sichtbaren Handlung, die prinzipiell als Pantomime verständlich sein müßte – keineswegs dasselbe wie die Logik der erzählbaren Fabel.)

Ohne das Duett zwischen Micaëla und José und ohne Micaëlas Arie (deren Gebets-Ton die innere Nähe zum Drame lyrique verrät) würde die lyrische Substanz der Oper zu geringen Resten schrumpfen: Es bliebe nur José's passinoniertes Kantabile im Schlußduett und die „Blumenaerie“ – die gar keine Arie, sondern Teil eines Duetts ist und deren dramaturgische Pointe darin besteht, daß die lyrische Emphase bei Carmen das Gegenteil dessen bewirkt, was sie bewirken soll: nicht Rührung, sondern den Umschlag einer flüchtigen Zuneigung in den Entschluß, José's Passion auszubeuten..

Abstrahiert man aber, um die musikdramaturgische Besonderheit des Werkes kenntlich zu machen, von den Relikten oder Traditionsbeständen aus dem *Drame lyrique*, so zeigt sich »Carmen« als das, was sie eigentlich ist: als Paradigma oder Prototyp eines „Opernrealismus“, der sich dadurch als Realismus bestätigt, daß er einen tiefgreifenden Konventionsbruch vollzieht. (Als kunstgeschichtliches Phänomen ist Realismus, in der Musik ebenso wie in der Literatur und Malerei, weniger durch die Wirklichkeit definiert, auf die er zurückgreift, als durch die ästhetische Herausforderung, die er für die „Institution Kunst“, als Inbegriff etablierter Kunstrichtungen, darstellt.) Geschichtlich Neues ist jedoch, so revolutionär es erscheint, kaum jemals eine *creatio ex nihilo*, sondern entsteht eher dadurch, daß eine Überlieferung, die im Schatten stand, unversehens ins Licht rückt. Gegenüber der Tradition des *Drame lyrique*, die als Kontrastfolie zu Bizets „Opernrealismus“ erscheint, ist, formelhaft gesprochen, das Verhältnis zwischen lyrischen und pittoresken Szenen in sein Gegenteil verkehrt: Stellt bei Gounod oder Massenet das Genrebild, das von der musikalisch ausgemalten *couleur locale* lebt, als Nebenszene einen bloßen Zusatz zu Haupthandlung dar, die sich in lyrisch-kantablen Dialogen und Monologen entwickelt, so erweist sich bei Bizet das lyrische Moment – getragen von der dramaturgischen Hilfsfigur der Micaëla – als sekundäre Interpolation in eine Handlung, in der das Pittoreske (das spanisch-zigeunerische Milieu) dramaturgisch wesentlich und nicht zufällig ist. Die Habenera und die Seguedilla sind nichts weniger als bloße „Einlagen“ (was sie in einem *Drame lyrique* wären): Gerade in ihnen wird die Musik zur motivierenden Kraft der dramaturgischen Handlung.

Der musikalische Exotismus, der Versuch, die szenische und literarische Schilderung eines fremden, entlegenen Milieus durch eine musikalische zu ergänzen, erscheint als charakteristische Tendenz des 19. Jahrhunderts, obwohl die Anfänge weit zurückreichen. Entscheidend ist nicht der Grad, in dem sich ein Exotismus als „authentisch“ erweist, sondern vielmehr die Funktion, die er als legitime Abweichung von einer ästhetisch-kompositionstechnischen Norm der europäischen Musik erfüllt. Musikalischer Exotismus ist, formelhaft ausgedrückt, primär ein Funktions-, nicht ein Substanzbegriff. Das ästhetische Wesen – der spanische Charakter – der Habenera aus Bizets »Carmen« bleibt von dem Streit darüber, in welchem Maß es sich um einen musikalischen Gedanken Bizets, ein spanisches Volkslied oder um eine Aneignung des Liedes »El Arreglito« von Sebastián Yradier handelt, gänzlich unberührt.

Bizets „Realismus“ besteht also, gattungsgeschichtlich betrachtet, in einer Akzentverlagerung, die allerdings das Wesen der Oper als einer Gattung, die in Frankreich *Tragédie lyrique* oder *Drame lyrique*, beeinflusst: ein peripheres Moment – das musikalische Genrebild – wird zum zentralen und ein zentrales – der lyrisch-kantable Dialog und Monolog – zum peripheren. Der gattungsgeschichtlich definierte Realismus aber hängt mit der Sujetwahl, die von manchen Zeitgenossen als realistisch im damals anstößigen – ästhetisch-moralisch suspekten – Sinn des Wortes empfunden wurde, eng zusammen. Als Protagonistin einer Oper ist Carmen wesentlich durch einen negativen Zug charakterisiert: durch ihre Unfähigkeit zu einer lyrischen Emphase, die sie – im Duett mit Don José – zwar parodierend aufgreifen, aber sich nicht zu eigen machen kann. (Wenn sie in einer Episode der Chorszene des Schlußbildes mit Escamillo einige Worte herzlicher Zuneigung wechselt – „Si tu m’aimes“ / „Wenn du mir gehörst und mich wirklich liebst“ –, so liegt die Vermutung nahe, daß der frappierend konventionelle, lyrische Ton von Bizet als Ausdruck der Scheinhaftigkeit oder Flüchtigkeit des Gefühls gemeint ist.) Daß Mérimées »Carmen«, um überhaupt „opernfähig“ zu sein, von den Librettisten (die als Offenbachs literarische Lieferanten durchaus nicht zu ängstlicher Pietät neigten) idealisiert wurde, ändert wenig oder nichts an der Tatsache, daß Bizets »Carmen« im Vergleich zur Opernkonvention – als dem Maß des „Opernrealismus“ – einen in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts geradezu schockierenden Realismus demonstrierte.

Autograph der »Carmen«-Partitur (Beginn der Habanera)

Friedrich Nietzsche

Diese Musik schwitzt nicht

Ich hörte gestern — werden Sie es glauben? — zum zwanzigsten Male Bizets Meisterstück. Ich harrete wieder mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon. Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein solches Werk vervollkommenet! Man wird selbst dabei zum „Meisterstück“. — Und wirklich schien ich mir jedesmal, daß ich Carmen hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir scheine: so langmütig geworden, so glücklich, so indisch, so seßhaft... Fünf Stunden sitzen: erste Etappe der Heiligkeit! — Darf ich sagen, daß Bizets Orchesterklang fast der einzige ist, den ich noch aushalte? Jener andere Orchesterklang, der jetzt obenauf ist, der Wagnerische, brutal, künstlich und „unschuldig“ zugleich und damit zu den drei Sinnen der modernen Seele auf einmal redend, — wie nachteilig ist mir dieser Wagnerische Orchesterklang! Ich heiße ihn Schirokko. Ein verdrießlicher Schweiß bricht an mir aus. Mit meinem guten Wetter ist es vorbei.

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 präzise. 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).

Und nochmals: ich werde ein besserer Mensch, wenn mir dieser Bizet zuredet. Auch ein besserer Musikant, ein besserer Zuhörer. Kann man überhaupt noch besser zuhören? — Ich vergrabe meine Ohren noch unter diese Musik, ich höre deren Ursache. Es scheint mir, daß ich ihre Entstehung erlebe — ich zittere vor Gefahren, die irgend ein Wagnis begleiten, ich bin entzückt über Glücksfälle, an denen Bizet unschuldig ist. — Und seltsam! Im Grunde denke ich nicht daran, oder weiß es nicht, wie sehr ich daran denke. Denn ganz andere Gedanken laufen mir während dem durch den Kopf... Hat man bemerkt, daß die Musik den Geist frei macht? dem Gedanken Flügel gibt? daß man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird? — Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt; das Licht stark genug für alles Filigran der Dinge; die großen Probleme nahe zum Greifen; die Welt wie von einem Berge aus überblickt. — Ich definierte eben das philosophische Pathos. — Und unversehens fallen mir Antworten in den Schoß, ein kleiner Hagel von Eis und Weisheit, von gelösten Problemen... Wo bin ich? — Bizet macht mich fruchtbar. Alles Gute macht mich fruchtbar. Ich habe keine andere Dankbarkeit, ich habe auch keinen andern Beweis dafür, was gut ist.

*

Eros, wie die Alten ihn empfanden — verführerisch spielend boshaft dämonisch unbezwinglich. Zum Vortrag gehört eine wahre Hexe. —

*

Ein echt französisches Talent, gar nicht desorientiert durch Wagner. Es scheint, die Franzosen sind auf einem besseren Wege der dramatischen Musik; sie haben einen großen Vorsprung vor den Deutschen in einem Hauptpunkte: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weithergeholte (wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner).

Es ist nicht nur die reine Bosheit, wenn ich Bizet auf Kosten Wagners lobe. Wagner den Rücken zu kehren, war für mich Schicksal, irgend etwas nachher wieder gern zu haben, ein Sieg. Ich werde ein besserer Mensch, wenn mir dieser Bizet zuredet. Auch dieses Werk erlöst, nicht Wagner allein ist ein „Erlöser“. Mit ihm nimmt man Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des wagnerischen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die limpidezza (i. e. Klarheit) in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert.

Ich beneide Bizet, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat — zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannten Sensibilität.

Wilhelm Furtwängler zu diesen Gedanken

Auch wir wissen um die unvergleichlichen Eigenschaftendieser Oper — einer glückhaften Verbindung von Musik und Geist, die der Musik den Charakter des Gefundenen verleiht, alle Anstrengungen, alles Nur-Gewollte von ihr abstreift, sie als schönste Darstellung südlichen Lebens erscheinen läßt.

Wenn aber Nietzsche dies „Südliche“ à la »Carmen« gegen Wagner ausspielt, so heißt das doch wohl ein Vergleichen von Dingen, die unvergleichbar sind. Bedeutet dies Sichzurückziehen auf »Carmen« nicht eine allzu große Selbstbescheidung? Ist es nicht die Müdigkeit einer Seele, die in den Hafen endgültiger „Klarheit“ zurückverlangt — nicht in die Klarheit großer Kunst, sondern in eine billigere, leichter erreichbare Klarheit des südlichen Tages? Ist das Ausspielen von »Carmen« gegen die Riesenerscheinung Wagners nicht geradezu ein typisches Zeichen der — Dekadenz?

Nietzsche redet, wenn er von »Carmen« spricht — wie jeder Dekadent — allzuviel von sich selbst. Was geht uns sein Geschmack an? Was geht es uns an, daß es ihm im Norden plötzlich zu kalt, zu grau wird, daß es ihn nach tänzerischer Beschwingtheit verlangt? Er trägt alles das in einem Ton vor, daß an seinem Ernst nicht zu zweifeln ist. Aber gerade da, wo er sich ernst nimmt, können wir ihn nicht ernst nehmen. Und da, wo er scherzt — über Wagner — sind wir keineswegs geneigt, zu scherzen.

(Aus: der Fall Wagner — frei nach Nietzsche)



CARMEN

Opéra-Comique en quatre actes

H. MEILHAC et L. HALÉVY

MUSIQUE de GEORGES BIZET

Plakat zur Uraufführung 1875 an der Opéra comique in Paris

Jean-Louis Martinoty

Bizet und die zigeunerhafte Realität seiner Musik

Wir wissen, daß Bizet ganz besondere Mühe auf jedes einzelne Detail des Librettos verwandt und selbst sogar den Text der Habanera geschrieben hat. Mit der gleichen Sorgfalt, mit der Meilhac und Halévy den Text des Liedes, das Carmen an Zuniga richtet (I. Akt, Nr. 8), aus Puschkins »Zigeunern« (von Mérimée 1852 ins Französische übersetzt) ausliehen, verfuhr Bizet bei der Verwendung authentischer Quellen aus dem Musikgut der Spanier und Zigeuner. Mehr denn je zuvor war in dieser Epoche Spanien in Mode gekommen (1875: »Carmen«, »Symphonie espagnole« von Lalo, »Sarabande espagnole« von Massenet, etc.), und Literatur über seine Musik tauchte in Hülle und Fülle auf. Bizet blieb nur die Qual der Wahl: die Habanera konzipierte er nach einem spanischen Volkslied aus dem »Fleurs d'Espagne« betitelten Album des Maestro Yradie; das Vorspiel zum IV. Akt entlehnte er, einigen Quellen zufolge, Manuel Garcias »Le Domestique supposé«, 1804 in Madrid uraufgeführt. Interessanter scheinen die stilistischen Anleihen bei der Zigeunermusik, beim (Charakteristikum des Zigeunergeigers!) übermäßigen Sekund-Intervall (es-fis, as-h), das sich in der Intervall-Folge des Carmen-Themas wiederfindet, bei der Zigeunerrhythmik, besonders durch den Carmen zugeordneten 6/8-Takt. Beispiele: Auf Josés im 4/4-Takt gehaltenen Andantino (Blumenarie, II. Akt) antwortet z. B. Carmen im 6/8-Takt, in den dann der von ihr schier behexte José einfällt, bis er sich im 4/4-Takt von ihr losreißt. Oder — ein anderes Beispiel: im Kartenterzett wird Carmen im 6/8-Takt (Mercedes' und Frasquitas Sequenzstand in 2/4) eingeführt: der sich für das folgende Andantino zum 3/4-Takt entwickelt, um hart in einen 2/4-Takt umzuschlagen, sobald Frasquita und Mercedes einfallen. Der 6/8-Takt ist das sowohl im spanischen Flamenco als auch in der Zigeunerkantilene übliche Metrum.

Trotzdem: Nichts Mechanisches bei Bizet (Habanera im 2/4, Seguidilla im 3/8-Takt). Schauen wir näher hin, werden wir das Lokalkolorit nicht als unbearbeitetes Rohmaterial finden, sondern sehen, daß sie subtil und differenziert aufbereiten, um vor allem die jeweilige Natur der einzelnen Personen zu charakterisieren. Da es sich, nebenbei bemerkt, um eine mehr mittelmeeische denn spezifisch spanische Färbung handelt (Carmen ist Zigeunerin, José Baske), verwertet Bizet Passagen, die er für andere Werke komponiert hatte. Nachdem sie nicht mehr als Schauspielmusik zu Alphonse Daudets Drama reserviert war, liefert »L'Arlésienne« (d. h. die Provence) das Vorspiel zum III. Akt und den Ensemble-Satz in „ges“. Für Micaëlas Lied wählt Bizet, nicht ohne Bosheit, eine Arie, die er für »La Coupe du Roi de Thulé« (»Der König von Thule«) geschrieben und bereits in »Griselidis« verpflanzt hatte. Er fand sie selbst anachronistisch und ein bißchen lächerlich, und das heißt, daß er dem Publikum eher eine „lange Nase“ machen als ihm schmeicheln wollte! So ist die Charakteristik der Micaëla bereits von der Musik her erbarungslos festgelegt; und Gleiches gilt für die Auftrittsmelodie des Toreros (der Bizet eigenhändig die Ausführungsvorschrift „légèrement et avec fatuité“, „leicht und geckenhaft“, beige stellt hat). Seinem eigenen Geständnis nach interessierte den Komponisten die Persönlichkeit dieser beiden Figuren einfach nicht. Das Duett Micaëla/José steht denn auch dem konventionellen Bild, das man sich vom konventionellen Typ der französischen Oper machte (vertreten durch Gounod und Massenet) am nächsten. Schließlich läßt es sich kaum vermeiden, daß ein noch junger Komponist aus der strengen Schule des Pariser Konservatoriums hin und wieder dem vielfältigen Druck nachgibt, der ihn in der Planetenbahn seiner „illustren“ Vorläufer festhalten will. Doch genügt es, Massenets »Don César des Bazan« (von 1872) zu betrachten, der vermutlich von denselben Interpreten wie Carmen aufgeführt wurde — auch dort eine Zigeunerin (Maritana), ein Don José und eine Sevillana als Zwischenmusik, ganz zu schweigen von der „fête bohème“, dem Zigeunerfest, um zu sehen, daß Bizet nichts bei Massenet abgeschaut hat. Selbst

wenn er sich dem konventionellen Stil beugen muß, bringt er Neuerungen; wie alle Liebesarien steht Josés Andantino (Blumenarie, II. Akt) in „des“, aber es entzieht sich immer von neuem dieser Tonart und schließt in einer herrlichen Dissonanz, daß sämtliche Cherubinis des Pariser Conservatoires sich im Grab herumdrehen würden. — Bizet hat also die Lokalfarbe nicht als impressionistisches Stimmungskolorit um des rein musikalischen Ausdrucks willen gewählt, sondern sie für die psychologische Beschreibung ausgenutzt.

Fassen wir die bisherigen Ergebnisse zusammen: Das Dialektische des »Carmen«-schen Realismus ist im Ansatz klar geworden als ein auf der einen Seite, was die psychische und soziale Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit betrifft, äußerst akribisches Buch, auf der anderen Seite als eine Musik, die das Libretto nicht tautologisch paraphrasiert oder in platten Naturalismus absinken würde. Das ist die erste originäre Leistung. Die zweite tiefgreifende Originalität der Carmen-Konzeption beruht auf dem Verhältnis Sprache-Musik.

*

Ich werde die Wahrheit sagen, nichts als die Wahrheit und, soweit wie möglich, die ganze Wahrheit . . . schildert mir die Liebe, den Haß, den Fanatismus, das Verbrechen; entzückt mich, verblüfft mich, begeistert mich!

Georges Bizet

Sieghart Döhring

Szene in der Musik und Musik in der Szene

Zur Musikdramaturgie der italienischen und französischen Oper im 19. Jahrhundert

Eine zentrale Frage jeder musikdramaturgischen Analyse ist das Verhältnis von musikalischer Form und szenischem Kontext. Ins künstlerische Bewußtsein der Opernkomponisten trat es als Problem erst im 19. Jahrhundert angesichts einer zunehmenden Sensibilität für die Erfordernisse des Dramas und der Szene, die ein einfaches Applizieren vorgegebener Formmodelle weitgehend ausschloß. Zwei prinzipielle Lösungen boten sich an: Die konventionellere bestand darin, den ohnehin erheblich erweiterten Formbestand dramatisch bewußter und mit individuellen Modifikationen einzusetzen; die radikalere war der völlige Verzicht auf überlieferte Formen zugunsten einer freien musikalischen Gestaltung. Wenn im Folgenden beide Möglichkeiten mit je einem Beispiel vorgestellt werden, so bietet sich für den ersten Fall die große italienische „Arie“ als historisch folgenreichste und auch im 19. Jahrhundert noch immer wichtigste Gattung innerhalb des Genres an, für den zweiten das vorzugsweise innerhalb der französischen Oper entwickelte „szenische Tableau“. Selbstverständlich zeigen die gewählten Beispiele von Verdi und Bizet einmalige Lösungen auf, die sich so nicht wiederholen, gleichwohl können sie in ihrem Bereich als typisch für grundlegende Tendenzen der Opernkomposition im 19. Jahrhundert gelten.

(Hier folgt zunächst eine Analyse der Violetta-Szene aus dem ersten Akt von Verdis »La Traviata«).

»Carmen« (G. Bizet): Duett-Finale mit Chor (III, 26)

Die Quelle für das »Carmen«-Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy bildet Prosper Mérimées gleichnamige Novelle (1845). Georges Bizet erhielt den ersten Textentwurf Mitte 1872; die Komposition dauerte mit Unterbrechungen annähernd drei Jahre, so daß die Uraufführung erst am 3.3.1875 im Théâtre de l'Opéra comique in Paris stattfinden konnte. Noch in letzter Minute mußte Bizet, um die Premiere nicht zu gefährden, in verschiedene Änderungen einwilligen, die den Charakter der Partitur teilweise gravierend beeinflussten. Besonders verfallend für die ursprüngliche Konzeption wirkten sich die Rezitative aus, die Ernest Guiraud nach Bizets Tod anstelle der gesprochenen Dialoge komponierte. Erst in neuerer Zeit gelang die vollständige Rekonstruktion der Urfassung, die nunmehr für die Aufführungspraxis, wie für die wissenschaftliche Analyse als allein verbindlich anzusehen ist.

Die Handlung spielt in und bei Sevilla um 1830. Der aus dem Baskenland stammende Sergeant Don José hat sich in die Zigeunerin Carmen verliebt. Um ihr nahe sein zu können, hat er alle Brücken zu einer bürgerlichen Existenz abgebrochen und sich einer Schmugglerbande angeschlossen. Doch die freiheitsbewußte Carmen ist nicht bereit, sich auf Dauer an ihn zu binden. Als José erkennen muß, daß Carmen sich in den Stierkämpfer Escamillo verliebt hat, stellt er sie zu einer Aussprache (III. Akt, 2. Bild; nach traditioneller Zählung: IV. Akt). Schauplatz ist der Eingang zu einer Stierkampfarena, in die Escamillo – verabschiedet von Carmen – gerade seinen Einzug gehalten hat. José hält Carmen zurück und fleht sie an, ihm erneut ihre Liebe zu schenken, doch sie weist ihn ab. Ihr Bekenntnis zu Escamillo, dessen Kampf die Menge in der Arena mit anfeuernden Zurufen begleitet, stürzt José in rasende Eifersucht. Seiner Sinne nicht mehr mächtig, ersticht er Carmen und bekennt sich vor dem Volk, das mit dem siegreichen Escamillo an der Spitze aus der Arena strömt, verzweifelt als ihr Mörder.

Die Schlußszene der »Carmen« ist ein besonders gelungenes Beispiel bühnenmäßiger Handlungsverdichtung unter dem Zwang zu textlicher Konzentration, wie sie ein Opernlibretto gegenüber einer literarischen Vorlage stets erfordert. Abgesehen davon, daß in Mérimées Novelle der überwiegende Teil der Handlung in eine distanzierende Rahmenkonstruktion gefaßt ist (der zum Tode verurteilte Don José berichtet im Gefängnis vor seiner Hinrichtung dem Erzähler über sein Leben), sind auch Ort und Umstände von Carmens Ermordung dort in wesentlichen Punkten anders dargestellt. José tötet Carmen in einer einsamen Schlucht; auch ist die Affäre mit dem eher beiläufig gezeichneten Matador Lucas allenfalls der Anlaß, nicht aber der tiefere Grund für das Zerwürfnis, das sich von Anfang an zwangsläufig aus der Verschiedenheit der Charaktere entwickelt. Die im Libretto konsequent betriebene Aufwertung des Lucas / Escamillo zu einem wirklichen Gegenspieler Josés mag die Verlegung des Schlusses an einen Ort nahegelegt haben, der die veränderte Personenkonstellation auch optisch sinnfällig machte und zugleich einen glänzenden äußeren Rahmen bot, von dem sich die blutige Privattragödie umso effektvoller abheben konnte. Carmens Tod vor der Stierkampfarena durch die Hand ihres früheren Geliebten im Augenblick des Triumphes ihres neuen Geliebten, das Zusammentreffen des siegreichen Escamillo und des vernichteten José vor ihrer Leiche, — das ist als Schlußtableau die theatralische Visualisierung jenes Liebesparadoxon, das Carmens Auftritts-„Habanera“ bereits zu Beginn der Oper spielerisch verkündete.

Bizets musikdramaturgische Konzeption des Finales ist ganz aus dem szenischen Grundeinfall heraus entwickelt. Ohne Anlehnung an irgendein traditionelles Schema läßt er die musikalische Form aus der Konvergenz zweier Handlungsstränge entstehen, die sich am Schluß vereinigen: vor der Arena (d. h. auf der Bühne) die Auseinandersetzung Carmen-José — in der Arena (d. h. hinter der Bühne) der Stierkampf Escamillos. Beide Ebenen werden dadurch aufeinander bezogen, daß Carmens Reaktion auf die Rufe der Menge ihren Konflikt mit José erst auf die tödliche Spitze treibt. Wie der Kampf in der Arena, eskaliert auch ihre Auseinandersetzung: Carmen fällt von der Hand Josés im Augenblick von Escamillos Sieg. Erreichen hier die beiden Handlungsstränge ihre äußerste Konvergenz, so laufen sie am Schluß direkt zusammen: Escamillo kommt mit dem Volk aus der Arena und trifft José vor Carmens Leiche. Das Prinzip ist also das einer komplementären Steigerung auf zwei klangräumlich getrennten Ebenen, deren gemeinsame Schlußklimax den dramatischen Sinn des dramaturgischen Prinzips als ironisches Paradox offenlegt.

Der individuellen Form entspricht eine freie vokale Diktion mit so gut wie keinerlei Anklängen an den traditionellen Duett-Typus. Carmens Part ist von Anfang bis Ende in einem rezitativischen Deklamationsmelos gehalten, dessen schneidende Härte die Unerbittlichkeit ihrer Haltung widerspiegelt. Josés Melos zeigt zunächst — als Ausdruck seines Bittens und Flehens — einige ariose Momente; im weiteren Verlauf gleicht es sich dem Carmens mehr und mehr an. Periodisierte Gesangsmelodik charakterisiert das illusionistisch-enge, in der Konvention befangene Gefühl. Hier gibt es auch ein einziges Mal kurzzeitig simultane Stimmführung in der Art eines herkömmlichen Duetts („Ah! il est temps encore“. As-Dur), allerdings in kontrastierender Weise, insofern Carmen Josés Arioso deklamatorisch grundiert.

Mit dem ersten Choreinsatz hinter der Szene beginnt die Steigerung zur Schlußkatastrophe. Seit der Rekonstruktion der Ur-»Carmen« wissen wir, daß diese Steigerung nicht allein auf der Verzahnung der beiden Spielebenen — als Reaktion der Vordergrundhandlung auf die akustischen Signale der Hintergrundhandlung — beruht, sondern daß Bizet auch diese selbst als Steigerung auskomponiert hat. Die anfeuernden Rufe der Menge lassen quasi als „Momentaufnahmen“ den Verlauf des Kampfes, d. h. den sich abzeichnenden Sieg Escamillos, erkennen. Lediglich aus technischen Gründen (der Chor hatte nicht genug Probenzeit) mußte Bizet bei der Premiere auf solcherart Differenzierung verzichten und stattdessen hier auf die Stimmen des Eingangschores zum letzten Akt zurückgreifen, was sich in der Theaterpraxis leider bis heute erhal-

ten hat. Die originalen Choreinwürfe über dem von einem Bühnenorchester (Trompeten, Posaunen) intonierten „Zirkusthema“ sind musikalisch nicht integriert, auch nicht als Kontrastelemente. Mittels einer Art von „Montage“-Verfahren ist der kompositorische Verlauf ganz und gar auf die klangräumliche Gegenüberstellung der beiden Ebenen ausgerichtet. Wie in einem Film wechseln Vordergrund und Hintergrund in scharfen Bildschnitten, nur ist – und hier versagt die Analogie – während der Hintergrund-„Einstellung“ der Vordergrund nicht „ausgeblendet“, vielmehr: er ist es lediglich musikalisch, szenisch ist er weiterhin präsent, nämlich im stummen Spiel von Gestik und Mimik der beiden Protagonisten. Dessen konkrete Ausführung ist teils offengelassen (weil aus dem dramatischen Kontext leicht erschießbar), teils als Regieanweisung festgelegt. So heißt es während des ersten Choreinwurfs: „Das Siegesgeschrei entlockt Carmen einen Ausruf der Freude. Don José läßt sie nicht aus den Augen. Sie tut einen Schritt auf den Eingang der Arena zu.“ Bizet verzichtet hier auf die musikalische Integration der beiden Ebenen, weil das die intendierte Schärfe der Kontraste innerhalb eines wichtigen Parameters des theatralischen Totals abschwächen würde. Damit lockert er die musikalische Immanenzstruktur, um die dramatische um so fester zu knüpfen. „Musiktheater“ solcher Art ist nicht mehr „Theater“ vermittelt über das Medium der „Musik“, sondern ein komplexer Zusammenhang aus den tendenziell gleichberechtigten Medien „Musik“, „Sprache“ und „Szene“.

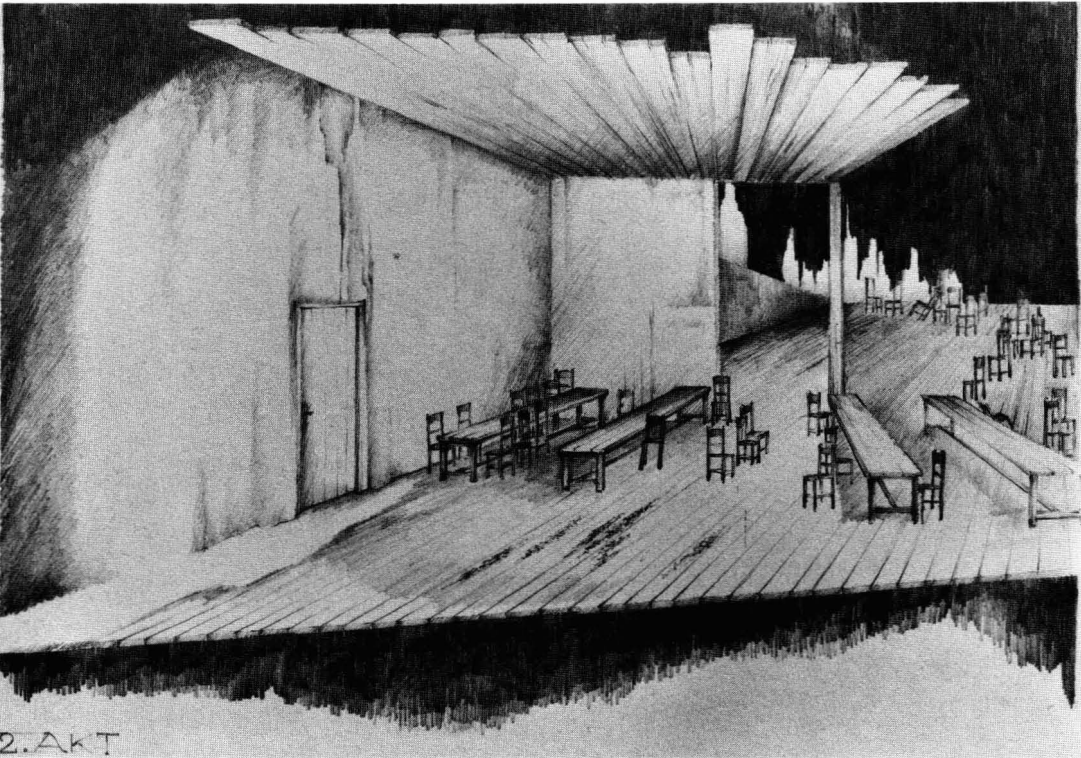
Die Steigerung auf den Schluß zu ergibt sich nicht nur aus der dramatischen Intensivierung der Einzelabschnitte, sondern auch aus deren Verkürzung mit der Folge einer Beschleunigung der „Schnitt“-Frequenz. Der dritte Choreinwurf besteht lediglich aus akkrodisch gestaffelten „Victoire“-Rufen über Bläserfanfaren, denen als letzte Dialogpassage ein total ausgedünnter Sprechgesang folgt, der sich zum kaum noch musikalisch artikulierten Schrei steigert, wenn Carmen José den Ring vor die Füße wirft: „Tiens!“ – „Eh bien! damnée!“ Da sticht José zu, und in diesem Moment – dem Augenblick des Todes – sind die beiden Ebenen der Handlung das eine und einzige Mal auch musikalisch synchron: Ein greller H-Dur-Akkord im *fff* mit anschließender über zwei Oktaven abfallender Triolenbewegung markiert exakt den Dolchstoß und Carmens stummes Niedersinken; der Fanfareneinsatz des Bühnenorchesters und die in knapper zeitlicher Versetzung folgenden abermaligen „Victoire“-Rufe des Chores signalisieren, daß gleichzeitig mit Carmen in der Arena der Stier tödlich getroffen wurde.

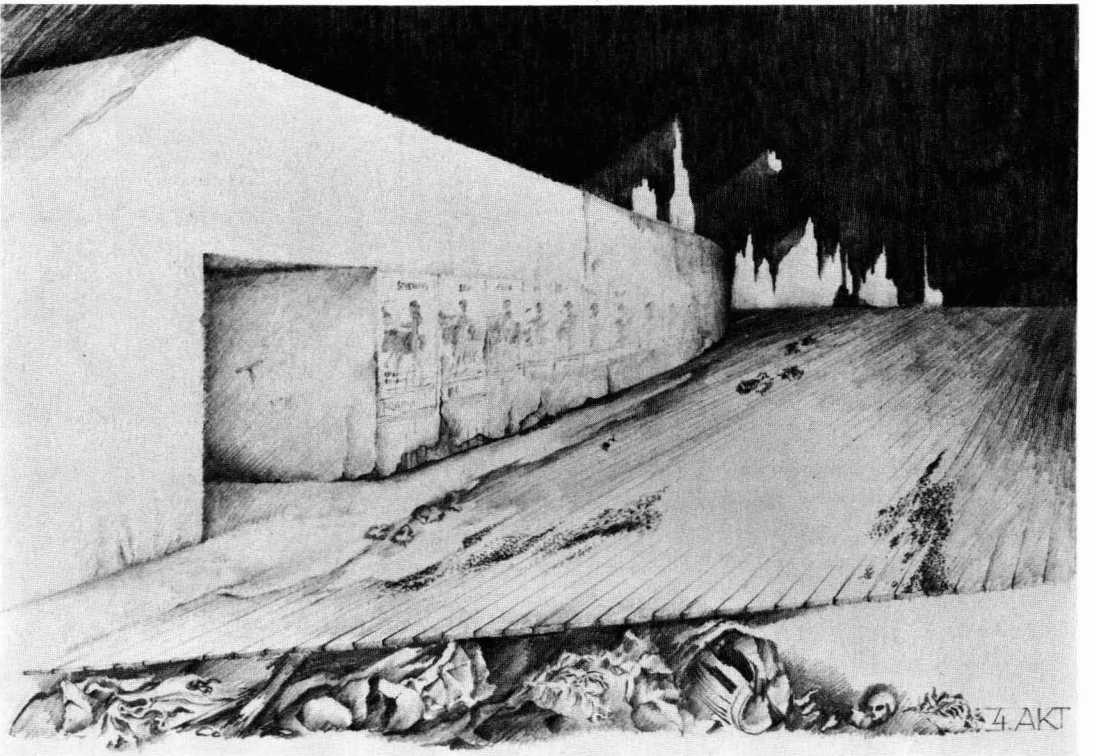
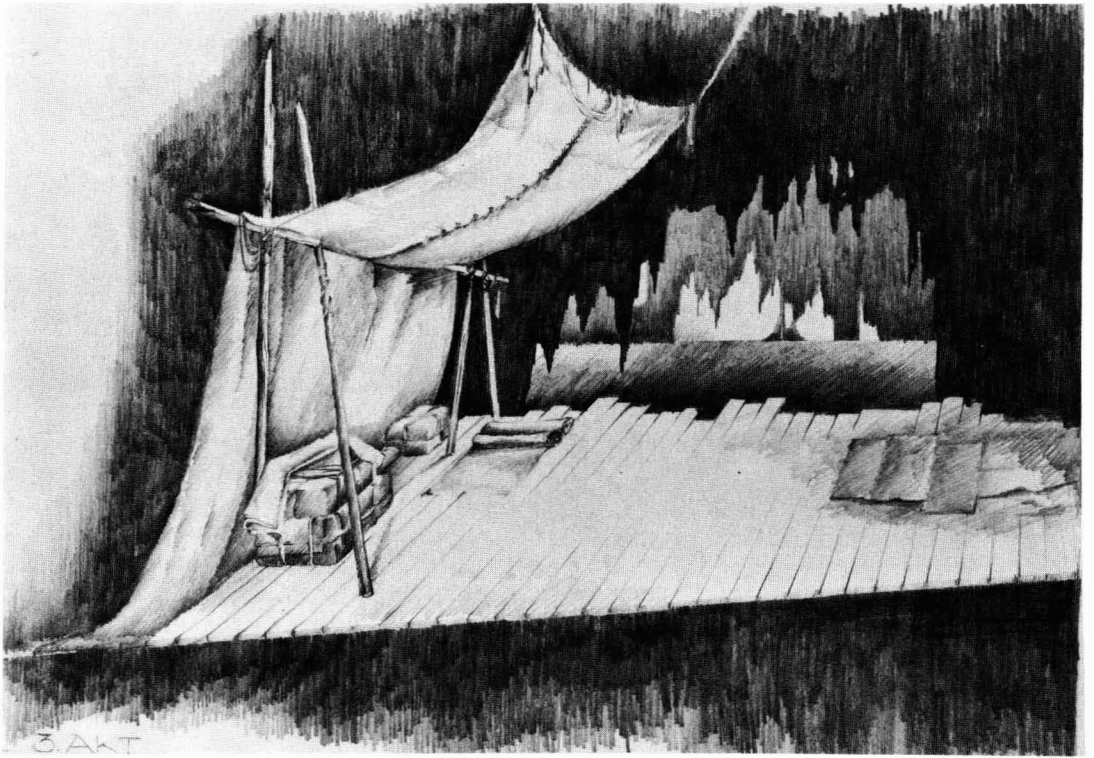
Die lapidare Dialektik dieser wortlosen Sterbeszene konnte Bizet nicht gleich auf Anhieb gestalten. Das Autograph zeigt, daß seine Librettisten und er für Carmen zunächst einen anderen, dramatisch zwar effektvollen, doch konventionellen „Operntod“ vorgesehen hatten. Von José's Dolch getroffen, sollte sie sich sterbend in einem kurzen Solo der Todesprophezeiung aus der Kartenszene (III, 19) erinnern. Die spätere ersatzlose Streichung dieser Episode und damit der Verzicht auf jeden Wortkommentar zu Carmens Tod erscheinen als einzig konsequente Lösung innerhalb des gewählten kompositorischen Rahmens. Allerdings ist der musikdramaturgische „Sinn“ dieser Stelle – und da diese den Schlüssel für das Gesamtkonzept birgt, auch dieses selbst – erst seit Vorliegen der kritischen Partiturausgabe erkennbar. Schon für die Uraufführung hatte nämlich Bizet in einen Strich einwilligen müssen, der seitdem für alle späteren Drucke und damit auch die Aufführungspraxis bestimmend blieb. Danach fielen die Takte, die Carmens Tod begleiten, mitsamt den dazugehörigen Chorrufen hinter der Szene fort; für sie wurde ein Takt Bühnenmusik eingeschoben, um eine harmonische Brücke zum Fis-Dur des anschließenden „Toréador en garde!“-Chors herzustellen, mit dem das Volk in der Arena Escamillos Sieg feiert. Zwar bleibt auch bei dieser Version Carmens „stummer Tod“ erhalten, doch wird das dramaturgische Prinzip der konvergierenden Handlungsebenen an der entscheidenden Stelle außer Kraft gesetzt und so im Grunde unkenntlich gemacht. Zudem entsteht eine Diskrepanz zwischen Bühnengeschehen und Musik, da als Folge des Wegfalls jener Takte Carmens Tod nun erst nach dem Choreinsatz stattfinden kann. An dieser Stelle ist er aber bereits vorausgesetzt, denn die Unisono-Gegenstimme des Orchesters ist Ausdruck der Klage des nun ebenfalls

verstummen José, der sich verzweifelt über die Tote wirft (Regieanweisung). Gerade dieses szenische Detail ist von eminenter Wichtigkeit für die Charakterisierung Josés, dessen letzte Worte nicht mehr glaubwürdig wirken können, wenn er noch unmittelbar zuvor Carmen mit dem Messer verfolgt. Diese melodisch aufs äußerste konzentrierte Schlußphrase (eine früher vorgesehene Wiederholung wurde gestrichen) hat dramaturgisch eine doppelte Funktion: Zum einen laufen in ihr die beiden Handlungsstränge des Finales zusammen (José stellt sich der Menge als Carmens Mörder: „Vous pouvez m’arrêter . . . c’est moi qui l’ai tuée!“); zum anderen erscheint in ihr – über das individuelle Moment hinaus – das Spannungspotential des gesamten, in einem reglosen Bilde erstarrten Tableau ausdrucksmäßig komprimiert. Unter diesem Aspekt ist Josés emphatisch-resignative Schlußverzweiflung („Ah! Carmen! ma Carmen adorée!“) als tragisches Fazit des Geschehens zugleich auch Bizets eigener und einziger komponierter Kommentar.

Die dramaturgischen Innovationen des »Carmen«-Finales haben ihre Wurzel in Bizets Konzept eines „realistischen“ Musiktheaters. Mit ihm knüpfte er an Tendenzen der grand opéra nach 1830 an, deren Komponisten, insonderheit Meyerbeer, das „szenische Tableau“ als adäquate musiktheatralische Umsetzung komplexer Handlungsstrukturen innerhalb historischer Sujets entwickelt hatten. Die gattungsgeschichtliche Bedeutung der »Carmen« beruht nicht zuletzt auf der schöpferischen Adaptation dieser Gestaltungsprinzipien für die opéra comique. Auch Verdis »Traviata« zeigt „realistische“ Momente wie keine andere Oper dieses Komponisten (vielleicht mit Ausnahme des »Stiffelio«), doch sie dienen allein der Ausdrucksintensivierung im Detail und bestimmen nicht die Gesamtstruktur. Das wird besonders deutlich beim Vergleich der hier analysierten Szenen. Die Grundkonzeption eines musikalischen und szenischen Dualismus von Vordergrund und Hintergrund ist beiden gemeinsam, wird aber völlig unterschiedlich realisiert. Während sie bei Verdi der Strukturierung und dramatischen Konkretisierung einer vorgegebenen musikalischen Form dient, konstituiert sie bei Bizet „Form“ als eigenständigen theatralischen Zusammenhang, an dem Musik nur teilhat.

Skizzen zur Nürnberger Neuinszenierung von Jürgen Kötter





Kurt Honolka

Wer ist Carmen?

„Hurra! Freund! Wieder etwas Gutes kennen gelernt, eine Oper von Georges Bizet (wer ist das?!). . . Ich bin nahe daran, zu denken, »Carmen« sei die beste Oper, die es gibt; und so lange wir leben, wird sie in allen Repertoiren Europas sein.“ Der dies einem Freunde schrieb, war Friedrich Nietzsche. Er hatte soeben »Carmen« gehört. Man muß Nietzsches Hellsicht und Spürsinn bewundern. Denn damals, im Jahre 1881, lag die genialste aller französischen Opern im Heimatland des Autors völlig brach, und noch zwei Jahre später mußte der Direktor der Opéra comique förmlich dazu gezwungen werden, »Carmen« endlich aus der Versenkung hervorzuholen; er sträubte sich gegen das „so unmoralische Werk“, so lange er konnte – in Wien, in Deutschland, in Italien und in New York hatte es bereits sein Publikum gefunden.

Längst ist »Carmen« eine der populärsten aller Opern, wenn nicht die populärste überhaupt, die Titelgestalt Wunschrolle aller Sängerinnen mit darstellerischen Ambitionen. Eine Gestalt, wie es vordem noch keine gab: Ewig-Weibliches ohne eine Spur von Sentiment, geradlinig und rätselvoll, unkompliziert in der spontanen Triebhaftigkeit und verwirrend vieldeutig, Dirne, Sphinx und Dämon. Die Verwirrung beginnt schon im sogenannten Stimmfach – ein Wort, das sich fremd ausnimmt bei einem Werk, das sich Opéra comique nennt und in Wirklichkeit ein Musikdrama par excellence ist, das keine einzige Nummer als Arie bezeichnet außer der einen, der Micaëla-Arie – und die hat Bizet aus einer früheren Oper übernommen. Hohe Soprane, Mezzo-Soprane und Altistinnen waren große Carmen-Darstellerinnen. Nicht einmal das Autograph gibt kurioserweise präzise Auskunft: es ist durch eine Menge nachträglich eingefügter punktierter Noten für jeweilig persönlichen Gebrauch verstümmelt. Sicher ist, daß die Ur-Carmen von 1875, Céleste Galli-Marié, die typische französische Opérensoubrette war, mit leichtbeweglichem, im Umfang beschränktem Sopran, worauf Bizet sehr genau Rücksicht nahm.

„Eros, wie die Alten ihn empfanden, verführerisch, spielend, boshaft, dämonisch, unbezwinglich . . . zum Vortrag gehört eine wahre Hexe“. So empfand es Nietzsche. Man sieht, er sprach von Dämonie und trug als erster prominenter Carmen-Kommentator zu den Mißverständnissen bei, die zu jenem provinziellen Carmen-Klischee führte, wo sich hüftenwackelnde Primadonnen um permanente Verruchtheit bemühen. Doch ist das Dämonische im Kontext zu verstehen, das Spielende, Absichtslose, Kreatürliche nicht zu übersehen. Der Philosoph, der nach seinem Abfall von Wagner in Carmen geradezu seine anti-wagnersche Ästhetik „il faut méditerraniser la musique“ personifizierte, hat es später mit den tiefsten Carmen-Worten formuliert: „Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Die Liebe als Fatum . . . Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grund der Todhaß der Geschlechter ist!“ In solcher Kraßheit ist vor Strindberg dieser Geschlechterhaß, vor dem Existenzialismus unserer Zeit das Geworfensein nicht auf die Bühne gebracht worden, geschweige denn auf die melodramatische.

Der Mißerfolg der Pariser Carmen-Uraufführung basierte auf der befremdlichen Unkonventionalität dieser Opéra comique mit tödlichem Ausgang. Eine gänzlich unmoralische Zigeunerin als Heldin! „Quelle vérité, mais quel scandale!“ seufzte ein Kritiker. Selbst den beiden Librettisten, den bewährten Offenbach-Kompagnons Meilhac und Halévy, war bei den Proben nicht wohl bei der Sache, obwohl sie doch ihr Mögliches getan hatten, um das Publikum nicht allzu sehr zu schockieren. Sie hatten die hochmoralische Lichtgestalt der Micaëla dazu erfunden und die zugrunde liegende Novelle Prosper Mérimées nach Kräften entschärft. Dort hat José schon ein paar Tötungen hinter sich, ehe er Carmen erdolcht, Escamillo heißt Lucas und ist durchaus kein so strahlender Torador, Carmen ist – welche Vorstellung! – verheiratet; erst rettet sie gutmütig ihren häßlichen, einäugigen Mann, einen früheren Galeerensträfling, dann, als er ihr wi-

derwärtig wird, läßt sie ihn einfach umbringen; nicht in verzückter Ekstase unter den Klängen des Triumphes ihres siegreichen Geliebten, des Matadors, rennt sie ins Messer Josés; trübe, in einem einsamen Wald, findet ihr Ende statt; zuvor bekennt sie noch, daß sie gar keinen mehr liebt, weder den Stierkämpfer, noch José. Er mag sie ruhig töten, sie weiß ja, im Kaffeesatz hat sie es gelesen, daß ihr der Tod vorbestimmt ist, ihr und José gemeinsam.

Die Ur-Carmen von 1875 trat so auf, wie es schon Mérimée in seiner Novelle beschreibt: mit kurzem Rock und durchlöchernten Strümpfen — das galt damals, zumindest auf der Opernbühne, offenbar schon als Gipfel der Verruchtheit. Andere Carmen-Darstellerinnen machten aus der Zigarettenpause im ersten Akt ein spanisches Trachtenfest und erschienen mit kostbarer Mantille und kokett wedelndem Fächer. Sopranistinnen benützen seit Jahrzehnten Bizets Notentext als Rohstoff und dichten nach Gusto Spitzentöne dazu, weil das nun einmal Effekt macht, oder transponieren ganze Nummern höher. Bizets Gestalt hat über alle Mißdeutungen triumphiert, seine bereits bei der Premiere unfreiwillig verstümmelte Partitur alle Fremdkörper absorbiert — nicht weil beide so vage, sondern weil beide so unerhört präzise gezeichnet sind: Randunschärfen der Interpretation beeinträchtigen den Kern nicht.

Alle Carmen-Dramatik mündet, gipfelt in einem Finale, wie noch keines jemals zuvor geschrieben wurde, in dem keine einzige Note zuviel und jede Musik gewordene Aktion ist. Gedrängter, ungeschwätziger kann man die sich überstürzende Tragödie von blinder Verzweiflung und blinder Fatalität nicht auskomponieren. Carmens innerstes Wesen enthüllt sich in seiner existenziellen Nacktheit, wie vom Blitzlicht gebündelter Scheinwerferstrahlen bloßgelegt. Liebe als Eros Thanatos, von der Stendhal sagt: „Die Liebe ist eine köstliche Blume, aber man muß den Mut haben, sie am grausigen Rande eines Abgrunds zu pflücken.“ Wenn Carmen dem um Liebe bettelnden José entgegenschleudert „Jamais Carmen ne cédera! Libre elle est née et libre elle mourra!“ (Es weicht Carmen keinem Gebot! Frei ist sie geboren und frei wird sie sterben) — so klingt das wie ein Schicksals-Credo. Man spürt schauernd, wie der Rausch der Liebe den Rausch des Todes provoziert.

„Ich weiß keinen Fall“, schrieb Nietzsche, „wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde wie im letzten Schrei Josés, mit dem das Werk schließt: ja, ich habe sie getötet — ich — meine angebetete Carmen!“



Ein nicht unwesentlicher zigeunerischer Erwerbszweig: die Wahrsagerei

Wolf Rosenberg

Carmen – Die Lulu von 1875

Die Liebe ist ein rebellischer Vogel, heißt es zu Anfang von Carmens Auftrittslied, der Habanera, und nicht ist die Rede von bunten Flügeln, wie es die im authentischen Gartenlauben-Stil gehaltene, aber noch immer an vielen deutschsprachigen Theatern verwendete Übersetzung uns weismachen möchte. Aber rebellisch ist nicht nur jener Vogel; gleichnishaft singt Carmen von sich selber und von dem Stück, dessen Protagonistin sie ist. Es mag aufschlußreich sein, zu verfolgen, wie das revolutionäre Element in Bizets Oper hineinkam (und sehr rasch wieder hinausbugsiert wurde, nicht nur in der deutschen Fassung).

Meilhac und Halévy, die Autoren der genialen Offenbach-Texte, lieferten Bizet ein Libretto, das – ein einzigartiger Fall in der Geschichte der Oper – den Gehalt einer literarischen Vorlage durch Dramatisierung nicht verwässerte, ja ihn sogar noch steigerte. Damit soll der Wert der Mériméeschen Carmen-Novelle nicht herabgesetzt werden. Zweifellos handelt es sich da um ein packendes Stück Prosa, eine echte „short story“ in jener knappen, konzentrierten und quasi beiläufig pointierten Erzählweise, die es in der deutschen Literatur nach Kleist durch das ganze 19. Jahrhundert nicht gegeben hat. Aber die Story weist bei Mérimée seltsamerweise zu wenig über sich selbst hinaus; der gesellschaftskritische Zündstoff, den sie ihrer Anlage nach enthalten mußte, wurde erst durch Meilhac und Halévy gelegt. In der Novelle steht das Schicksal Don Josés im Zentrum; alle anderen Figuren bleiben an der Peripherie und sind nur eingeführt, um der Erzählung Farbe zu geben, auch Carmen selbst, die recht einseitig geschildert ist, eine Gangsterbraut, kalt und berechnend, im Grunde ein uninteressantes Geschöpf, dem noch alle jene Dimensionen fehlen, die Meilhac und Halévy hinzufügten. Sie machten Carmen zur Schlüsselfigur im antibürgerlichen Drama: als Fabrikarbeiterin gehört sie zur untersten Schicht, als Zigeunerin zur untersten „Rasse“, und da sie noch die Liebhaber nach Gutdünken wechselt, ist sie nach unseren Gesetzen auch moralisch unten.

Mit diesem weiblichen Don Juan bahnt sich die Emanzipation der Frau an. Carmen rebelliert gegen ein Patriarchat, das einen strikten Moralkodex aufstellt und es nur den Männern erlaubt, ihn zu durchbrechen. Sie ist weder frivol noch dämonisch; ihre Anziehungskraft auf die Männer besteht eben darin, daß sie sie abstößt, daß sie keine leichte Beute ist; wie sie selber nur den will, der sich ihren Reizen zu widersetzen sucht. Sie ist, wie Lulu, amoralisch im Sinne der Auflehnung gegen die bestehenden Moralgesetze; im Gegensatz zu ihr jedoch, und dadurch fast ein „moderne“ Gestalt, ist sie sich dieser Auflehnung voll bewußt; sie bleibt nicht passiv wie jene, sondern stürzt sich auf ihre Opfer und hat einen diebischen Spaß daran, sie untergehen zu sehen: unfaire Rache an einer Gesellschaft, die Fairneß ohnehin nicht kennt.

All dies läßt die gängige Bühnenfassung, die auf Bizets Freund Guiraud zurückgeht, vielleicht nur erahnen. Guiraud hatte bekanntlich bald nach der Uraufführung die gesprochenen Dialoge des Originals durch Rezitative ersetzt und dabei die Texte dergestalt komprimiert, daß im Grunde nur noch die unmittelbar zum Verständnis der Handlung nötigen Stellen blieben – freilich auch oft in veränderter und entschärfter Form – und das meiste von dem wegfiel, was nicht nur den revolutionären Gehalt des Librettos ausmachte, sondern auch mehr Licht auf die einzelnen Charaktere und die psychologischen Zusammenhänge warf. So ist Don Josés Beziehung zu Micaëla weitaus weniger sentimental, als sie den Anschein hat: im Original wird deutlich, daß er in ihr nicht viel mehr als einen Rettungsanker sieht. Auch Dancairo und Remendado, die uns als Typen wie ein Zwillingsspaar vorkommen mögen, sind in der Urfassung auf höchst witzige Weise voneinander abgesetzt: der eine nüchtern und sachlich, der andere zum „Poetischen“ neigend. Es mag auch an Guirauds nachkomponierten Rezitativen liegen, wenn das Provokative der Bizetschen Partitur, die den Geist des Librettos voll wahr, nicht ganz zur Geltung kommt. Denn

der gesprochene Dialog scheint hier, über die pure Konvention der opéra comique hinaus, einen künstlerischen Sinn zu haben. (Wenn beispielsweise im ersten Akt beim Verhör Carmen auf die Fragen des Leutnants Zuniga nur singend und trällernd reagiert, so kommt das Impertinente ihres Verhaltens nicht so deutlich zum Ausdruck, wenn auch der Leutnant singt, anstatt, wie er es im Original tut, normal zu reden.)

Das Verhältnis von Sprechen und Singen findet sein Korrelat in den musikalischen Charakteren. Nietzsche hat sich, als er Bizet gegen Wagner ausspielte, die besten Argumente entgehen lassen. »Carmen« entsagt dem ästhetischen Schein: 60 Jahre vor Bergs »Lulu« zieht der Zirkus auf der Opernbühne ein (das Tschingdarassassa gleich zu Beginn ist, anders als beim frühen Verdi, wirklich so banal gemeint wie es klingt); Folklore, Tanzrhythmen, ordinäre Chansons beherrschen die Szene. Da dringt die Operette ins geheiligte Opernhaus, oder genauer gesagt die „opéra bouffe“ Offenbachs, die ja mit der Operette Wiener Schlags kaum etwas gemein hat, und überhaupt weht in »Carmen« mehr Offenbachsche Luft, als die Giraud'sche Fassung ahnen läßt; das betrifft nicht nur die genannten, der „seriösen“ Oper fremden musikalischen Typen, sondern vor allem jene totale Respektlosigkeit in Wort und Ton, die einst, bei der Uraufführung 1875, mit Grund so schockierte und die noch heute alle jene, die mit dem Zustand der Welt zufrieden sind, schockieren müßte.



Zigeuner als Schausteller in den Straßen von Paris

Federico Garcia Lorca
Carmen tanzt

Durch die Straßen von Sevilla
tanzt und tanzt Carmen.
Ihr Haare sind schon weiß,
und es glänzen die Pupillen.

Mädchen,
zieht den Vorhang zu!

Eine gelbe Schlange ringelt
sich beim Tanz in ihrem Kopf,
träumt vom Liebsten anderer Tage.

Mädchen,
zieht den Vorhang zu!

Ganz verlassen sind die Straßen,
doch erraten sich in ihren
Tiefen andalusische Herzen –
und die suchen alte Dornen.

Mädchen,
zieht den Vorhang zu!

Thomas Mann

Carmen — Paraphrase

Wieder war das etwas Französisches, aus einer Oper, die Hans Castorp gut kannte, die er wiederholt im Theater gehört und gesehen und auf deren Handlung er einmal sogar gesprächsweise — und zwar in einem sehr entscheidenden Gespräch — eine Anspielung gemacht hatte. . . Es war im zweiten Akt, in der spanischen Schenke, einer geräumigen Spelunke, dielenartig, mit Tüchern geschmückt und von defekter maurischer Architektur. Carmens warme, ein wenig rauhe, aber durch Rassigkeit einnehmende Stimme erklärte, tanzen zu wollen vor dem Sergeanten, und schön hörte man ihre Kastagnetten klappern. In demselben Augenblick aber erschollen aus einiger Entfernung Trompeten, Clairons, ein wiederholtes militärisches Signal, das dem Kleinen nicht wenig in die Glieder fuhr. „Halt! Einen Augenblick!“ rief er und spitzte die Ohren wie ein Pferd. Und da Carmen „Warum?“ fragte und „was es denn gäbe?“: „Hörst du nicht?“ rief er, ganz erstaunt, daß ihr das nicht eingehe, wie ihm. Es seien ja die Trompeten aus der Kaserne, die das Zeichen gäben. „Zur Heimkehr naht die Frist“, sagte er opernhaft. Aber die Zigeunerin konnte das nicht begreifen und wollte es vor allem auch gar nicht. Desto besser, meinte sie halb dumm, halb frech, da brauchten sie keine Kastagnetten, der Himmel selbst schicke ihnen Musik zum Tanz und darum: Lalalala! — Er war außer sich. Sein eigener Enttäuschungsschmerz trat ganz zurück hinter dem Bemühen, ihr klarzumachen, um was es sich handle, und daß keine Verliebtheit der Welt gegen dieses Signal aufkomme. Wie war es denn möglich, daß sie etwas so Fundamentales und Unbedingtes nicht verstand! „Ich muß nun fort, nach Haus, ins Quartier, zum Appell!“ rief er, verzweifelt über eine Ahnungslosigkeit, die ihm das Herz doppelt so schwer machte, als es ohnedies gewesen wäre. Da aber mußte man Carmen hören! Sie war wütend, sie war in tiefster Seele empört, ihre Stimme war ganz und gar betrogene und beleidigte Liebe — oder sie stellte sich so. „Ins Quartier? Zum Appell?“ Und ihr Herz? Und ihr gutes, zärtliches Herz, das in seiner Schwäche — ja, sie gebe es zu: in seiner Schwäche! — bereit gewesen sei, ihm mit Gesang und Tanz die Zeit zu kürzen!

„Traterata!“ und sie hob mit wildem Hohn die gerollte Hand an den Mund, um das Clairon nachzuahmen. „Traterata!“ Und das genüge. Da springe der Dummkopf in die Höhe und wolle fort. Gut denn, fort mit ihm! Hier sein Helm, sein Säbel und Gehänge! Machen, machen, machen solle er, daß er in die Kaserne komme! — Er bat um Erbarmen. Aber sie fuhr fort in ihrem glühenden Hohn, indem sie tat, als sei sie er, der beim Schall der Hörner sein bißchen Verstand verloren habe. Traterata, zum Appell! Barmherziger Himmel, er werde noch zu spät kommen! Nur fort, denn es rufe ja zum Appelle, und da störe er selbstverständlich auf wie ein Narr, in dem Augenblick, wo sie, Carmen, für ihn habe tanzen wollen. Das, das, das sei seine Liebe zu ihr! — Qualvolle Lage! Sie verstand nicht. Das Weib, die Zigeunerin konnte und wollte nicht verstehen. Sie wollte es nicht, — denn ohne jeden Zweifel: in ihrer Wut, ihrem Hohn war etwas über den Augenblick und das Persönliche Hinausgehende, ein Haß, eine Urfeindschaft gegen das Prinzip, das durch diese französische Clairons — oder spanischen Hörner — nach dem verliebten kleinen Soldaten rief, und über das zu triumphieren ihr höchster, eingeborener, überpersönlicher Ehrgeiz war. Sie besaß ein sehr einfaches Mittel dazu: Sie behauptete, wenn er gehe, so liebe er sie nicht; und das war genau das, was zu hören José dort drinnen im Kasten nicht ertrug. Er beschwor sie, ihn zu Worte kommen zu lassen. Sie wollte nicht. Da zwang er sie — es war ein ver-teufelt ernster Moment.

„Hier an dem Herzen treu geborgen“ — José sang das wunderschön; Hans Castorp ließ die Scheibe auch einzeln, außer dem vertrauten Zusammenhange öfters laufen und lauschte stets in achtsamster Sympathie. Es war inhaltlich nicht weit her mit der Arie, aber ihr flehender Gefühlsausdruck war im höchsten Grade rührend. Der Soldat sang von der Blume, die Carmen

ihm am Anfang ihrer Bekanntschaft zugeworfen, und die im schweren Arrest, worein er um ihretwillen geraten, sein ein und alles gewesen sei. Er gestand tieferschüttet, er habe augenblicksweise dem Schicksal geflucht, weil es zugelassen hatte, daß er Carmen je mit Augen gesehen. Aber gleich habe er die Lästerung bitter bereut und auf den Knien zu Gott um eine Wiedersehen gebetet. Da – und dies Da war der gleiche hohe Ton, mit dem er unmittelbar vorher sein „Ach, teures Mädchen“ begonnen, – da – und nun war in der Begleitung aller Instrumentalzauber los, der nur irgend geeignet sein mochte, den Schmerz, die Sehnsucht, die verlorene Zärtlichkeit, die süße Verzweiflung des kleinen Soldaten zu malen, – da hatte sie vor seinen Blicken gestanden in all ihrem schlechthin verhängnishaften Reiz, so daß er klar und deutlich das eine gefühlt hatte, daß es „um ihn getan“ („getan“ mit einem schluchzenden ganztönigen Vorschlag auf der ersten Silbe), auf immer also um ihn getan sei. „Du meine Wonne, mein Entzücken!“ sang er verzweifelt in einer wiederkehrenden und auch vom Orchester noch einmal auf eigene Hand geklagten Tonfolge, die vom Grundton zwei Stufen aufstieg und sich von dort mit Innigkeit zur tieferen Quinte wandte. „Dein ist mein Herz“, beteuerte er abgeschmackter, aber allerzärtlichster Weise zum Überfluß, indem er sich eben dieser Figur bediente, ging dann die Tonleiter bis zur sechste Stufe durch, um hinzuzufügenß „Und ewig dir gehört ich an!“, ließ danach die Stimme um zehn Töne sinken und bekannte erschüttet sein „Carmen, ich liebe dich!“, dessen Ausklang von einem wechselnd harmonisierten Vorhalt schmerzlich verzögert wurde, bevor das „dich“ mit der vorhergehenden Silbe sich in Grundakkord ergab.

Theodor W. Adorno

Fantasia Sopra Carmen

Für Thomas Mann zum achtzigsten Geburtstag in herzlicher Verehrung

Alle auf der Bühnen wissen sogleich, daß Carmen die Heldin 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 purem 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 Carmencita 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 Freiwildes. 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 Akts 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 vermuten, 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, Lakmè und die Butterfly bis zur Bergischen Lulu reicht, Lobpreisungen des Ausbruchs aus der Zivilisation ins Unerfaßte. So hat Nietzsche die Carmen gehört: „Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasciven Schwermuth selbst unsre Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt! — Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer „höheren Jungfrau“; und er hat damit, ohne es auszusprechen, getroffen, was ihn am tiefsten von seinem und Bizets Antipoden scheidet, von der Wagnerischen Welt des Inzests und der Gralsgemeinschaft, in der Liebe nur Gleiches, eigentlich sich selber nur und darum überhaupt nicht liebt und eben die Natur der gesellschaftlichen Höllenmaschine ausliefert, welche zugleich symbolisch beschworen und verherrlicht ist. Zum Bilde wird das kostümierte Zigeunerwesen erst in der fallenden 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, soviel 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 eine Roulette, ohne daß auch nur ein Wort es kommentierte.

Warnen schließlich die beiden mythischen Staffagefiguren im vierten Akt, ganz vergebens, die Heldin vorm nahen Tod, so erreicht die Musik ein höchstes Maß an sinnlicher impassibilité mit Hilfe von solistischen Flötenterzen, wie sie der reife Wagner so selten verwandte, äußerste Antithese zu jener sei's immer auch großartigen, perspektivischen Dissonanz, mit der die Rheintöchter Siegfried die ebenso versäumte letzte Chance geben. Die Oper »Carmen« kennt eine Schicht der Indifferenz von Helligkeit und Verderben, von pointiert Oberflächlichem und Unterschwelligem, an deren geistige Komplexität die technisch so viel komplexere Ausdrucksmusik kaum je heranreicht; das Thema der großen Ballettmusik und vor allem das enigmatische Intermezzo nach dem zweiten Akt gehören jener Schicht an. Dies abgründig Leichtsinnige, scheinlos Scheinhafte rührt vielleicht gar daher, daß Schicksal selbst, der Mythos, Schein ist, vergänglich wie die Macht der Sphinx, die in den Abgrund stürzt, sobald sie den Namen des Menschen vernimmt.

Zu solcher Differenziertheit bedarf es der äußersten Genauigkeit des Komponierens. Ihrer wird auch in Nietzsches Panegyrikus der Carmenmusik gedacht: „Sie baut, organisiert, wird fertig: damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur ‘unendlichen Melodie’.“ Solche musikalische Genauigkeit bewährt sich an der Konsequenz: daß, was auch geschah, Spuren hinterläßt, Folgen zeitigt; nur durch diese Logik, durchs Festhalten des Identischen wird die Musik zu dessen Gegenteil, wird zum Anderen fähig, als zu dem am Identischen, was Geschichte hat. Gerade das versagte sich Wagner; bei aller Konsequenz der Gebarung gibt es keine eigentliche der Komposition; alles fließt, und nichts ändert sich. Wirft aber in der Carmen einmal das Schicksal seinen Schatten auf die Bühne, so hat sie es schwer, die Parodie wieder loszuwerden. Noch nach der Kartenszene wirkt sie fort in jenem pezzo concertato, wo die Behémiennen, als hätten sie nicht in die Karten geguckt, über die sie ja doch nichts vermögen, sich gütlich tun im Gedanken an die Zöllner, die allesamt nur Sünder sind und die sie darum lange genug fesseln können, bis die Contrebande in Sicherheit ist.

Zunächst aber, bei der Prophezeiung selber, nachdem die wohlgefügte Musik nur eben noch einmal dazwischen das Rad gedreht hat, parodieren sie weiter, und nun geht es der Seele zu Leibe. So äußerlich ist ihnen das Unabwendbare, daß sie es nicht einmal ernst nehmen, sondern in ihm sich selber verspotten; weise paßt sich die Musik dem Habitus des Abergläubischen an, der nie ganz glaubt, was er zu glauben behauptet, und der um so tiefer verfallen ist, je eifriger er den Wahn leugnet. Sie singen also eine teils ritterliche, teils bürgerliche Ballade, die der einen als Märchenprinzen einen Banditen verheißt und der anderen einen reichen Alten.

Dann kommt Carmen dran, die, obwohl ihr nichts Gutes schwant, keine Eile hat; was für sie übrigblieb, fragt sie gelassen über hohlen halben Noten, wie sie ganz ähnlich auch das Tor für die Zukunft von Frasquita und Mercedes wölbt. Die Karten schlägt sie zu einem verminderten Septimakkord und dem krassen Motiv, das man Leitmotiv des Schicksals nennt und das von der Zigeunertonleiter stammt. Darauf stößt zweimal ein chromatischer Lauf zu, ehe sie den Tod liest, erst für sich, dann für ihn, begleitet von erstarrten Oktaven des Schrecks. Ein schwerer Akkordschlag über dem Tritonus und ein pochendes c — das sind wohl die tragischen Akzente, von denen Nietzsche meinte, man habe nie schmerzhaftere auf der Bühne gehört. „Und wie werden dieselben erreicht! Ohne die Lüge des großen Stils!“

Fast unvermittelt ereignet sich nach Carmens Verstummen einer der größten Augenblicke aller

dramatischen Musik, einer von jenen, um derentwillen die ganze Opernform hätte erfunden werden können, von der Dignität des Nachspiels nach den versöhnenden Worten der Gräfin im Figaro und der Fideliofanfare, die in der Kerker dringt. Aber in der entzauberten Welt, die in Carmen jäh ihre Wahlverwandschaft mit dem Mythos enthüllt, den sie nicht beredet, bildet der Augenblick den äußersten Gegensatz zur Zäsur, die das Humane setzt. Angekündigt nämlich, durch nicht mehr als einen Dominantenaufstieg von zwei Takten, schneiden die beiden Operettennormen die Nanie ihrer Schwester ab und stimmen ihren unbedenklichen Refrain an.

Die Immanenz des Schicksals, das den Ausbruch des Schmerzens bändigt und den ins Freie verweigert, wird zur Immanenz der Form, zum Rondo, zum Reihens, dem Ring, in dem Anfang und Ende sich verschlingen. Carmen selber schließt sich nicht aus und singt in der tiefen Lage ihres Mezzosoprans von ihrem Tod herein, aber nicht kontrastierend wie die lauschende Gilda im Rigolettoquartett, sondern als bloße Gegenstimme, als einverständener Kontrapunkt; im Mythos fällt der Tod in den Zusammenhang des Lebendigen, ohne allen Anspruch des Unterscheidenden. Dann rollt es noch einmal, einträchtig finden die drei sich zusammen, das Leitmotiv verschwindet diskret im Baß, und im normalsten F-Dur läuft das Stück aus, einem F-Dur freilich ohne schlußkräftige Kadenz, erreicht in einer plagalen Wendung, die unaufgelöst der Frivolität die Mollgrundierung beigesellt.

Auf Transzendenz und Sinn ist in der Kartenszene, 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 Josés, 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 sinn geladen, 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 leisteste Illusion aufkommen zu lassen, es wäre, was im Leben geschieht, mehr, denn als was es erscheint.

In der Carmen, welche die Natur ohne sakralen Schein sich selbst überantwortet, atmet man auf. Die ungerührte, ungemilderte Darstellung des Naturzusammenhangs der Leidenschaft vollbringt, was die Hineinnahme tröstlichen Sinnes dem Kunstwerk entzieht. Indem die Leidenschaft als ästhetisches Bild sich selbst reflektiert, wird an eine Instanz verwiesen, die draußen stünde, der das Ganze vorgespielt wird wie der Weltprozeß den epikurischen Göttern, und die dem Gang des Schicksals Einhalt zu gebieten vermöchte – eine Hoffnung, unendlich viel ferner, aber ein wenig triftiger als eine jegliche, deren positiven Ausdruck das Kunstwerk selbst beanspruchte. Denn in der ästhetischen Brechung der Leidenschaft wird Subjektivität ihrer selbst als Natur inne und läßt den Schein fahren, sie wäre Geist und autonom. Jener Schein wohnt im Innern der sublimen Liebe, die in Carmen keine Stätte hat. „Im Durchschnitt“, heißt es bei Nietzsche, „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 Vortheil eines anderen Wesens wollen, oft wider ihren eigenen Vortheil. Aber dafür wollen sie jenes

andere Wesen besitzen . . . Sogar Gott macht hier keine Ausnahme. Er ist fern davon zu denken, 'was geht dich's an, wenn ich dich liebe?' – und wird schrecklich, wenn man ihn nicht wiederliebt. L'amour – mit diesem Spruch behält man unter Göttern und Menschen recht – est de tous les sentiments le plus égoïste, et par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux." Das Mißverständnis der Liebe berichtigt Carmen: sie bekennt jenen 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 Selbstbesinnung 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.“

Marie Luise Kaschnitz

Carmen

Gegenüber der in gewissem Sinne unschuldigen Operngestalt wirkt die Carmen der Novelle doch finster und böse. Sie ist eine Zigeunerin, und das Wesen der Zigeuner wird mit fast wissenschaftlicher Genauigkeit studiert und dargestellt. Das Schlußkapitel ist geradezu ein gelehrter Exkurs – nüchterner kann man eine Tragödie der Leidenschaft nicht ausklingen lassen. In der Oper fließen die Tränen, jede Frau bildet sich ein, schön und verführerisch wie Carmen zu sein, jeder Mann erinnert sich der Stunden der Hingerissenheit, die dem Zustand des armen José ähnelten, an sieghafte Augenblicke, in denen er dem strahlenden, wirklich Geliebten Escamillo, glich. Verglichen mit so wohlütigem Schmerz läßt die Novelle einen tieferen und kälteren Schrecken, wie bei der Berührung von etwas wirklich Dämonischem zurück. Man muß sie ein paarmal lesen, um zu erkennen, daß gerade der Gegensatz zwischen der sachlichen Erzählungsweise und der unerhörten Begebenheit diese Wirkung hervorruft, daß die Spannung zwischen Form und Inhalt ein Kunstmittel hohen Ranges ist.

Die Fähigkeit, doch einmal wirklich und bis zum Tode lieben zu können, erhebt die Carmen der Oper über jeden Vorwurf, wie der José durch seine beständigen Gewissensbisse für das Räuberleben entschuldigt ist. Obwohl er Carmen schon in der Schlucht den Tod angedroht hat, verübt er die Mordtat schließlich im Affekt, nicht wie in der Novelle aus einem kalten verzweifelten Vorsatz, von dem ihn nichts mehr abbringen kann. Carmen eilt zu ihrem neuen Geliebten, und er gibt ihr den Weg nicht frei –, das ist etwas anderes als das Gespräch in der grauen Morgenfrühe mit dem trostlosen „Jetzt liebe ich gar nichts mehr“ am Schluß. Dennoch mag es uns auch in der Oper manchmal so vorkommen, als ob die Gestalt des Escamillo und die ganze rauschende Schlußszene gar nicht das Wesentliche seien, und als ob Carmen am Ende viel weniger nach dem neuen Geliebten als nach ihrer Freiheit begehre. Da wäre dann, dank der Kraft der zugrundeliegenden Dichtung, alles bürgerlich-pathetische der Oper wieder ausgelöscht, und es träte, wie in den erbarmungsloseren und klareren Zügen der Novelle, das Urbild der schönen Verführerin überzeugend hervor.

Ortega y Gasset

Der Baske wähnt, schon dadurch, daß er geboren wurde und ein menschliches Einzelwesen ist, besitze er den höchstmöglichen Wert dieser Welt. Die Unterschiede zwischen schlau und dumm, gescheit und unwissend, schön und häßlich, kunstfertig und ungeschickt fallen sehr wenig ins Gewicht, verdienen kaum Beachtung, gemessen an der so bedeutungsvollen Tatsache, daß man Individuum, lebendiger Mensch ist.

Das Große und Wertvolle am Menschen ist das Primitive und Urtümliche, das Untergründige, das Stück, mit dem er auf der Erde aufruht. Da aber nun die menschliche Geschichte ein Wettstreit ist, ein Kampf um die Erlangung jener überflüssigen und „oberflächlichen“ Vorzüge, die sich Wissen, Kunst, politische Herrschaft und so weiter nennen, kann es einen nicht wundern, daß das baskische Volk am historischen Geschehen so wenig Anteil genommen hat.