

# CARMEN

GEORGES BIZET

# CARMEN

OPÉRA COMIQUE IN VIER AKTEN  
NACH DER NOVELLE VON Prosper Mérimée  
von Henry Meilhac und Ludovic Halévy  
MUSIK VON Georges Bizet

URAUFFÜHRUNG 3. März 1875  
PARIS OPÉRA COMIQUE

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG 31. Januar 1880  
STADT-THEATER HAMBURG

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 12. März 1880  
KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 4. Dezember 2004  
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

»  
**DAS WEIB  
IST BITTER WIE GALLE;  
DOCH GIBT ES  
ZWEI GELEGENHEITEN,  
WO ES ANGENEHM IST:  
IM BETT UND  
AUF DER TOTENBAHRE.**  
«

Palladas

Motto zu Prosper Mérimées »Carmen«-Novelle

## INHALT

### BESETZUNG

Donnerstag, 12. März 2020 . . . . . 7

HANDLUNG . . . . . 14

SYNOPSIS . . . . . 16

INTRIGUE . . . . . 18

### DESERT FOR EVER

von Jean Baudrillard . . . . . 21

### DER FALL WAGNER

von Friedrich Nietzsche . . . . . 33

### CARMEN-VARIATIONEN

von Thomas Macho . . . . . 43

### FANTASIA SOPRA CARMEN

von Theodor W. Adorno . . . . . 65

### EIN FALL VON ZEITDRUCK

von Alexander Kluge . . . . . 73

### ZEITTAFEL GEORGES BIZET

von Detlef Giese . . . . . 77

### ZEITTAFEL »CARMEN«

von Mark Schachtsiek . . . . . 82

PRODUKTIONSFOTOS . . . . . 86

Produktionsteam und Premierenbesetzung 110

Impressum 113

# CARMEN

OPÉRA COMIQUE IN VIER AKTEN (1875)

MUSIK VON Georges Bizet

TEXT VON Henri Meilhac und Ludovic Halévy

nach der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée

Kritisch herausgegeben nach dem vom Komponisten

vorgelegten Klavierauszug von Robert Didion

7

Die heutige Vorstellung findet ohne Publikum  
im großen Saal der Staatsoper Unter den Linden statt.  
Sie wird per Live-Stream auf den Webseiten von rbbKultur und  
der Staatsoper übertragen sowie bei rbbKulturradio zu hören sein.  
Zudem wird die Aufzeichnung am 14. März 2020 um 20.15 Uhr  
im rbb Fernsehen gezeigt.

MUSIKALISCHE LEITUNG. . . . . Daniel Barenboim  
INSZENIERUNG. . . . . Martin Kušej  
SZENISCHE EINSTUDIERUNG. . . . . Herbert Stöger  
BÜHNENBILD . . . . . Jens Kilian  
KOSTÜME. . . . . Heidi Hackl  
LICHT . . . . . Reinhard Traub  
EINSTUDIERUNG CHOR . . . . . Martin Wright

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

42. Vorstellung – Premiere am 4. Dezember 2004

Dauer ca. 3:30 h inklusive einer Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsmaterial: © Schott International, Mainz

12. März 2020

## BESETZUNG

CARMEN..... Anita Rachvelishvili  
DON JOSÉ..... Michael Fabiano  
ESCAMILLO..... Lucio Gallo  
DANCAÏRO..... Jaka Mihelač\*  
REMENDADO..... Ziad Nehme  
MORALÈS..... Adam Kutny  
ZUNIGA..... Jan Martinik  
MICAËLA..... Christiane Karg  
MERCÉDÈS..... Serena Sáenz\*  
FRASQUITA..... Alyona Abramova  
LILLAS PASTIA..... Klaus Christian Schreiber

\* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten  
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

## STAATSOPERNCHOR STAATSKAPELLE BERLIN

## STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoung Lee,  
Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Roeland Gehlen (Gast),  
Christian Trompler, Ulrike Eschenburg, Susanne Schergaut,  
Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann,  
Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado,  
Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal,  
Martha Cohen, Darya Varlamova, Carlos Graullera (Gast)  
2. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer,  
Lifan Zhu, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger,  
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,  
Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge,  
Yunna Weber, Laura Perez Soria, Nora Hapca, Asaf Levy (Gast),  
Charlotte Chahuneau (Gast), Stefanie Brewing (Gast)  
BRATSCHEN Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger,  
Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter,  
Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,  
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter  
VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp,  
Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,  
Claire Sojung Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski,  
Johanna Helm, Aleisha Verner, Minji Kang, Teresa Beldi (Gast)  
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,  
Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler,  
Martin Ulrich, Kaspar Loyal  
HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick  
FLÖTEN Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter,  
Christiane Hupka, Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde  
OBOEN Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy,  
Charlotte Schleiss, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen  
KLARINETTEN Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube,  
Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner  
FAGOTTE Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller,  
Frank Heintze, Robert Dräger

**HÖRNER** Ignacio García, Hans-Jürgen Wighardt-Krumstroh,  
Hanno Westphal, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,  
Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler, László Gál (Gast)  
**TROMPETEN** Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,  
Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos  
**POSAUNEN** Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank,  
Jürgen Oswald, Henrik Tißen  
**TUBEN** Thomas Keller, Sebastian Marhold  
**PAUKEN / SCHLAGZEUG** Torsten Schönfeld, Stephan Möller,  
Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth, Andreas Haase,  
Matthias Petsch

#### ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

**1. VIOLINEN** Oleh Kurochin, Mariana Espada Lopes,  
Roxana Wisniewska Zabek  
**2. VIOLINEN** Philipp Alexander Schell, Hugo Moinet, Jos Jonker,  
Pablo Aznárez Maeztu, Annika Fuchs  
**BRATSCHEN** Julia Clancy, Anna Lysenko, Friedemann Slenczka  
**VIOLONCELLI** Pin Jyun Chen, Jaelin Lim, Amke Jorienke te Wies  
**KONTRABÄSSE** Heidi Rahkonen, Pedro Figueiredo  
**HARFE** Gunes Hizlilar  
**FLÖTE** Erika Macalli  
**OBOE** Mikhail Shimorin  
**KLARINETTE** Meriam Dercksen  
**FAGOTT** Jamie Louise White  
**HORN** Sulamith Seidenberg  
**TROMPETE** Carlos Navarro Zaragoza  
**TENORPOSAUNE** Daniel Téllez Guitiérrez  
**BASSPOSAUNE** Thierry Redondo  
**SCHLAGZEUG** Tido Frobeen

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert  
durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden.

#### STAATSOPERNCHOR

**1. SOPRAN** Rosana Barrena, Minjou von Blomberg, Yang-Hee Choi,  
Anne Halzl, Jinyoung Kim, Christina Liske, Andrea Réti, Courtney Ross,  
Birgit Siebart-Schulz, Stefani Szafranski, Olga Vilenskaia  
**2. SOPRAN** Michelle Cusson, Min Ji Kim, Dominika Kocis-Müller,  
Regina Köstler-Motz, Konstanze Löwe, Hanaa Oertel,  
Maximiliane Schünemann, Bettina Wille  
**1. ALT** Antje Bahr-Molitor, Ileana Booch-Gunescu,  
Miho Kinoshita (Chorsolo), Nele Kovalenkaite, Karin Rohde, Carsta Sabel,  
Hannah Wighardt, Anna Woldt, Ilona Zimmermann  
**2. ALT** Verena Allertz, Veronika Bier, Edith Dowd, Elke Engel,  
Bok-Hee Kwun, Olivia Saragosa, Christiane Schimmelpfennig,  
Claudia Tuch, Maria-Elisabeth Weiler  
**1. TENOR** Hubertus Aßmann, Yury Bogdanov, Andreas Bornemann,  
Uwe Glöckner, Seong-Hoon Hwang, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee,  
Jin Hak Mok, David Oliver, Dmitri Plotnikov, Jaroslaw Rogaczewski,  
Andreas Werner  
**2. TENOR** Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese,  
Jens-Uwe Hübener, Stefan Livland, Felipe Martin, Sönke Michaels,  
Andreas Möller, Mike Sowade, Frank Szafranski  
**1. BASS** Dominik Engel, Alejandro Greene, Georg Grützmacher,  
Ireneus Grzona, Mike Keller, Renard Kemp, Jens-Eric Schulze,  
Sergej Shafranovich, Thomas Vogel, Gerd Zimmermann  
**2. BASS** Wolfgang Biebuyck (Chorsolo), Ben Bloomfield, Bernd Grabowski,  
Artur Grywatzik, Bernhard Halzl (Chorsolo), Insoo Hwoang, Andreas Neher,  
Thomas Neubauer, Waldemar Sabel, Eric Visser

#### KINDERCHOR DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**LEITUNG** Vinzenz Weissenburger

## KOMPARSERIE

20 Damen und 20 Herren der Komparserie der Staatsoper Unter den Linden

LEITUNG KOMPARSERIE Eveline Galler-Unganz

## PRODUKTION

ASSISTENT DES DIRIGENTEN Antony Shelley

MUSIKALISCHE ASSISTENZ Klaus Sallmann, Alden Gatt,  
Bonnie Wagner

LEITUNG BÜHNENMUSIK Antony Shelley

REGIEASSISTENZ, ABENDSPIELLEITUNG Katharina Lang

CHORASSISTENZ Anna Milukova, Adrian Heger,  
Thomas Victor Johnson

FRANZÖSISCHE SPRACHBETREUUNG, SOUFFLAGE

Anne-Lisa Nathan

INSPIZIENZ Felix Rühle, Ingrid Jaroszewski, Harald Lüders

BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ Bettina Hanke

ÜBERTITELINRICHTUNG libreTTitoli.com

DEUTSCHE ÜBERTITEL Ralf Pleger, Anne Schmidt-Bundschuh

ENGLISCHE ÜBERTITEL Fiona Elizabeth Mizani

ÜBERTITELPRÄSENTATION Anne Schmidt-Bundschuh

REGIEHOSPITANZ Gloria Kamps

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann

LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke

BÜHNENMEISTER Otto Henze, Folker Schenk

PRODUKTIONSLEITUNG Robert Schumann

PRODUKTIONSASSISTENZ Lucas Seng

LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese

BELEUCHTUNGSMEISTER Sven Hogrefe

LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch

LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch

LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten  
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN

GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl

PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel

PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann

PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM Rainer H. Gawenda

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

Das Fotografieren oder Filmen während der Vorstellung  
ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

# HANDLUNG

## I. AKT

14

Ein Platz mit Wachstube und Tabakfabrik. Vor der Fabrik warten Soldaten auf die Pause der Arbeiterinnen. Der Sergeant Moralès spricht Micaëla, ein Mädchen aus der Fremde, an. Sie sucht nach ihrem Jugendfreund Don José. Als die Soldaten zudringlich werden, flüchtet Micaëla. Don José tritt seinen Wachdienst an und unterhält sich mit dem Leutnant Zuniga.

Eine Glocke kündigt die Ankunft der Arbeiterinnen an. Arbeiterinnen und Soldaten begegnen sich auf dem Platz. Carmen, eine von ihnen, zieht die Aufmerksamkeit Don Josés auf sich. Dann verschwindet sie mit den Kolleginnen in der Fabrik. Micaëla findet Don José und übergibt ihm einen Brief seiner Mutter. Die Mutter äußert darin den Wunsch, er solle Micaëla heiraten. Geschrei aus der Fabrik reißt Don José aus seinen Gedanken: Carmen hat bei einer handgreiflichen Auseinandersetzung eine Kollegin mit dem Messer verletzt. Als Zuniga Carmen verhört, provoziert sie ihn. Zuniga weist Don José an, sie festzunehmen. Allein mit Carmen lässt Don José sich überreden und verhilft ihr zur Flucht.

## II. AKT

Bei Lillas Pastia. Moralès und Zuniga vergnügen sich in Lillas Pastias Kneipe. Mercédès, Frasquita und Carmen sind ebenfalls dort. Zunigas Avancen werden von Carmen zurückgewiesen, der berühmte Stierkämpfer Escamillo weckt jedoch ihr Interesse. Dancaïro und Remendado wollen Carmen, Frasquita und Mercédès zu einem Schmugglergeschäft überreden. Carmen lehnt ab, weil sie auf Don José warten

will. Dieser ist für seine Beihilfe zu ihrer Flucht degradiert und ins Gefängnis gesteckt worden. Don José kommt, wird aber schon nach kurzer Zeit vom Zapfenstreich zurück in die Kaserne gerufen. Carmen ist wütend, weil er gehen will. Don José gesteht ihr seine Liebe, will aber nicht desertieren. Sie pocht auf ihre Vorstellung von Freiheit. Plötzlich erscheint Zuniga, der erkennt, dass Carmen auf Don José gewartet hat. Es kommt zu einem Kampf zwischen den Rivalen. Don José entscheidet sich für ein Leben mit Carmen und ihren Freunden.

15

## III. AKT

Wilde Gegend. Don José lebt nun mit den Schmugglern. Carmen spricht davon, sich trennen zu wollen. Frasquita, Mercédès und Carmen legen Karten. Carmen liest aus ihren den eigenen Tod und den Don Josés. Während die Schmuggler Remendado und Dancaïro sich auf den Weg machen, soll Don José die Ware bewachen. Micaëla, die ihm in die Berge gefolgt ist, verpasst ihn nur knapp. Escamillo, der Carmen sucht, trifft auf Don José. Don José fordert ihn zum Zweikampf. Erst die Ankunft der Frauen und Schmuggler unterbricht den Kampf. Remendado entdeckt Micaëla, die sich versteckt hatte. Sie berichtet Don José, dass seine Mutter im Sterben liege. Don José entscheidet sich dafür, mit Micaëla zu gehen.

## IV. AKT

Der Platz vor der Stierkampfarena. Carmen und Escamillo sind ein Paar geworden. Frasquita und Mercédès warnen Carmen vor dem zurückgekehrten Don José. Don José bittet Carmen um einen Neubeginn, doch Carmen liebt ihn nicht mehr. Don José ersticht sie.



# SYNOPSIS

## ACT ONE

16

A square with a guardhouse and a tobacco factory: soldiers are waiting in front of the factory for the women who work there to take their break. Sergeant Moralès approaches Micaëla, a girl from outside the city who is looking for her childhood sweetheart. When the soldiers start to make advances, Micaëla flees. Don José begins his guard duty while talking to Lieutenant Zuniga.

A bell announces the arrival of the women from the factory, and the soldiers and the women mingle on the square. One of them, Carmen, attracts Don José's attention, and then disappears back into the factory with her fellow workers. Micaëla finds Don José and gives him a letter from his mother, who writes that she hopes he will marry Micaëla. Shouts from the factory tear Don José away from his thoughts: Carmen has just wounded another factory girl with a knife in a fight. Carmen taunts Zuniga when he questions her, and he tells Don José to arrest her. Left alone with Carmen, Don José lets her persuade him to help her to escape.

## ACT II

At Lillas Pastia's tavern: Moralès and Zuniga are enjoying a night at the tavern, along with Mercédès, Frasquita, and Carmen. Carmen rejects Zuniga's advances, while the famous bullfighter Escamillo arouses her interest. Dancaïro and Remendado try to talk Carmen, Frasquita, and Mercédès into helping them smuggle contraband. Carmen turns them down to wait for Don José, who was demoted and thrown in

jail for helping her to escape. Don José arrives, but is soon called back to the barracks when the bugles sound. Carmen is angry that he wants to leave. Don José confesses his love to her, but is unwilling to desert. She insists on her own idea of freedom. Zuniga suddenly bursts in and realizes that Carmen was waiting for Don José. The two rivals fight, and Don José decides to go with Carmen and her friends.

17

## ACT III

Rough surroundings: Don José is now living with the band of smugglers, and Carmen is talking about leaving him. Frasquita, Mercédès and Carmen are telling their fortunes with cards. When Carmen takes her turn, the cards foretell death for her and Don José. When the smugglers Remendado and Dancaïro set off, Don José is to guard the contraband. Micaëla has followed him into the mountains, but misses him by just a few minutes. Escamillo, looking for Carmen, encounters Don José. Don José challenges Escamillo to a fight, which is interrupted only by the return of the women and the smugglers. Remendado discovers Micaëla hiding. She tells Don José that his mother is dying, and Don José decides to leave with her.

## ACT IV

The square in front of the bullring: Carmen and Escamillo are now together. Frasquita and Mercédès warn Carmen that Don José has returned. Don José begs Carmen to start over with him, but Carmen no longer loves him. Don José stabs her to death.

# INTRIGUE

## ACTE I

18

Une place, avec un corps de garde et une manufacture de tabac. Devant la manufacture, des soldats qui attendent la pause des ouvrières. Le sergent Moralès adresse la parole à Micaëla, une jeune fille venue de « là-bas ». Elle est à la recherche de Don José, son ami d'enfance. Les soldats se font pressants, Micaëla se sauve. Don José prend son tour de garde et s'entretient avec le lieutenant Zuniga.

Une cloche sonne, annonçant la venue des ouvrières. Les cigarières de la manufacture et les soldats se rencontrent sur la place. L'une d'elles, Carmen, attire sur elle l'attention de Don José. Puis elle disparaît avec les autres dans la manufacture. Micaëla trouve Don José et lui remet une lettre de sa mère. Celle-ci y exprime le souhait que Don José épouse Micaëla. Des cris provenant de la manufacture arrachent Don José à ses pensées – au cours d'une empoignade, Carmen a blessé une autre cigarière à coups de couteau. Alors que Zuniga interroge Carmen, lors d'un interrogatoire, elle le provoque. Zuniga ordonne à Don José de l'arrêter. Resté seul avec Carmen, Don José se laisse convaincre de l'aider à s'enfuir.

## ACTE II

Chez Lillas Pastia. Moralès et Zuniga se divertissent dans la taverne de Lillas Pastia. Mercédès, Frasquita et Carmen s'y trouvent également. Carmen repousse les avances de Zuniga, mais le célèbre toréador Escamillo suscite son intérêt. Dancaïre le Remendado cherchent à entraîner Carmen, Frasquita et Mercédès dans une affaire de contrebande. Carmen

refuse, sahaitant attendre la retour de Don José. Celui-ci a été dégradé et emprisonné pour l'avoir aidée à s'enfuir. Don José arrive mais peu après le clairon le rappelle à la caserne. Carmen se met en colère parce qu'il veut partir. Don José lui avoue son amour, toutefois il n'est pas prêt à désertir. Elle revendique ses conceptions de la liberté. Soudain survient Zuniga qui se rend compte que Carmen avait attendu Don José. Les deux rivaux en viennent aux mains. Don José se résout à partager la vie de Carmen et de ses amis.

19

## ACTE III

Une contrée sauvage. Don José vit maintenant avec les contrebandiers. Carmen parle de se séparer de lui. Frasquita, Mercédès et Carmen tirent les cartes. Carmen lit dans les siennes sa propre mort et celle de Don José. Pendant que Remendado et Dancaïre, les deux contrebandiers, se mettent en chemin, Don José est chargé de garder les marchandises. Micaëla, qui l'a suivi dans les montagnes, le manque de peu. Escamillo, cherchant Carmen, tombe sur Don José. Don José le provoque en duel. Le retour des femmes et des contrebandiers interrompt le combat. Remendado découvre Micaëla qui s'était cachée. Elle révèle à Don José que sa mère est mourante. Don José décide de partir avec Micaëla.

## ACTE IV

La place devant les arènes. Carmen et Escamillo sont devenus amants. Frasquita et Mercédès mettent Carmen en garde contre Don José qui est revenu. Don José supplie Carmen de recommencer une autre vie avec lui mais Carmen ne l'aime plus. Don José la poignarde.

»  
**DIE WÜSTE  
IST EINE  
DENKLANDSCHAFT.**  
«

Otl Aicher

# DESERT FOR EVER

TEXT VON Jean Baudrillard

21

Die Sonnenuntergänge sind gigantische Lichtbögen von einer Stunde Dauer. Die Jahreszeiten haben keinen Sinn mehr: Am Morgen ist Frühling, am Mittag Sommer, und die Nächte der Wüste sind kalt, ohne dass je Winter wäre. Es ist eine Art schwebender Ewigkeit, da das Jahr alle Tage neu wird. Mit der Gewissheit, dass es jeden Tag so sein wird, dass jeder Abend diesen Bogen in allen Farben des Spektrums bringt, in welchem das Licht, nachdem es den ganzen Tag in seiner Ungeschiedenheit geherrscht hat, sich noch einmal zu einem farbigen Saum zerlegt, bevor es schwindet. Es ist derselbe Farbsaum, der überm Kamm der Pazifikwellen spürend schwebt.

[...] Ist es ohne Bedeutung, dass der größte Flottenstützpunkt der Welt, der der 7. Pazifikflotte, Verkörperung der amerikanischen Weltherrschaft und »größte Feuerkraft der Welt«, Teil dieser aufreizenden Schönheit ist? Dort, wo der Zauber von Santa Ana weht, der Wind der Wüste, der die Berge überquert, um vier oder fünf Tage auszubleiben, und dann, zurückkehrend, den Nebel zerreißt, die Erde brennen und das Meer glitzern lässt und die an den Dunst gewöhnten vertreibt – dort ist das Schönste die Nacht am Strand, da man badet wie am helllichten Tage und sich im Mondlicht sonnt wie die Vampire. Das Land ist ohne Hoffnung.

Für uns, Jünger der Ästhetik und des Sinns, der Kultur, des Geschmacks und der Verführung, für uns, denen nur schön ist, was zutiefst moralisch ist, und fesselnd nur die heroische Unterscheidung von Natur und Kultur, für uns

rückhaltlos dem Zauber der Kritik und der Transzendenz verfallene ist es ein geistiger Schock und eine unerhörte Entlastung, die Faszination des Nicht-Sinns, dieser schwindelerregenden Ausschaltung zu entdecken, die in den Wüsten so souverän herrscht, wie in den Städten. Zu entdecken, dass man die Liquidation aller Kultur genießen und sich am Kult der Indifferenz berauschen kann.

Ich spreche von den amerikanischen Wüsten und von den Städten, die keine sind. Keine Oasen, keine Monumente, endloses Travelling von Gesteins- und Straßenbändern. Überall: Los Angeles oder Twenty Nine Palms, Las Vegas oder Borrego Springs ...

Kein Begehren: Wüste. Das Begehren ist noch von einer schweren Natürlichkeit, von seinen Spuren leben wir in Europa. Und von denen einer verödenden kritischen Kultur. Hier sind die Städte mobile Wüsten. Keine Monumente, keine Geschichte: sondern Fieber der mobilen Wüsten und der Simulation. Dieselbe Verwilderung in den endlosen und unterschiedslosen Städten wie im ungebrochenen Schweigen der badlands. Deshalb ist L.A., deshalb sind die Wüsten so faszinierend – weil jede Tiefe aufgelöst ist, Schluss damit, schillernde, unruhige und oberflächliche Neutralität, Herausforderung an die Natur und die Kultur, letzter Hyperraum, ursprungslos, beziehungslos.

Kein Charme, keine Verführung, in alledem. Die Verführung ist in Italien, in gewissen Landschaften, die zu Gemälden wurden, die so kulturiert und raffiniert in ihrer Zeichnung sind wie die Städte und Museen, die sich über ihnen schließen. Umrissene, gezeichnete Räume von starker Verführungskraft, da der Sinn, in verschwenderischer Fülle, endlich Zier geworden ist.

Hier ist es gerade umgekehrt: keine Verführung, sondern eine absolute Faszination: die vorm Verschwinden jeder ästhetischen und kritischen Form des Lebens im Erstrahlen einer gegenstandslosen Neutralität. Immanent

und sonnenhaft. Die der Wüste: Reglosigkeit ohne Begehren. Die von Los Angeles: unsinniger und begehrlöser Verkehr. Ende der Ästhetik. [...]

So ist das einzige Gewebe der Stadt das der Freeways, Verkehrsgewebe oder besser unablässige Transurbanistik [...]: ein immenser kollektiver Akt, ein Hinrollen, Herrollen, endlos, ohne Aggressivität, ohne Ziel – transreferentielle Gesellschaftlichkeit [...]: ein fantastischer Raum, eine fantomatische und diskontinuierliche Abfolge aller verstreuten Funktionen, aller Zeichen ohne Hierarchie – Zauberei der Indifferenz, Zauberei der indifferenten Oberflächen – Macht der reinen Ausdehnung, wie man sie in den Wüsten wieder findet. Macht der Wüsten-Form: das Auswehen der Spuren in der Wüste, des Bezeichneten der Zeichen in den Städten, jeglicher Psychologie in den Körpern. Keine theatralische oder soziale Verführung: animalische und metaphysische Faszination – direkt von der brutalen Ausdehnung, innerlich von der Trockenheit und der Sterilität. Die Wüste – nicht Begehren.

[...] Dort ist das Wunderwerk der Hitze metaphysisch. Selbst die Farben, blaue, mauve, violette Pastelltöne, rühren aus einer langsamen, geologischen, zeitlosen Verbrennung. Das Mineralische des Untergrunds bildet hier eine Oberfläche von kristallinen Gewächsen. Alle natürlichen Elemente sind durch die Feuerprobe gegangen. Die Wüste ist keine Landschaft mehr, sondern die reine Form, die aus der Abstraktion aller anderen hervorgeht.

Ihre Definition ist absolut, ihre Grenze initiativ, ihre Kanten sind jäh und ihre Konturen grausam. Sie ist ein Ort von Zeichen zwingender, ja unausweichlicher Notwendigkeit, doch leer von Sinn, Ort von willkürlichen und unmenschlichen Zeichen, die man durchquert, ohne sie zu entziffern. Transparenz ohne Widerruf. Auch die Städte der Wüste hören jäh auf, haben keine Umrahmung. Und sie gleichen dem Spuk, der sich jeden Augenblick auflösen kann. Man muss nur Las Vegas sehen [...].

»  
**BEGNADET ALL DIE,  
DIE NICHTS BRAUCHEN  
ALS SONNE UND WIND,  
UM AUSSER SICH  
ZU GERATEN,  
NUR SONNE UND WIND  
ZUM PLÜNDERN!**  
«

René Char

Geheime Verwandtschaft des Spiels und der Wüste: die Spilleidenschaft wird verdoppelt durch die Gegenwart der Wüste vor den Rändern der Stadt. Die klimatisierte Kühle der Hallen gegen die stechende Hitze draußen. Die Herausforderung aller künstlichen Lichter gegen die Gewalt des Sonnenlichts. Sonnen durchschneiden die Nacht des Spiels, funkelndes Dunkel der Hallen tief in der Wüste. Das Spiel selbst ist eine wüste, unmenschliche, kulturferne, initiatische Form, eine Herausforderung an die natürliche Ökonomie des Werts, ein Wahnsinn an den Rändern des Tausches. Aber auch das Spiel hat eine strenge Grenze und hört brutal auf, seine Ränder sind scharf, es sind die der Regel. Weder die Wüste noch das Spiel sind Freiräume: sie gehören zu jenen endlichen, konzentrischen, nach innen, auf ein Zentrum hin zunehmenden Räumen: Die Seele des Spiels oder das Herz der Wüste – ersehnter Raum, unvordenklicher Raum, wo das Geld, wo die Dinge ihren Schatten verlieren und wo die extreme Seltenheit der Spuren und des Zeichenlassenden die Menschen dazu treibt, die Augenblicklichkeit des Reichtums zu suchen.

»

IRONISCHERWEISE BEGEHRT  
 JOSÉ ZWAR, DER LEBENDIGEN  
 CARMEN ›SICHER‹ ZU SEIN,  
 DOCH IHR Toter KÖRPER IST DIE  
 EINZIGE FORM VON SICHERHEIT,  
 DIE ER GEWINNEN KANN.  
 UND DAS NICHT NUR,  
 WEIL SEINE VORSTELLUNG  
 VON TREUE SINNBILDICH  
 IHREN TOD BEDEUTET,  
 DA ER EINER AUSLÖSCHUNG  
 IHRES FREIHEITSDRANGES  
 ENTSPRICHT, SONDERN AUCH,  
 WEIL NUR EIN Toter KÖRPER  
 NICHT IN DER DIALEKTIK DES  
 VERSCHWINDENS BEFANGEN IST:  
 NUR DER TOD IST EIN SIEG  
 ÜBER DAS STERBEN. [...]
 DER MORD PRODUZIERT ETWAS,  
 DAS DAUER HAT –  
 DIE GELIEBTE ALS LEICHNAM,  
 VERWANDELT ZU EINEM BILD  
 DER ERINNERUNG.

«

Elisabeth Bronfen

AUSZUG AUS »CARMEN«  
 VON Prosper Mérimée

Man führte mich zu Don José, der gerade seine Mahlzeit einnahm. Er nickte mir ziemlich kaltblütig zu und dankte höflich für das mitgebrachte Geschenk. Er zählte die Zigaretten ab, die ich ihm in die Hand gedrückt hatte, und nahm sich daraus eine bestimmte Anzahl weg. Den Rest gab er mir zurück mit der Bemerkung, dass er nicht mehr brauche. – – Ich fragte ihn, ob ich ihm durch Geld oder durch den Einfluss meiner Freunde hier irgendeine Erleichterung seines Loses verschaffen könnte. Zuerst zuckte er die Achseln, dann besann er sich jedoch und bat mich, für das Heil seiner Seele eine Messe lesen zu lassen. – – – »Würden Sie«, fügte er zaghaft hinzu, »würden Sie noch eine zweite für eine Person lesen lassen, die Sie beleidigt hat?« – – – »Gewiss«, erwiderte ich ihm darauf, »aber es wäre mir niemand bekannt, der mich in diesem Lande beleidigt hätte.« – – – Er griff nach meiner Hand und drückte sie mit ernster Miene. Nach kurzem Schweigen begann er von neuem: »Darf ich es wagen, Sie um noch einen Dienst zu bitten ...? Wenn Sie in Ihre Heimat zurückkehren, kommen Sie vielleicht auch durch Navarra, zum mindesten berühren Sie Vittoria, das nicht allzu weit davon entfernt ist.« – – – »Ja«, antwortete ich, »ich komme bestimmt durch Vittoria, doch ist es auch nicht unmöglich, dass ich mich seitwärts wende, um nach Pamplona zu gehen. Ich glaube, Ihnen zu gefallen, würde ich recht gerne diesen Umweg machen.« – – – »Das ist schön von Ihnen! Und gewiß werden Sie in Pamplona manches Interessante sehen ... Es ist eine herrliche Stadt ... Ich werde Ihnen diese Medaille mitgeben« – und er wies auf eine kleine silberne Medaille, die er am Hals trug. – – – »Sie werden diese in Papier wickeln« – und er hielt einen Augenblick inne, um seine Bewegung zu meistern – »und einer braven Frau, deren Adresse ich Ihnen noch geben werde, überbringen oder schicken Sie einen Boten. Bitte sagen Sie, ich wäre gestorben, aber sagen Sie nicht wie!« – – – Ich versprach ihm, seinen Auftrag auszuführen. Am folgenden Morgen besuchte ich ihn nochmals und blieb einen Teil des Tages bei ihm. Da habe ich aus seinem Munde die folgenden traurigen Erlebnisse erzählt bekommen. – – – »Ich bin in Elizondo, im Tale von Baztan geboren«, begann er. »Ich heiße Don José



Lizarrabengoa, und Sie sind mit Spanien hinreichend bekannt, um schon gleich aus meinem Namen zu wissen, dass ich ein Baske und aus einem alten christlichen Hause bin. Wenn ich den Titel eines Don führe, so geschieht dies, weil ich ein Recht dazu habe, und wenn wir jetzt in Elizondo wären, würde ich Ihnen meinen Stammbaum auf Pergament gern zeigen. Man wünschte, mich zum Geistlichen zu machen, und schickte mich auf die Hochschule; aber ich machte nur geringe Fortschritte. Ich liebte das Ballspiel zu sehr, und das wurde mir auch zum Verderben. Wenn wir Navarresen Ball spielen, dann vergessen wir alles. Eines Tages hatte ich gewonnen, als ein Bursche aus Alava Streit mit mir anzufangen suchte – wir nahmen unsere Masquillas (eisenbeschlagene Stöcke), und ich behielt wiederum die Oberhand, allein ich sah mich darauf gezwungen, das Land zu verlassen. Unterwegs begegneten mir Dragoner, und ich ließ mich für das Reiterregiment von Almanza anwerben. Wir Bewohner der Berge erlernen rasch das Kriegshandwerk. In kurzer Zeit wurde ich Unteroffizier und hatte Aussicht, Wachtmeister zu werden, als ich zu meinem Unglück bei der Tabakmanufaktur von Sevilla auf Wache geschickt wurde. — — — Wenn Sie in Sevilla gewesen sind, dann haben Sie sicherlich auch dieses große Gebäude gesehen, außerhalb der Wälle am Guadalquivir. Ich glaube noch das Tor und die Wachstube daneben vor mir zu sehen. Wenn die Spanier auf Wache sind, so spielen sie Karten oder schlafen; doch ich, als echter Navarrese, suchte mich stets zu beschäftigen. Ich machte mir gerade ein Messingkettchen zum Anhängen meiner Putznadel, als meine Kameraden riefen: »Es läutet; die Mädchen gehen wieder an die Arbeit.« Sie müssen wissen, Herr, in der Fabrik sind nämlich ungefähr vier- bis fünfhundert Frauen beschäftigt. Sie wickeln in einem großen Saale die Zigarren, zu dem die Männer ohne besondere Erlaubnis der Behörde keinen Zutritt haben, weil die Frauen, zumal die jungen, es sich sehr bequem machen, wenn es heiß ist. Zur Zeit, wenn sie vom Mittagessen kommen, kommen viele junge Burschen dorthin, um sie vorübergehen zu sehen und mit ihnen über alles mögliche zu plaudern. Es gibt nur wenige unter diesen Mädchen, die eine Taftmantilla ausschlagen und die Liebhaber eines solchen Fischfangs brauchen sich nur zu bücken, um die Beute zu ergreifen. — — — Die anderen sahen diesem Schauspiel zu, während ich auf meiner Bank neben dem Tor blieb. Damals war ich noch jung und hatte Heimweh und glaubte, dass es keine hübschen Mädchen ohne blaue Röcke und Zöpfe, die auf die

»  
**FRAUEN HABEN  
SÖHNE UND TÖCHTER.  
DAS SAATGUT DER GEWALT  
GEHT ABER NUR IN DER  
VERBINDUNG MUTTER – SOHN AUF.**

[...] **MÜTTERSÖHNE HABEN EINE  
PHANTOMSEELE.  
SIE SIND MIT FLEISCH UND BLUT  
ERWACHSEN DA,  
ABER EIN SEELISCHER  
ZUSAMMENHANG FEHLT IHNEN.  
AM ANFANG DER MISSGLÜCKTEN  
MANNWERDUNG STEHT  
DIE VERHINDERTE  
MENSCHWERDUNG.**

«

»

[MIT MICAËLA] WÜRDÉ JOSÉ  
WOHL GLÜCKLICH WERDEN.  
UND TATSÄCHLICH STELLT  
DAS VERSCHÄMT-VERBLÜMTE  
UND UMSTÄNDLICHE LIEBESDUETT  
ZWISCHEN IHNEN DEN EINZIGEN ORT  
IN DER OPER DAR, AN DEM SICH JOSÉS  
GEFÜHLE EINMAL UNGEHINDERT  
ENTFALTEN KÖNNEN –  
WENN AUCH MUSIK UND TEXT HIER  
DEN DEUTLICH REGRESSIVEN UND  
AUF JOSÉS STARKER MUTTERBINDUNG  
BASIERENDEN SENTIMENTAL-  
GEFÜHLIGEN CHARAKTER DIESER  
BEINAHE GESCHWISTERLICHEN  
BEZIEHUNG AN KEINER STELLE  
VERHEHLEN.

«

Attila Csampai

Schultern fielen, geben könnte. Zudem hatte ich noch etwas Scheu vor den Andalusierinnen, da ich mich noch nicht an ihre Art, immer zu spotten und nie ein vernünftiges Wort zu reden, gewöhnt hatte. Ich war also eifrig mit meiner Kette beschäftigt, als ich die Umstehenden sagen hörte: »Da, die kleine Zigeunerin!« Ich blickte auf und sah sie. Es war an einem Freitag, und ich werde ihn niemals vergessen. Ich sah Carmen, die Sie ja auch kennen, bei der ich Ihnen vor einigen Monaten begegnete. — — — Sie trug einen sehr kurzen roten Rock, unter dem weiße, seidene Strümpfe mit mehr als einem Loch zu sehen waren, und niedliche rote Saffianschuhe, die mit feuerroten Bändern gebunden waren. Ihre Mantilla hatte sie zurückgeschoben, um ihre Schultern und einen großen Akazienstrauß vorn im Hemd zu zeigen. Außerdem hielt sie noch dazu eine Akazienblüte im Winkel ihres Mundes. So schritt sie dahin, sich in den Hüften wiegend wie ein Füllen aus dem Gestüte von Córdoba. In meiner Heimat hätte man sich vor einer Frau in diesem Aufzug bekreuzigt; in Sevilla dagegen machte ihr ein jeder über ihre Haltung ein Kompliment, und sie antwortete jedem mit verführerischem Blick, die Faust in der Hüfte, frech wie eben eine echte Zigeunerin. Zuerst gefiel sie mir nicht, und ich griff wieder zu meiner Arbeit, aber wie die Frauen und Katzen, die nicht kommen, wenn man sie ruft, und kommen, wenn man sie nicht ruft, blieb sie vor mir stehen und redete mich in andalusischer Mundart an: — — — »Gevatter, willst du mir nicht deine Kette geben? Ich will die Schlüssel zu meinem Geldschrank daran aufhängen.« — — — Ich erwiderte, dass ich meine Putznadel daran befestigen wolle. — — — »Deine Putznadel!« rief sie lachend. »Ah, der Herr Unteroffizier macht Spitzen, weil er Nadeln braucht.« Alle Umstehenden lachten, und ich fühlte, dass ich rot wurde, zumal ich ihr keine Antwort wußte. — — — »Komm, Schatz!« rief sie weiter, »häkle mir doch sieben Ellen schwarze Spitzen zu meiner Mantilla, du Häkler meiner Seele!« Dabei nahm sie die Akazienblüte aus ihrem Munde und schnellte sie mir mit einer Bewegung des Daumens gerade zwischen die Augen. Es war, als hätte mich eine Kugel getroffen ... ich wußte nicht, wohin ich mich verkriechen sollte, aber ich stand da, unbeweglich wie ein Klotz. Sie war schon in der Fabrik, da bemerkte ich zwischen meinen Füßen die Akazienblüte, die zur Erde gefallen war. Ich weiß nicht, was mich anwandelte, ich hob sie auf und verbarg sie sorgsam unter meinem Rock, ohne dass meine Kameraden sie bemerkten. Das war meine erste Dummheit.«



Steck deine Hand in meine Brust.  
 Du ziehst eine kalte Schlange heraus.  
 Die Schlange der Liebe.  
 Sieh mir in die Augen.  
 Die grüne Schlange der Liebe schläft nicht.  
 Die grüne Schlange der Liebe vermag zu töten.  
 Meine Liebe war geschmolzenes Gold  
 und gelber Mond über dem Zelt  
 und deine Schulter.  
 Und Hufe, die die Schneebahn ausläuten.  
 Doch meine Liebe, die den Flächen deiner Hände,  
 deinem Haar und deinen Lippen galt, ist dahin.  
 Steck die Hand in meine Brust.  
 Die grüne Schlange der Liebe schläft nicht.  
 Die Schlange der Liebe kann dich töten.  
 Das Gold meiner Liebe,  
 der Mond meiner Liebe,  
 die ersten Nächte in deiner Umarmung –  
 sie haben sich in Schmerz verwandelt,  
 in eine Schlange mit kalten Augen,  
 in einen offenen Zahn des Hasses.

Zigeunerlyrik

# DER FALL WAGNER

TURINER BRIEF VOM MAI 1888

VON Friedrich Nietzsche

33

RIDENDO DICERE SEVERUM ...

## I.

Ich hörte gestern – werden Sie es glauben? – zum  
 zwanzigsten Male *Bizets* Meisterstück. Ich harrte wieder  
 mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon.  
 Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein  
 solches Werk vervollkommnet! 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 Wagnersche, brutal,  
 künstlich und »unschuldig« zugleich und damit zu den drei  
 Sinnen der modernen Seele auf einmal redend – wie nachteilig  
 ist mir dieser Wagnersche Orchesterklang! Ich heiße ihn  
 Schiroke. 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 irgendein 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 währenddem 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 Filigrane 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 andre Dankbarkeit, ich habe auch keinen andern *Beweis* dafür, was gut ist.

Auch dies Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein »Erlöser«. Mit ihm nimmt man Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerschen Ideals. Schon die Handlung erlöst davon. Sie hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die harte Notwendigkeit; sie hat vor allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die *limpidezza* in der Luft. Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, dass er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der abgebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte – zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannter Sensibilität... Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohlthun! Wir blicken dabei hinaus: sahen wir je das Meer *glättern*? – Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsre Unersättlichkeit einmal Satttheit lernt! – Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer »höheren Jungfrau«! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als *Fatalität*, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der *Todhaß* der Geschlechter ist! – Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Josés, mit dem das Werk schließt:

»Ja! *Ich* habe sie getötet,  
*ich* – meine angebetete Carmen!«

– Eine solche Auffassung der Liebe (die einzige, die des Philosophen würdig ist –) ist selten: sie hebt ein Kunstwerk unter tausenden heraus. Denn im Durchschnitt machen es die Künstler wie alle Welt, sogar schlimmer – sie *mißverstehen* die Liebe. Auch Wagner hat sie mißverstanden. Sie glauben in ihr selbstlos zu sein, weil sie den Vorteil eines andren Wesens wollen, oft wider ihren eigenen Vorteil. Aber dafür wollen sie jenes andere Wesen *besitzen* . . . Sogar Gott macht hier keine Ausnahme. Er ist ferne davon zu denken »was geht's dich an, wenn ich dich liebe?« – er wird schrecklich, wenn man ihn nicht wiederliebt. *L'amour* – mit diesem Spruch behält man unter Göttern und Menschen recht – *est de tous les sentiments le plus égoïste, et par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux*. (B. Constant.)

### III,

Sie sehen bereits, wie sehr mich diese Musik verbessert? – *Il faut méditerraniser la musique*: Ich habe Gründe zu dieser Formel (»Jenseits von Gut und Böse«: II 723). Die Rückkehr zur Natur, Gesundheit, Heiterkeit, Jugend, Tugend! – Und doch war ich einer der korruptesten Wagnerianer . . . Ich war imstande, Wagner ernst zu nehmen . . . Ah dieser alte Zauberer! was hat er uns allen vorgemacht! Das erste, was seine Kunst uns anbietet, ist ein Vergrößerungsglas: man sieht hinein, man traut seinen Augen nicht – alles wird groß, selbst Wagner wird groß . . . Was für eine kluge Klapperschlange! Das ganze Leben hat sie uns von »Hingebung«, von »Treue«, von »Reinheit« vorgeklappert, mit einem Lobe auf die Keuschheit zog sie sich aus der verderbten Welt zurück! – Und wir haben's ihr geglaubt . . . [ . . . ]

»  
DAS GUTE IST LEICHT,  
ALLES GÖTTLICHE LÄUFT  
AUF ZARTEN FÜSSEN:  
ERSTER SATZ  
MEINER ÄSTHETIK.  
«

AUSZUG AUS »CARMEN«

VON Prosper Mérimée

»Lillas«, sagte sie sofort, als sie mich erblickte, »heute tue ich gar nichts mehr. Morgen ist auch noch ein Tag. Komm! Landsmann, wir wollen spazierengehen.« Sie zog ihre Mantilla vors Gesicht, und schon waren wir auf der Straße, ohne dass ich wußte, wohin es gehen sollte. »Fräulein«, sagte ich zu ihr, »ich habe mich noch für ein Geschenk zu bedanken, das Sie mir schickten, als ich eingesperrt war. Das Brot habe ich gegessen; die Feile benütze ich zum Schärfen meiner Lanze, ich behalte sie zum Andenken an Sie; aber das Geld – hier haben Sie es wieder. —> Schau, er hat das Geld aufgehoben«, rief sie lachend aus. »Übrigens auch gut, denn ich bin augenblicklich schlecht bei Kasse. Aber was tut's? Ein Hund, der sucht, stirbt nicht Hungers, Komm, wir verputzen alles – du hältst mich frei.« — — — Wir hatten den Weg nach Sevilla eingeschlagen. In der Schlangengasse kaufte sie ein Dutzend Orangen, die ich in mein Taschentuch packen mußte. Weiter erstand sie ein Brot, eine Wurst und eine Flasche Apfelwein; schließlich ging sie noch zu einem Zuckerbäcker. Hier warf sie das Goldstück, das ich ihr zurückgegeben hatte, und ein zweites, das sie aus ihrer Tasche zog, nebst einigem Silbergeld auf den Ladentisch. Zuletzt forderte sie von mir noch alles Geld, das ich bei mir hatte. Ich besaß nur ein kleines Silber- und einige Kupferstücke, die ich ihr, sehr beschämt, nicht mehr zu haben, gab. Es sah aus, als wolle sie den ganzen Laden aufkaufen. Sie nahm alles, was gut und teuer war, Yemas (gezuckerte Eidotter), Turon (Mandelgebackenes), eingemachte Früchte, so viel, bis das Geld alle war. Alles das musste ich in Papiertüten tragen. Vielleicht kennen Sie die Lämpchengasse, in der ein Kopf des Königs Don Pedro des Gerechten steht. Das hätte mir vielleicht eine Warnung sein sollen. — — — In dieser Gasse machten wir vor einem alten Hause halt. Sie trat in den Flur und klopfte im Erdgeschoß an. Eine Zigeunerin, eine richtige Hexe, öffnete. Carmen sagte zu ihr einige Worte in der Zigeunersprache. Zuerst murrte die Alte, doch dann schenkte ihr Carmen zwei Orangen und eine Handvoll Bonbon, um sie friedlich zu stimmen, und ließ sie vom Wein kosten. Dann hängte sie der Alten ihre Mantilla um und führte sie zur Tür hinaus, die sie darauf mit einem Querbalken verschloß. — — — Sobald wir allein waren, fing sie an zu tanzen und wie eine Verrückte zu lachen, indem sie sang: »Du bist mein Rom (Mann, Gatte), ich bin deine Romi (Frau)!« Ich stand mitten in der Stube, beladen mit all den Waren, die

sie eingekauft hatte, und wußte nicht, wohin damit. Da warf sie alles zu Boden, fiel mir um den Hals und rief: »Ich zahle meine Schuld, ich zahle meine Schuld nach dem Brauch der Zigeuner!« — — — O mein Herr, das war ein Tag, das war ein Tag! Wenn ich daran denke, vergesse ich, was morgen kommt ...« — — — Der Bandit schwieg einen Augenblick; dann setzte er seine Zigarre wieder in Brand und fuhr fort: — — — »Wir verbrachten zusammen den ganzen Tag mit Essen, Trinken und dem Übrigen. Nachdem sie wie ein kleines Kind vom Zuckerzeug genascht hatte, warf sie Hände voll davon in den Wasserkrug der Alten, um ihr ein süßes Getränk zu bereiten, wie sie sagte. Sie warf und zerquetschte Yemas an die Wand, damit uns die Fliegen in Ruhe lassen, wie sie dazu erklärte, kurz, es gab keine Torheit, die sie nicht begangen hätte. Ich hatte den Wunsch, sie tanzen zu sehen; sofort nahm sie den einzigen Teller der Alten, bricht ihn in Stücke und siehe, sie tanzt Romalis unter dem Geklapper der Steinscherben ebensogut, als hätte sie Kastagnetten aus Ebenholz oder Elfenbein gehabt. Man langweilte sich bei diesem Mädchen nicht, das kann ich Ihnen versichern. Der Abend kam, und ich hörte die Trommeln zur Heimkehr in die Kaserne schlagen. — — — »Ich muss zum Appell in die Kaserne«, sagte ich — — — »In die Kaserne«, rief sie mit höhnender Stimme. »Du bist wohl ein Sklave, den der Stock regiert. Du bist wirklich ein Kanarienvogel, außen wie innen (die spanischen Dragoner sind gelb gekleidet). Geh, du hast das Herz eines Hasen!« — — — Ich blieb, im voraus mit dem Arrest mich abfindend. Am Morgen war sie die erste, die von Abschied sprach. »Joseito, höre, du bist abgefunden! Nach unserem Gesetze schuldete ich dir nichts, weil du ein Payallo bist; aber du bist ein hübscher Junge und hast mir gefallen. Wir sind quitt. Guten Tag!« — — — Ich fragte sie, wann ich sie wiedersehen könne. — — — »Wenn du nicht mehr so dumm bist«, erwiderte sie lachend. Dann aber fuhr sie ein wenig ernsthafter fort: »Weißt du, mein Sohn, ich glaube, dass ich dich ein wenig liebhave! Doch das wird nicht lange dauern, denn Hund und Wolf vertragen sich auf die Dauer nicht. Vielleicht, wenn du dich den Gesetzen der Zigeuner unterwerfen würdest, würde ich deine Romi sein. Aber das ist dummes Zeug – das geht nicht. Du bist dem Teufel begegnet, jawohl dem Teufel – er ist nicht immer schwarz, und er hat dir den Hals auch nicht umgedreht. Ich bin zwar in Wolle gekleidet, aber ich bin kein Lamm. Geh, stifte der Madonna eine Wachskerze, die hat sie wahrscheinlich verdient. Also nochmals, adieu! Vergiss die Carmencita, sonst könnte es geschehen, dass sie dich an eine Witwe mit Holzbeinen verkuppelt.« — — — — —

AUSZUG AUS  
»ANTIBIOTIKA FÜR TRISTAN?!«

VON Reinhard Löw

40

Was ist die Liebe? »Eine Himmelsmacht – ich warn' dich!«, so die lebensweise Antwort der alten Courage bei Brecht. »Eine Art Geisteskrankheit«, so bei E. T. A. Hoffmann der nicht weniger kluge Kater Murr, dem wir seine Leidenschaft für den Pudel Ponto gerne nachsehen; »Geisteskrankheit«, insofern als sie »einen in einem Strümpfe stopfenden Mädchen eine Göttin sehen lässt« (aus emanzipatorischen Gründen bitte ich ggf. einzusetzen »aus einem nasebohrenden, rasenmähenden Jüngling« etc.) Und nun hagelt es aus der prallen Kuhhaut die Zitate: »Mann und Frau passen einfach nicht zusammen« (Loriot). Oder: »Wer liebt, sucht nicht das Glück, sondern das Unglück« (Proust); »sunt lacrimae rerum« (Vergil, unübersetzbar; aber derselbe: »Omnia vincit amor«?! – Alles besiegt die Liebe?!). – – – Was sagt die Philosophie dazu? Sie schüttelt weise das Haupt und schreibt Liebesgedichte wie Platon, Liebesbriefe wie Hegel oder Schrott wie Schopenhauer. Oder sie setzt sich in ein Münchner Bordell und verfasst dort eine materiale Wertethik. Oder sie liebt Weisheit und nicht Eifersucht. Somit ist die Erfahrung der Philosophie mit sich selbst in diesen Angelegenheiten nicht direkt Hoffnung erweckend. Ergo: Her mit der Naturwissenschaft! Was ist die Liebe dort? Die Soziobiologie lehrt uns: eine hübsche, aber illusionäre Veranstaltung zur Verbreitung der eigenen Gene. »So ein verliebter Tor verpufft/ Euch Sonne, Mond und alle Sterne/Zum Zeitvertreib dem Liebchen in die Luft«, sagt Mephistopheles, und er hat als Höllenfürst reichlichen Erfahrungshintergrund. Wenn es um die eigenen Gene geht, verstehen Soziobiologe und Soziobiologin keinen Spaß. Nur: kann man gleichzeitig all das durchschauen – und lieben und eifersüchtig sein? Wir ersparen uns an dieser Stelle sowohl eine Dialektik der Geneverbreitung als auch eine Metaphysik des Seitensprungs. [...] – – – Wer in die Oper geht und/oder liebt, dem sind Erklärungen pro/contra belanglos. Und auch das schöne Wortspiel von der Eifersucht als Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft, ist nur heiter für den, den es nicht betrifft. Die *Conditio humana* ist immer noch so, dass sie lieber »alle Freuden ganz,

alle Leiden ganz« auskostet und wohlfeile Vermeidungsstrategien nur des Apothekers Herz (somit auch mein, ach! Zweites), erfreuen. Carmen spielt mit Menschenschicksalen, benimmt sich schlecht, die Moraliät empört sich, und dennoch liebt Don José nur seine angebetete Carmen, ohne alle »reinigende Katharsis«! – – – Wir müssen uns, so scheint es, wieder daran gewöhnen, dass die Irrationalität nicht in einer kleinen Insel im Meer der Vernunft oder der Vorort-Slums der geometrisch-aseptischen Down-town besteht. Die Rationalität ist vielmehr ein Inselchen im Meer des Irrationalen, und alle Protagonisten von Bizets »Carmen« verkörpern dies. – – –

41

»  
LIEBE MICH,  
LIEBE MICH,  
DAMIT ES AUFHÖRT,  
DIESES NACHDENKEN,  
WENN DU  
NICHT DA BIST.  
«

Wolf Wondratschek

# CARMEN- VARIATIONEN

TEXT VON Thomas Macho

»CARMEN«, EIN MYTHOS?

Kreativ war die Moderne in Wissenschaften, Künsten und Techniken; dagegen hat sie – im Vergleich mit ihren vielfältigen Versuchen, alte Mythen wiederzubeleben – nur wenige neue Mythen hervorgebracht. Zu diesen neuen Mythen gehört »Carmen«, eine Erzählung, die den Vergleich mit antiken und mittelalterlichen Stoffen – von Orpheus und Eurydike bis Tristan und Isolde – ebenso wenig zu scheuen braucht wie den Vergleich mit Faust oder Don Juan. — — — Dabei fällt es gar nicht leicht, die mythischen Motive der »Carmen« auf den ersten Blick zu erkennen. Die Rahmenhandlung der Novelle Mérimées – sie wurde ursprünglich publiziert in der »Revue des Deux Mondes« vom 1. Oktober 1845 – drängt den Erzähler als Wissenschaftler und Reiseschriftsteller in den Vordergrund. Einleitend figuriert er als Geograph und Übersetzer, als Historiker und Archäologe, im Schlusskapitel als Sprachforscher und Ethnologe. (Das Schlusskapitel hatte Mérimée erst für die Buchausgabe von 1847 hinzugefügt, angeblich um die Vorwürfe des Amoralismus zu widerlegen.) Doch gegen alle Spuren einer bunten »espagnolade«, gegen exotische Folklore und Zigeuner-Klischees, behauptet sich die Erzählung des Don José aus Navarra, im Zentrum der Novelle. Sie schildert die Unausweichlichkeit und Ausweglosigkeit einer Beziehung zwischen zwei Charakteren, die einander weder vermeiden noch überwinden können. — — — Erst die Oper Bizets lässt Don José tendenziell als Schwächling – und Carmen als dämonische



Kokotte – erscheinen. Mérimées Geschichte erinnert dagegen in ihrer Geradlinigkeit und ihrem Tempo an eine antike Tragödie (und eigentlich nicht an das Libretto für eine »opéra comique«). Die beiden Personen stoßen buchstäblich aufeinander; die Blüte, die Carmen dem Wachoffizier bei ihrer ersten Begegnung ins Gesicht wirft, trifft ihn – wie eine Kugel – zwischen den Augen. Aus dem Wechselspiel zwischen Zufällen und den unbedingten Imperativen des Begehrens bildet sich das Schicksal: vorhersehbar durch Orakelsprüche, aber nicht korrigierbar – kein heroisches Fatum der Liebe oder der Natur (wie Nietzsche behauptete), sondern ein Fatum der Herkunft. — — — Aus dem Fatum der Herkunft, der Genealogie, schlugen die griechischen Tragödien ihr Feuer. Die Abstammung – die Bindung an die Regeln der Verwandtschaft, des Inzestverbots, der Blutrache, der Totenbestattung – zwingt Ödipus zu Blendung und Verbannung, zwingt Orest zum Muttermord, zwingt Antigone zum tödlichen Widerstand gegen das Gesetz Kreons. Dem Schicksal der Genealogie beugen sich selbst die Götter. So ähnlich verhält sich auch Carmen, zumindest in der Novelle. Sie duldet keine Einschränkung ihrer Freiheit – der Freiheit zu gehen, wann sie will, und der Freiheit zu lieben, wen sie will –, doch sie akzeptiert das vaterrechtliche Stammesgesetz, das ihrem Mann, dem »Rom«, erlaubt, sie zu töten, wenn sie ihm untreu ist: »Als mein Rom hast du das Recht, deine Romi zu töten, aber Carmen wird immer frei sein. Als Calli wurde sie geboren, als Calli wird sie sterben.« [125] — — — Als »Calli«, als Zigeunerin, warnt sie ihren baskischen Liebhaber schon bald, er möge sich hüten vor ihrer Liebe. Und sie spricht nicht von jener Dynamik des Begehrens, die in Novelle wie Oper mit dem vulgärpsychologischen Bild von der Katze illustriert wird, die nur kommt, wenn sie nicht gerufen wird, sondern rekuriert neuerlich auf das Gesetz. »Weißt du, mein Sohn, ich glaube, ich liebe dich ein bißchen. Aber das wird nicht halten. Hund und Wolf halten es nicht lange miteinander aus. Vielleicht, wenn du zum Zigeunerrecht (»loi d’Egypte«)

wechselst – vielleicht würde ich dann gern deine Romi. Aber das sind Dummheiten, daraus wird nichts.« [77] — — — Carmen bleibt ihrer Herkunft treu – nicht ihren Liebhabern und Ehemännern. Sie nimmt das Fatum ihrer Tötung an, so wie sie ihre Orakelsprüche annimmt, vergleichbar den antiken Helden der Mythologie, die den Tod akzeptierten, ohne ihn zu wünschen. (Selbst Sokrates verweigerte bekanntlich die Flucht, weil er die Stimme der Polis für wichtiger hielt als die innere Stimme seines »Daimon«.) Carmens Tod erinnert darum eher an das einsam-trotzige Sterben der Antigone im Felsengrab, als an den Liebestod der Isolde: an einen Tod, der nicht – »per amorem fati« – gewünscht oder anerkannt, sondern einfach erreicht wird, wie das Ziel eines Weges.

#### IN DER ARENA

Dieses Ziel liegt – nach der Novelle – in einer verlassenen Schlucht, für die Oper Bizets jedoch in der Arena von Sevilla; der Stierkampf repräsentiert das mythische Motiv, das Bizet und seine Librettisten Henri Meilhac und Ludovic Halévy in den Vordergrund gerückt haben. Stierkulte sind tatsächlich sehr alt: Bilder von Stieren finden sich bereits auf den Wänden der eiszeitlichen Kulthöhlen, beispielsweise von Altamira. In Knossos (Kreta) wurden Wand und Vasenmalereien entdeckt, auf denen Kämpfe mit einem Stier dargestellt waren; in Gestalt eines verführerischen Stiers hatte ja auch Zeus die Nymphe Europa nach Kreta entführt. Wegen ihrer sichelförmigen Hörner, die an die Mondsichel erinnerten, galten die Stiere einst als bevorzugte Opfertiere der »Großen Mutter«; nach der kühnen These des Berliner Wirtschaftshistorikers Eduard Hahn (aus dem Jahr 1896) sollen die Rinder generell aus kultischen Gründen domestiziert worden sein. — — — Berichte von unblutigen Stierspielen werden auch aus Ägypten und aus den altorientalischen Hochkulturen

»

DAS KULTUREREIGNIS CORRIDA  
FÜHRT EIN GROSSES  
MENSCHHEITSDRAMA VOR:  
DAS BEWUSSTSEIN VON LEBEN, –  
GEBEN UND UNTERGEHEN  
ANGESICHTS DER INDIFFERENZ  
DER NATUR UND DIE RETTUNG  
VOR DIESEM BEWUSSTSEIN  
IN DIE KULTUR SETZENDE HANDLUNG.  
SPANIEN HAT DIESES FEST  
ZU INSZENIEREN VERSTANDEN  
UND DABEI GEWUSST,  
DASS NUR DIE LACHENDE  
AUSGELASSENHEIT DEN TOD,  
ALS TODESBEWUSSTSEIN GESEHEN,  
ÜBERWINDET.

«

Karl Braun

überliefert. In Spanien begann der Stierkampf vermutlich als Fruchtbarkeits- und Hochzeitsritual: Die Männer mussten sich vor der Hochzeit einem Stier nähern und ihn berühren, um sich dessen Zeugungskraft anzueignen, während die Bräute aus den Fenstern kleine Speere auf die Tiere warfen, bis sie bluteten. Später wurden die Stierkämpfe als aristokratische Reiterspiele zu festlichen Anlässen veranstaltet: Auf Pferden kämpften die Adeligen mit Speießen, Lanzen, Schwertern und Dolchen, die ihnen von Reitknechten – den »churros« – gereicht wurden, gegen die Stiere. – – – Erst im 18. Jahrhundert emanzipierten sich die »churros« von ihren Herren; die bürgerliche Revolution wurde gleichsam auch in der Arena vollzogen. Die ehemaligen Knechte übernahmen die Hauptrolle; aus den Trachten der »churros« entwickelte sich die Strahlenkleidung der Toreros, während die Reiter – die »picadores« – nur noch als Statisten der Inszenierung fungierten. Die Reform der Stierkämpfe wurde zuerst in der andalusischen Stadt Ronda vollzogen – einer Stadt, die auch in Mérimées Novelle erwähnt wird: »Carmen war uns dorthin vorausgegangen.« [89] In Ronda wurde die erste »Plaza de Toros« 1785 – aus Holz – errichtet; in Ronda etablierte sich auch die erste moderne Dynastie von Toreros: Francisco Romero (1698–1763), sein Sohn Juan (-1722–1824) und sein Enkel Pedro (1754–1839). Pedro Romero soll in seiner Laufbahn mehr als 5.000 Bullen getötet haben; bei seinem letzten Kampf war er angeblich 84 Jahre alt. (Zwischen 1795 und 1798 malte Goya übrigens ein Porträtbild Pedros, das heute im »Kimbell Art Museum« in Fort Worth/Texas hängt.) – – – In der Novelle Mérimées kommt dem Torero Lucas keine besondere Bedeutung zu. Für Carmen ist er eine flüchtige Affäre; und kurz nachdem der Matador dem Stier die »divisa« – eine Schleife, an deren Farbe die Herkunft des Stiers erkannt werden kann – abgerissen hat, um sie Carmen zu überreichen, wird er vom Stier überrannt. Don José bemerkt, halb verächtlich, der Stier habe ihn gerächt. Ganz anders die Oper. Escamillo



tritt schon bald als umjubelter Held in Erscheinung; im späteren Zweikampf besiegt er Don José, um ihn – welche Demütigung – zu verschonen: »Sachte, dein Leben gehört mir, aber im Grunde ist mein Metier, den Stier zu töten, nicht das Menschenherz zu durchbohren.« [165] Er triumphiert in der Arena, und betritt im Schlussmoment die Bühne, als sich Don José über die getötete Carmen wirft. — — — Bizets Oper verschränkt den Stierkampf und die Ermordung Carmens zu einem einzigen Geschehen. Kurz nachdem der Stier erstochen wurde, fällt auch Carmen. Während der Chor noch den Sieg Escamillos in der Arena feiert, verschmilzt sie gleichsam mit dem Tier – und insgeheim verwandelt sich das Kampfspiel in ein Opferritual. Carmen provoziert ihre Tötung, indem sie den Ring wegwirft, den ihr Don José als Liebespfand gegeben hat. Auf ähnliche Weise mussten die Stiere – bei den antiken Ritualen der »Buphonien« in Athen – ihren Opfertod besiegen, indem sie vom heiligen Getreide am Altar fraßen. Carmens Tod gewinnt seine mythische Evidenz in der Synchronisation mit der Stiertötung – und unterscheidet sich darin von christlichen Opferidealen. Carmen erlöst niemand und wird nicht erlöst (auch wenn Bizets Musik »erlösen« mag, wie Nietzsche behauptete). In ihrer Geschichte manifestieren sich mythische Motive, diesseits und jenseits der christlichen Religion. Darauf verweist schon ihr Name. — — —

#### CARMENS NAME

Carmen trägt – wie alle mythischen Persönlichkeiten – nur einen einzigen Namen; Don José wird bei Mérimée auch mit seinem Nachnamen Lizzerrabengoa vorgestellt. Was bedeutet der Name? In einer verbreiteten Einführung zu Mérimées Novelle schreibt Günter Metken: »Carmen – lateinisch Lied und Zauber. So hat man es auch im Ohr: schmetternde Ouvertüre, Wachaufzug, Torerolied, lockende, dunkle Mez-

zotöne der Zigeunerin und die betörend schöne Blumenarie Don Josés, von Thomas Mann kunstvoll als Liebeswerben zwischen Hans Castorp und Madame Chauchat in der Glasglocke des Zauberbergs verwandt.« [81 f.] Lied und Zauber? Mag sein, doch Carmen ist auch ein ganz üblicher Vorname in Spanien; etymologisch wird er abgeleitet von der »Virgen del Carmen«, der Jungfrau vom Berge Karmel. — — — Karmel heißt ein Berg in Palästina, der – nach den Erzählungen im ersten Buch der Könige – mit dem Kampf des Propheten Elias gegen den tyrischen Baalskult assoziiert ist. Der phönizische Baal wurde häufig – beispielsweise in Karthago – in Gestalt eines Stiers verehrt; zugleich galt er als Gottheit des Meers und Schutzherr der Seefahrer. Elias besiegte ihn nach einem »Opferduell« auf dem Berg Karmel und reklamierte das Gebiet für den Jahwe-Kult. Viel später erinnerten sich die Kreuzfahrer – nach der grausamen Eroberung Jerusalems im Jahre 1099 – an diese Elias-Legende und gründeten auf dem Berg, dessen Name wörtlich übersetzt »Baumgarten« bedeutet, eine Gemeinschaft von Einsiedlern. Aus dieser Gemeinschaft entwickelte sich der marianisch orientierte Karmeliter-Orden, »Ordo Fratrum Beatae Virginiae Mariae de Monte Carmelo«, der 1226 von Papst Honorius III. genehmigt – und 1253 unter die Bettelorden eingereiht – wurde. Nach der Rückeroberung Palästinas durch die Sarazenen mussten die Ordensbrüder freilich nach Europa zurückkehren. — — — In Europa fand die Geschichte eine wundersame Fortsetzung. Wie die meisten Bettelorden wurden die Karmeliter heftig angegriffen; und bereits wenige Jahrzehnte nach der päpstlichen Anerkennung wurde ein Verbot des Ordens erwogen. In dieser prekären Situation soll die Gottesmutter selbst dem Papst erschienen sein, um ihn aufzufordern, den Orden zu schützen. Zur selben Zeit sei sie auch dem damaligen Ordensgeneral Simon Stock erschienen und habe ihm am 16. Juli 1251 ein »Skapulier«, ein Schultertuch überreicht, das ihren Schutz – wie ein Stück des Marienmantels – verkörpern sollte. Am 3. März 1322 ver-

kündete Papst Johannes XXII. in seiner Bulle Sabbatina, die Gottesmutter habe ihm versprochen, wer das Skapulier trage, die standesgemäße Keuschheit beachte, täglich mehrmals zu Maria bete und an jedem Mittwoch, Freitag und Samstag zu ihren Ehren faste, den werde sie am ersten Samstag nach seinem Tode aus dem Fegefeuer befreien. Die Sabbatina ist bis heute gültig geblieben; noch in einer Generalaudienz am 12. September 2001 richtete Papst Johannes Paul II. seine Grußworte nicht nur an die Opfer der Terroranschläge von New York, sondern auch (und kaum weniger ausführlich) an die anwesenden Pilger, die das 750. Jahr nach der Übergabe des Skapulier feierten. — — — Am Jahrestag der himmlischen Intervention beim Papst und der Überreichung des Skapulier – am 16. Juli – wird bis heute das Fest der »Virgen del Carmen« begangen, insbesondere in Spanien und Lateinamerika mit großem Aufwand. Da die »Virgen del Carmen« als Schutzpatronin der Fischer und Seeleute angesehen wird, finden in allen Küstenorten Meeresprozessionen statt, bei denen – zur Freude auch der Touristen – ein Bildnis der »Virgen« in reich geschmückten Booten gezeigt wird. Die »Virgen del Carmen« – Stadtpatronin von Marbella – ist in der spanischsprachigen Welt bis heute so populär geblieben, dass Mädchen, die – aus Respekt vor der Gottesmutter – nicht Maria genannt werden, den Vornamen Carmen erhalten. — — — Davon ist in der Oper nicht die Rede. Doch in der Novelle sagt Don José zu Carmen, kurz vor ihrer verabredeten Flucht: — — — »Von mir aus, meine Liebe, versucht es, die Heilige Maria vom Berge (»Notre Dame de la Montagne«) mag Euch beistehen!« [63] Die Anspielung auf den Namen Carmens ist offensichtlich, beinahe ebenso offensichtlich wie die Assoziationen Don Josés bei seiner ersten Wiederbegegnung mit Carmen nach der Gefängnishaft: »Diesmal war sie geschmückt wie eine Reliquie, mit Troddeln, herausgeputzt, ganz und gar golden glitzernd. Ein Paillettenkleid, blaue Schuhe, auch mit Pailletten, Blumen und Borten überall.« [69]

Die Popularität der »Virgen del Carmen« in Spanien verdankte sich gewiss auch den Reformen des Karmeliterordens, die gerade durch die spanische Mystik – durch Teresa de Ávila (1515–1582) und Juan de la Cruz (1542–1591) – vollzogen wurden. Gemeinsam erneuerten sie die strenge Ordensregel freiwilliger Armut, weshalb die Karmeliter in der Bevölkerung bald die »Beschaulichen« oder »Unbeschulten« genannt wurden. In den Gedichten und Traktaten der beiden Heiligen – beispielsweise in der 1618 erstmals gedruckten *Subida al Monte Carmelo* von Juan de la Cruz – kam eine poetisch-ekstatische Liebesmystik zum Ausdruck, die an ältere Traditionen anschloss; ein paar Jahrhunderte zuvor hatte ja die Geschichte der Mystik in Spanien begonnen. — — — Unter muslimischer Herrschaft erlebte Spanien im Hoch- und Spätmittelalter eine bemerkenswerte kulturelle und wissenschaftliche Blütezeit, aufgrund einer von Toleranz und intellektuellem Austausch geprägten »convivencia« zwischen den Schriftreligionen des Judentums, des Christentums und des Islams. Spanien befand sich in einer kulturellen Sonderlage, die erst durch die Berberkriege, die Pestseuchen des späten 15. Jahrhunderts und schließlich das berüchtigte Edikt von Granada (1492) beendet wurde, das die Vertreibung der Juden und Moslems besiegelte. Das hoch- und spätmittelalterliche Spanien vermittelte der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zahlreiche Impulse: die Übersetzungen der aristotelischen Philosophie, die indisch-arabische Zahlenschrift, sowie eine Vielzahl wissenschaftlich-technischer Neuerungen in der Optik, Astronomie oder Medizin. Als wesentliche Protagonisten dieses erfolgreichen Wissenstransfers können Gelehrte aus allen drei Hochreligionen genannt werden, die regelmäßig auch den Dialog zwischen den Religionen förderten: die Ärzte Ibn Ruschd, genannt Averroës (1126–1198), und Moses Maimonides (1135–1204), oder

der »Doctor illuminatus« und Erfinder der »Ars generalis«, Raimundus Lullus (1232-1316). — — — In Spanien entstanden die ersten Übersetzerschulen, und fast zur selben Zeit – in allen drei Hochreligionen – die Ausdrucksformen der Mystik. So entwickelte sich im 13. Jahrhundert die spanische Kabbala: als ekstatische Mystik bei Abraham Abulafia aus Saragossa (1240–1292), aber auch als philosophisch-spekulative Disziplin. Der Sufismus, die islamische Mystik, gewann – etwa durch das umfangreiche Werk von Ibn al'Arabi aus Murcia (1165–1240) – einen wachsenden Einfluss; und selbst ein gelehrter Philosoph und Logiker wie Raimundus Lullus verfasste poetisch-mystische Texte, die ihn gelegentlich sogar als Ketzer erscheinen ließen. — — — Erst die »Reconquista«, die christliche Rückeroberung Spaniens, und wenig später auch die Gegenreformation, führten zu einem nachhaltigen Klimawechsel. Juden und Moslems mussten ihre Herkunft verschleiern oder getauft werden; Misstrauen und Vorsicht beherrschten die Beziehungen. Auch darum verweist Don José gleich zu Beginn der Oper auf seine Herkunft: Er sei ein »vieux chrétien« [28], ein wahrer Christ, der nicht von Juden oder Arabern abstamme. Auch seinen Lebensbericht in Mérimées Novelle eröffnet er mit dem Satz: »Ich heiße Don José Lizzarrabengoa, und Ihr wisst von Spanien genug, um sofort an meinem Namen zu erkennen, dass ich Baske und christlicher Abstammung bin.« [51] Dagegen fragt der Erzähler Carmen selbst, ob sie vielleicht »Maurin« sei – und fügt hinzu, er habe nicht zu fragen gewagt, ob sie Jüdin sei [37]. — — — Noch Carmens letztes Lied – in der Novelle, nicht in der Oper – beschwört mit dem Fatum der Herkunft eine Erinnerung an die Geschichte Spaniens; kurz vor dem Tod wendet sie sich nicht an die »Virgen del Carmen«, sondern an Maria Padilla, die »Bari Crallisa«, die »große Königin der Zigeuner« [123]. Doch wer ist Maria Padilla? Mérimée selbst schreibt in einer Fußnote, der Name beziehe sich auf die Geliebte und spätere Gemahlin des kastilischen Königs

Pedro I. mit dem Beinamen »der Grausame« (1334–1369). Ganz sicher ist diese Zuordnung aber nicht, zumal Mérimée durch Donizettis Oper »Maria Padilla« (von 1841) auf eine falsche Spur gelockt worden sein könnte. Denn jene Maria Padilla, die in spanischen Abwehr- und Zauberformeln angerufen wird, ist auch die Frau des Rebellenführers Juan Padilla (1490–1521), der mit seinen sozialrevolutionären »Comuneros« gegen Karl V. kämpfte. Nach der Niederlage und Hinrichtung Juans verteidigte Maria allein – fast ein ganzes Jahr lang – die Festung von Toledo. Die heroische Geschichte der beiden Padillas und der »Comuneros« wurde in zahlreichen Liedern und Gedichten besungen.

#### ORAKEL UND MAGIE

Noch 1821 wurde – innerhalb der spanischen Freimaurer – eine politisch radikale Geheimgesellschaft gegründet, die sich nach den Padillas benannte; Ferdinand VII. verfolgte sie unnachgiebig. Doch vielleicht ist es müßig, die Details hier weiter zu vertiefen. Carmens »Reconquista« ist nicht primär politisch motiviert; auch ihre magisch-religiösen Anschauungen bleiben dunkel. Während der Erzähler – gleich zu Beginn der Novelle Mérimées – ihren unglücklichen Liebhaber mit Miltons Satan vergleicht [21], bezeichnet sich Carmen ihrerseits mehrfach als Teufel; in solchem Kontext fordert sie auch den Basken auf, er möge seiner »majari« eine Kerze anzünden [77]. Die Wendung »ta majari« – deine Maria – wirft die Frage auf, ob sie vielleicht eine andere »majari« kennt und verehrt: eine »Virgen del Carmen«, die mit den schwarzen Madonnen der Zigeuner, diesen späten Töchtern der Göttin K-ali (oder der phönizischen Astarte mit dem Stierkopf), verwandt ist. — — — Carmen operiert jedoch nicht mit Worten und Evangelien, sondern mit Dingen und Symbolen. Beim Streit in der Tabakfabrik schneidet sie ihrer Gegenspielerin

»lauter Andreaskreuze« ins Gesicht [57]: das Kreuz mit den schräggestellten Balken, an dem der Apostel Andreas – nach mittelalterlicher Tradition – den Märtyrertod erlitten haben soll, ist ein bekanntes apotropäisches Symbol, das zur Abwehr von Übeln verwendet wird. Carmen ist darüber hinaus eine Expertin der Wahrsagerei, der Orakel. Um dem Erzähler in Mérimées Novelle die Zukunft zu prophezeien, öffnet sie eine Kasette mit Karten, einem Magneten und einem vertrockneten Chamäleon [41]; dem Wachoffizier wirft sie eine Kassienblüte ins Gesicht – wobei die Kassien mit ihren gelben und intensiv duftenden Blüten auch für zeremonielle Räucherungen verwendet wurden. Wenig später offeriert sie Don José, der sie gerade verhaftet hat, einen Magnetstein: »Lasst mich fliehen, ich gebe Euch eine kleine Bar Lachi, die macht, dass alle Frauen Euch lieben.« Und Don José kommentiert: »Die Bar Lachi, Herr, ist der magnetische Stein, der einem – so behaupten die Zigeuner – die verschiedensten Zauberkräfte verleiht, wenn man sich seiner zu bedienen weiß. Gebt einer Frau eine Prise davon, fein gerieben, in einem Glas Weißwein zu trinken, und sie wird Euch nicht widerstehen.« [59] Die Anziehungskraft des Magnets wird in soziale Magie übersetzt, was – von Platons »Ion« bis zu den Kuren Mesmers – häufig behauptet und praktiziert wurde. – – – Carmen bedient sich aber nicht nur der Pflanzen, Magneten oder Karten, sie deutet auch den Kaffeesatz: »mehr als einmal habe ich im Kaffeesatz gelesen, dass wir zusammen enden ... was immer das heißen soll« [111], bemerkt sie zu Don José nach der Ermordung des Engländers. Die Orakelpraxis der Lektüre von Kaffeesätzen war 1845 noch ziemlich neu; sie entwickelte sich mit den Kaffeehäusern des 18. Jahrhunderts. Nach Genuss eines türkischen Kaffees wurde der Bodensatz auf die Untertasse gekippt und mehrfach angehaucht: dabei bildeten sich Figuren, die interpretiert werden konnten. Kurz vor ihrem Tod schmilzt Carmen schließlich die Bleikügelchen aus ihrem Rocksäum und gießt das flüssige Metall in

eine Wasserschüssel; die dabei entstehenden Formen und Gestalten kündigen ihr das nahe Ende an. – – – In der Oper Bizets wird die Vielfalt der Wahrsage- und Orakelpraktiken drastisch reduziert. Carmen legt nur mehr die Karten, und immer wieder die gleiche Pik-Karte – den Tod. Das Verfahren wird nicht deutlich beschrieben: Die Karten werden gemischt, abgehoben, dann werden drei und vier Karten aufgelegt. »Drei Karten hierher ... Vier dorthin!« [143] Sieben Karten werden tatsächlich beim Zigeuner-Tarot verwendet. Die erste Karte symbolisiert die aktuelle Situation, die zweite (links neben ihr) die Wirkungen auf die äußere Welt, die dritte (rechts neben der ersten Karte) die verborgenen Ängste: »was dich schreckt«, die vierte (links neben der zweiten Karte) die Wünsche: »was dich treibt«, die fünfte (rechts neben der dritten Karte): »was dir bleibt«, die sechste (links neben der vierten Karte): »was dir die Zukunft bringt«, und die siebente, letzte Karte (rechts neben der fünften Karte): »was dich zu Boden zwingt«. Im Jahr 1875, dem Jahr der Uraufführung der Oper, war der Tarot sehr populär; in diesem Jahr starb Eliphas Levi – Pseudonym des Abbé Alphonse-Louis Constant –, der den Tarot als hohe Kunst ägyptischer Magie mehrfach dargestellt hatte. 1889 erschien schließlich das umfangreiche Werk eines Okkultisten und Arztes namens Gérard Encausse (genannt »Papus«): »Le Tarot des Bohémiens«.

#### WUNDER DES TABAKS

Carmen ist nicht nur Wahrsagerin und Zauberin; sie ist auch ganz schlicht Fabrikarbeiterin in einer Tabakmanufaktur: als »cigarrera«, die Zigarren wickelt, rollt und schneidet. Mit dem Messer, das sie braucht, um den Zigarren die Spitze abzuschneiden [57], ritzt sie die erwähnten »Andreaskreuze« ins Gesicht ihrer Rivalin. Wie die meisten Tabakarbeiterinnen raucht Carmen selbst; den »cigarreras«



war es nämlich erlaubt, während ihrer Arbeit Zigarren zu rauchen oder Tabak zu kauen. Außerhalb der Fabrik bevorzugt Carmen dagegen die »papelitos«, eine Art von Zigaretten [34]. Zigaretten setzten sich gegen Pfeifen und Zigarren nur langsam durch; zwar begannen die Bettler Sevillas schon im 16. Jahrhundert, Zigarrenreste zu sammeln, zu zerkleinern und in Papierröllchen zu rauchen, doch hielt noch Casanova die Begegnung mit einem Gastwirt in Madrid für erwähnenswert, der »cigarritos« rauchte. Erst die maschinelle Produktion (für den Krieg) ermöglichte den kulturellen Siegeszug der Zigaretten. — — — Seit 1730 war die spanische Tabakproduktion königliches Monopol und wesentliche Einnahmequelle der Krone. Möglichkeiten des Schmuggels wurden streng unterbunden, was sich auch in der Architektur der »Fabrica real de tabacos« in Sevilla ausdrückte. In seiner Studie zur Kulturgeschichte des Tabaks schreibt Detlef Bluhm: »Der 1747 vom flämischen Baumeister Wanderbour begonnene Bau gehörte mit seinen 250 Metern Länge und 80 Metern Breite zu den monumentalsten Profanbauten Spaniens. Das zitadellenartige Gebäude wird durch Festungsgräben, steinerne Wachhäuser und gigantische Außengitter geschützt. Das königlich-spanische Monopolunternehmen verfügte über eine eigene Rechtsprechung und ein eigenes Gefängnis.« Und er resümiert: »Es gibt wohl weltweit keine andere Fabrik, die so prunkvoll und wehrhaft erbaut wurde.« [90] — — — Ab 1812 arbeiteten in dieser Fabrik die »cigarreras«, die – leicht bekleidet aufgrund der Hitze – die erotischen Phantasien der Zeitgenossen aufstachelten. Schon Théophile Gautier hatte in seiner *Voyage en Espagne* (von 1843) die überwältigende Melange aus Hitze, Geruch, Lärm und spärlich bekleideten Frauen in den Sälen der Fabrik geschildert; und noch 1894 schwärmte Maurice Barrès im Reisebericht »Du sang, de la volupté, et de la mort«: »Fünftausend Sevillanerinnen in diesen ständig durch Wasser gekühlten und mit einem erregenden Tabakstaub besäten Werkstätten; sie sind halb nackt und

zeigen (mit derselben Unbefangenheit wie ihre unvergleichlichen Augen, ihr schönes Haar oder ihre kleinen braunen Hände) runde Arme, goldbraune Brüste, Waden und da und dort auch jene Kleinode, deren Namen zu sehr der Anmut entbehren, als dass ich dies Bild mit ihnen entweihen möchte«. [88 f.] — — — Die Realität sah ganz anders aus. Die »cigarreras« wurden – bei harter Arbeit – schlecht bezahlt. Nach Gautier erhielten sie vier bis sechs Reales am Tag; zwanzig Reales ergaben damals bloß einen Peso. Gerade darum waren die Fabrikarbeiterinnen keineswegs nur zigarrenrollende »Nymphen«, die gleichsam die Reiseberichte von Schriftstellern mit pikanten Details anzureichern verstanden, sondern auch politisch selbstbewusste und emanzipierte Frauen. Drei Jahre vor Erscheinen der Novelle Mérimées veranstalteten sie beispielsweise eine der größten spontanen Straßendemonstrationen Sevillas, um gegen die sozialen und hygienischen Arbeitsbedingungen in der Tabakindustrie zu protestieren. Auch in dieser Hinsicht ist Carmen also eine Tochter der Rebellin Maria Padilla, und nicht nur der mutmaßlichen Zauberin und Gemahlin König Pedros. — — — Naturgemäß wird auf der Opernbühne nicht geraucht. In der Novelle wird dagegen ebenso häufig geraucht wie in den Hollywood-Filmen der Vierziger- und Fünfzigerjahre. Kaum trifft der Erzähler auf Don José, schon offeriert er ihm eine Zigarre – eine »echte Regalia aus Havanna«. Das Geschenk wird mit Vergnügen akzeptiert; es soll zugleich den Geber vor dem Fremden – und potentiellen Räuber – schützen, denn in »Spanien stellt eine angebotene und angenommene Zigarre eine gastfreundliche Beziehung her, wie im Orient das Teilen von Brot und Salz.« [13] Geraucht wird noch bei manchen anderen Gelegenheiten, etwa im Gefängnis, in dem Don José seine Hinrichtung durch die Garotte erwartet – und die Geschichte Carmens erzählen wird. »Ich ging also den Gefangenen besuchen, bewaffnet mit einem Päckchen Zigarren, die es ihm erleichtern sollten, mir meine Zudringlichkeit nachzusehen. [...] Er zählte die

Zigarren in dem Päckchen, das ich ihm gegeben hatte, nahm eine bestimmte Anzahl davon heraus und gab mir den Rest wieder, mit der Bemerkung, mehr brauche er nicht.« [47 f.]

#### CARMEN IM FILM

58

»Mehr brauche ich nicht«: Die eben zitierte Szene könnte aus einem Film stammen. »Carmen«, ein Mythos? Diese Frage erschließt sich auf Umwegen; und ein letzter Umweg führt zum Film. In gewisser Hinsicht war ja die Oper der Film des 19. Jahrhunderts – und der Film die Oper des 20. Jahrhunderts. Beide Gattungen operierten häufig mit Texten, die erst in Librettos oder Scripts verwandelt werden mussten; beide Gattungen bemühten sich um mythische Stoffe, um eine wirkungsvolle Integration von Musik, Bild und Schauspiel, mit Hilfe von Techniken der Inszenierung, der Requisiten, der Beleuchtung, der Montage. Mehr als viele andere Werke der Musikgeschichte ist die Oper Bizets eigentlich selbst schon eine Art von Film, eine »Verfilmung« der Novelle Mérimées, die im 20. Jahrhundert notwendig nicht nur auf Opernbühnen, sondern auch im Kino aufgeführt werden musste. – – – Die Geschichte der weit über fünfzig »Carmen«-Filme beginnt früh – bald nach der Jahrhundertwende – mit einer Serie von Stummfilmen, die freilich niemals stumm, sondern stets mit musikalischer Begleitung gezeigt wurden. Nach mehreren Vorläufern (etwa aus den Jahren 1909, 1912 und 1913) drehte Cecil B. DeMille bereits 1915 einen aufwändigen Ausstattungsfilm (mit Geraldine Farrar als »Carmen«); noch im selben Jahr kam Raoul Walsh mit einer ersten »Carmen« heraus, der er 1927 »The Loves of Carmen« (mit Dolores del Río in der Titelrolle) folgen ließ. 1916 produzierte Chaplin eine »Carmen«-Parodie (»Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen«), und 1918 erschien der vielleicht bedeutendste »Carmen«-Stummfilm, unter der Regie von Ernst Lubitsch (mit Pola Negri). 1926 schließlich

drehte Jacques Feyder eine »Carmen« (mit Raquel Meller), in der er sich enger an Mérimées Vorlage zu halten versuchte als Lubitsch oder Walsh. Der Durchbruch zum Tonfilm erlaubte danach eine Reihe von Opernverfilmungen, bevor Otto Preminger – mit »Carmen Jones« von 1954 – den Versuch unternahm, die Handlung in die Gegenwart eines schwarzen Army-Camps zu transponieren und die Musik Bizets mit Texten von Oscar Hammerstein zu unterlegen. Die Rolle der Carmen spielte Dorothy Dandridge, den José/ Joe Harry Belafonte. – – – Anfang der Achtzigerjahre kam es neuerlich zu einem regelrechten »Carmen«-Boom. Peter Brook drehte 1983 »La Tragédie de Carmen« als grandiosen Ballettfilm zur Opernmusik (unter Verzicht auf die Chöre); und im selben Jahr verfilmte Francesco Rosi die Oper Bizets – mit Julia Migenes und Plácido Domingo – an originalen Schauplätzen in Spanien, beispielsweise in der Stierkampfarena. Die nach Bizets Tod komponierten Rezi-tative Ernest Guirauds wurden wieder durch gesprochene Dialoge ersetzt; die Choreographie des Films gestaltete Antonio Gades. Der weltberühmte, verstorbene Flamenco-Tänzer hatte bereits einschlägige Erfahrungen gesammelt, und zwar in der Zusammenarbeit mit Carlos Saura bei der Lorca-Verfilmung »Bodas de sangre« (1981). Ebenfalls 1983 kam das zweite Ergebnis der engen Kooperation zwischen Gades und Saura in die Kinos – noch einmal »Carmen«, deren Geschichte nun in einer zeitgenössischen Flamenco-Schule angesiedelt war. Laura del Sol spielte – neben Gades und Paco de Lucia – die Hauptrolle; Paco de Lucia verantwortete auch die Musik. – – – Besonders in Deutschland erzielte Sauras »Carmen« einen gewaltigen Publikumserfolg; der Film ern-tete geradezu Godards Prénom »Carmen« (mit Maruschka Detmers). Auch Godard hatte die Handlung aktualisiert; seine Version der »Carmen« handelt von einem gescheiterten Bankraub, bei dem Carmen den Wachmann Joseph (Jacques Bonaffé) küsst, um anschließend mit ihm in das Haus ihres

59

Onkels (gespielt von Godard selbst) zu flüchten. Dort will sie einen Film drehen. Godard ersetzte in Prénom »Carmen« die Musik Bizets durch Beethovens späte Streichquartette; und in gewisser Hinsicht führte er in seinem Film auch eine persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte: vor allem mit Anna Karina, seiner ersten »Carmen« in »Pierrot le Fou« (1965) und mehrjährigen Ehefrau. — — — Die Liste der »Carmen«-Filme ist lang. Dabei wurden zahlreiche Versionen noch gar nicht erwähnt, etwa Charles Vidor's »Loves of Carmen« mit Rita Hayworth und Glenn Ford von 1948, Juliet Bashores »Kamikaze Hearts« von 1986 oder Laurie Andersons »Carmen«-Video von 1993. Noch schwerer erfassbar sind die zahllosen impliziten »Carmen«-Filme, die gleichsam mit einzelnen Motiven Mérimées und Bizets spielen, ohne sich auf die literarisch-musikalische Vorlage ausdrücklich einzulassen; so hat etwa Alfred Hitchcock eine Reihe pseudonymer »Carmen«-Filme gedreht – von »Notorious« (1946) bis »Vertigo« (1958), von »To Catch a Thief« (1955) bis Marnie (1964), und von »Paradine Case« (1947) bis »North by Northwest« (1959). »Carmen« ist ein neuer Mythos. Auch und gerade im Kino demonstriert dieser neue Mythos – filmgeschichtlich wesentlich attraktiver als »Don Juan« oder »Tristan« – seine unverminderte Ausstrahlungskraft. – »Ah! Carmen! Ma Carmen adorée!« [196] — — —

Anmerkung zu den zitierten Texten: Nach Seitenzahlen wird im Text zitiert: Georges Bizet: »Carmen«, Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Henning Mehnert. Stuttgart: Reclam 1997, sowie: Prosper Mérimée: »Carmen«. Übersetzt von Kristian Wachinger. München: dtv zweisprachig 1995. — — — Der zitierte Text von Günter Metken bildet das Nachwort zu: Prosper Mérimée: »Carmen«. Übersetzt von Wilhelm Geist. Stuttgart: Reclam 1963. Seite 79–86.

Erwähnte Texte: Detlef Bluhm: Aufleichten Flügeln ins Land der Phantasie. Tabak und Kultur von Columbus bis Davidoff. Berlin: Transit 1997. — — — Eduard Hahn: Die Haustiere und ihre Beziehungen zur Wirtschaft des Menschen. Eine geographische Studie. Leipzig: Duncker & Humblot 1896. — — — Papus: Tarot der Zigeuner, zum ausschließlichen Gebrauch durch Eingeweihte. Der absolute Schlüssel zur Geheimwissenschaft. Übersetzt von Agnes Klein. Schwarzenburg: Ansata 1979.

# AUSZUG AUS

»CARMEN« VON Prosper Mérimée

»Mein Junge«, setzte Carmen hinzu, »du musst irgend etwas machen. Jetzt, wo dir der König keinen Reis und keinen Stockfisch mehr gibt, musst Du daran denken, dir deinen Unterhalt zu verdienen. Zu stehlen – dafür bist du zu dumm; doch du bist flink und stark, und wenn du Mut hast, so geh ans Meer und werde Schmuggler! Habe ich dir nicht versprochen, dich an den Galgen zu bringen? Das ist besser, als erschossen zu werden. Übrigens kannst du, wenn du es schlaue anfängst, wie ein Fürst leben, solange dir die Strandpolizei und die Wächter nicht auf den Hals kommen.« — — — Auf diese verlockende Weise führte mich das Teufelsmädchen der neuen Laufbahn zu, für die sie mich ausersah, und in der Tat war es auch die einzige, nachdem ich der Todesstrafe verfallen war. Es ist eigentlich überflüssig zu erwähnen, dass mich Carmen ohne viel Mühe überredete. — — — Es schien mir, dieses Leben voller Zufälle und Aufregungen würde mich ihr näherbringen, und fortan glaubte ich, ihrer Liebe gewiß zu sein. Oft schon hatte ich davon erzählen hören, dass so mancher Schmuggler mit der Pistole in der Faust, die Geliebte auf dem Pferd, Andalusien durchflog, und manchmal sah ich mich mit meiner hübschen Zigeunerin über Berg und Tal sausen. Wenn ich zu ihr davon sprach, lachte sie mich aus, wobei sie sich vor Vergnügen die Seiten hielt, und meinte dann, es gäbe nichts Schöneres als eine Nacht am Lagerfeuer, wenn sich jeder Rom mit seiner Romi in sein kleines Zelt, das aus drei Reifen und einer darübergeworfenen Decke besteht, verkröche. — — — »Wenn ich einmal in den Bergen bin«, sagte ich zu ihr, »werde ich dich ersteinmal richtig haben. Da gibt es keinen Leutnant, der dich mit mir teilt.« — — — »Ah, du bist eifersüchtig«, erwiderte sie, »desto schlimmer für dich. Wie kannst du nur so dumm sein? Siehst du nicht, dass ich dich gern habe, da ich noch nie Geld von dir verlangte?« — — — Ich hätte sie am liebsten erwürgt, wenn sie so sprach. Doch um kurz zu sein, Carmen verschaffte mir Zivilkleider, in denen ich unbekannt Sevilla verlassen konnte. Ich ging nach Jerez mit einem Brief von Pastia an einen Schnapshändler, bei dem die Schmuggler sich trafen. Mit diesen Leuten wurde ich bekannt gemacht und von ihrem Anführer, der den Namen Dancairo hatte, in die Truppe aufgenommen. [...]

Am Morgen hatten wir unsere Lasten verpackt und waren bereits unterwegs, als wir bemerkten, dass uns ein Dutzend Reiter verfolgte. Die andalusischen Prahlhanse, die immer davon redeten, alles umzubringen, waren alsbald ziemlich deprimiert. Es war ein allgemeines »Rette sich, wer kann!«. Nur der Dancaire, Garcia und ein hübscher Bursche aus Ecija und Carmen verloren den Kopf nicht. Alle übrigen hatten die Maultiere im Stich gelassen und waren in die Schluchten geflohen, wohin ihnen die Pferde nicht folgen konnten. Es war uns nicht möglich, die Lasten in Sicherheit zu bringen, deshalb bemühten wir uns, wenigstens den wertvollsten Teil unserer Beute den Tieren abzunehmen und auf unsere Schultern zu laden, um uns dann auf den steilsten Abhängen quer durch die Felsen zu flüchten. Unsere Ballen warfen wir voraus und folgten auf den Felsen abrutschend nach, während wir von den Soldaten aus gedeckten Stellungen beschossen wurden. Zum ersten Mal hörte ich damals die Kugeln pfeifen, und doch machte mir das nichts weiter aus. Schließlich ist es kein besonderes Verdienst, angesichts einer Frau sich vor dem Tode nicht zu fürchten. So gelang es uns auch zu entkommen, mit Ausnahme des armen Remendado, der einen Schuss in den Rücken erhielt. Ich warf meine Last weg und versuchte, ihn mitzuschleppen. — — — »Dummkopf!« schrie Garcia. »was sollen wir mit dem Aas? Mach ihm den Garaus und verliere die baumwollenen Strümpfe nicht!« — — — »Wirf ihn weg!« rief mir Carmen zu. — — — Die Ermüdung zwang mich, den Verwundeten für einen Augenblick unter dem Schutze eines Felsens niederzulegen. Da lief Garcia her und feuerte ihm die ganze Ladung seiner Pistole in den Kopf. »Den möchte ich sehen, der ihn jetzt noch wiedererkennt«, bemerkte er dazu und betrachtete sein Gesicht, das von zwölf Kugeln in Stücke gerissen war. — — — Das war das Leben, das ich führte. Am Abend fanden wir uns wieder zusammen, erschöpft und müde, ohne etwas zu essen und durch den Verlust der Maultiere zugrunde gerichtet. Was tat da der teuflische Garcia? Er zog ein Spiel Karten aus der Tasche und begann beim Scheine des Feuers, das sie anzündeten, mit dem Dancaire Karten zu spielen. Ich lag indessen am Boden und betrachtete die Sterne und dachte an den Remendado, mit dem ich eigentlich recht gerne getauscht hätte. Carmen hatte sich in meiner Nähe niedergehockt und ließ von Zeit zu Zeit ihre Kastagnetten klappern, indem sie halblaut dazu sang. Dann näherte sie sich mir, wie wenn sie mir etwas ins Ohr sagen wollte und küsste mich zwei- oder dreimal, fast wider meinen Willen. — — — »Du bist

ein Teufel«, sagte ich zu ihr. — — — »Ja,« war ihre Erwiderung. [...] — — — Wir trennten uns, nachdem sie uns vorher einen Ort nannte, wo wir uns einige Tage gut verstecken konnten. Wahrhaftig, Carmen war die Vorsehung für uns alle. Bald sandte sie uns Geld, kurze Zeit darauf eine Botschaft, die noch mehr wert schien: dass nämlich an dem und dem Tage zwei englische Lords auf einem bestimmten Weg von Gibraltar nach Granada reisten. Wen's juckt, der kratze sich. Sie führten schöne, gute Guineen mit sich. Garcia wollte sie umbringen, aber der Dancaire und ich widersprachen, und so nahmen wir ihnen außer den Hemden, die wir sehr dringend benötigten, nur ihr Geld und ihre Uhren ab. — — — Sehen Sie, man wird ein Schurke, ohne recht zu wissen wie. Ein hübsches Mädchen verdreht einem den Kopf, man schlägt sich ihrethalben, es passiert ein Unglück dabei, und man muss in die Berge fliehen; vom Schmuggler wird man zum Räuber, bevor man daran denkt.« — — — |



»  
 DAS STÜCK VERWEIGERT  
 JEDE ANTWORT.  
 LEIDENSCHAFT VERSPRICHT  
 INTENSIVE ERFÜLLUNG,  
 EHELICHE LIEBE  
 DAUER OHNE INTENSITÄT.  
 DIE UNVEREINBARKEIT  
 BEIDER FORMEN VON LIEBE  
 WIRD NICHT AUFGELÖST,  
 AUF EINE ABSCHLIESSENDE MORAL  
 WIRD VERZICHTET.  
 WENN ES DAS WESEN  
 EINES MYTHOS IST,  
 EINEN WIDERSPRUCH AUFZUZEIGEN  
 UND IN EINE ERZÄHLUNG ZU BRINGEN,  
 OHNE IHN SEINER AMBIVALENZ  
 ZU BERAUBEN,  
 IST MIT DIESER OPER  
 EINER GELUNGEN.

«

Robert Braunmüller

# FANTASIA SOPRA CARMEN

TEXT VON Theodor W. Adorno

65

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 [...]. 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 Bohémiennen, 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. [...]

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. [...] Nach diesem andeutend auskomponierten Rezitativ, das ein Extrem des Affekts gibt, indem es ihn gleichsam offenlässt und vom Zuhörer erwartet, dass er ihn von sich aus ergänze, beginnt Carmen zu singen. Ihr Lied ist kein Schicksalslied, sondern die Antwort des Subjekts auf das Schicksal und als solches die erste Partie von Ausdruck in dem ganzen Terzett. [...] »Semplice e ben misurato«, hebt sie an, selbstverständlich, wie die Natur, die bewahrt ist in ihrer mittelländischen Zivilisation; gemessen, als wäre sie selbst vom gleichen Takt wie das Schicksal. Sie singt todtraurig vom Unabwendbaren; nicht das schwächste Licht strahlt aus der Stimme, nicht einmal die »Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung«. [...]

Auf Transzendenz und Sinn ist in der Kartenszene, wie in der »Carmen« insgesamt, verzichtet; ja, die Frage nach den 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. [...] 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 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 wahr und nichts duldet als den Ausdruck der Leidenschaft und das ausdruckslose Spiel, zielt sie, kraft jenes Fatalismus, bei dessen gewaltsamem Lob Nietzsche verharret, 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 Heldin. Die Absenz einer jeglichen Illusion des Sinns, die einspruchslose Vollstreckung des mythischen Bannes, hebt das Werk aus dem Bann, zu dem es das Auge aufschlägt. Durch seine Verdoppelung verfällt der Mythos, die Gorgo, die ihr Spiegelbild erblickt. Kunstwerke, die eine Totalität des Sinnes fügen, entlassen den Hörer so wenig für eine Sekunde, wie ein Ton frei bleibt, und während solche Totalität die Erlösung beschwört, übt das Gebilde einen lückenlosen Zwang aus, der das Erlösende dementiert und darum den Tod mit der Erlösung trüb und zweideutig verwirren muss.

In der »Carmen«, welche die Natur ohne allen 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. [...] Das Verbot von Transzendenz sprengt den Schein der Natur, mehr zu sein als sterblich. Das ist die genaue Funktion der Musik in »Carmen«.

# AUSZUG AUS

»CARMEN« VON Prosper Mérimée

»Um diese Zeit war es, wo ich Ihnen, mein Herr, begegnet bin, zuerst bei Montilla, später dann in Córdoba. Von unserer letzten Begegnung will ich nichts weiter erwähnen, Sie werden wohl länger noch daran denken als ich. Carmen stahl Ihre Uhr, sie wollte auch Ihr Geld, vor allem aber den Ring, den ich hier an Ihrem Finger sehe und der, wie sie sagte, ein Zauberring sei, an dessen Besitz ihr sehr viel liege. Wir hatten damals einen heftigen Wortwechsel, und schließlich schlug ich sie. Sie erbleichte und weinte – es war das erstemal, dass ich sie weinen sah, und das machte auf mich einen tiefen Eindruck. Ich bat sie dann um Verzeihung, aber sie grollte mir einen ganzen Tag, und als ich wieder nach Montilla aufbrach, wollte sie mich nicht küssen. Ich war dem Weinen nahe, als sie mich drei Tage später mit lächelnder Miene und fröhlich wie ein Vogel aufsuchte. Alles war vergessen, und wir lebten wie Verliebte von zwei Tagen. Beim Abschied sagte sie mir: »In Córdoba ist ein Fest, das ich besuchen will. Sobald ich dann weiß, wer mit Geld dort weggeht, will ich es dir mitteilen.« – – – Ich ließ sie ziehen; allein ich dachte viel an dieses Fest und an die wechselvolle Laune Carmens. Sie muss sich schon gerächt haben, sagte ich mir, weil sie zuerst gekommen ist. Da berichtete mir ein Bauer, dass in Córdoba Stierkämpfe seien. Mein Blut kochte bei dieser Nachricht, und wie toll machte ich mich auf und eilte dorthin. Man zeigte mir Lucas, und auf der Bank, gerade neben der Schranke, bemerkte ich Carmen. Ich brauchte sie nur eine einzige Minute anzusehen, um zu wissen, woran ich war. Beim ersten Stier spielte Lucas den Galanten, wie vorauszusehen war. Er entriss dem Stier die Kokarde (Schleife aus Bändern) und brachte sie Carmen, die sie sofort ins Haar steckte. – – – Der Stier übernahm es, mich zu rächen. Lucas wurde mit seinem Pferd von ihm überrannt, so dass das Tier auf seiner Brust zu liegen kam, der Stier aber über beide. Ich sah mich nach Carmen um; sie war verschwunden. Da es mir nicht möglich war, meinen Platz zu verlassen, war ich gezwungen, das Ende der Kämpfe abzuwarten. Dann ging ich in das Haus, das Sie ja kennen, und verhielt mich dort den Abend und einen Teil der Nacht ruhig. Gegen zwei Uhr morgens kehrte Carmen zurück, etwas überrascht, als sie mich sah. – – – »Komm mit mir!« forderte ich sie auf. – – –

»Gut!«, antwortete sie, »gehen wir.« — — Ich holte mein Pferd, setzte sie hinter mich, und so ritten wir die ganze restliche Nacht, ohne ein Wort zu sprechen. Bei Tagesanbruch hielten wir an einer einsam gelegenen Venta, nicht weit von der Klause eines Einsiedlers. Hier sagte ich zu Carmen: — — »Höre mich an; ich will alles vergessen und nie mehr davon zu dir sprechen; aber schwöre mir eines, dass du mir nach Amerika folgen und dich dort ordentlich verhalten willst.« — — »Nein«, rief sie trotzig, »ich will nicht nach Amerika, ich fühle mich hier ganz wohl.« — — »Doch wohl, weil Lucas in der Nähe ist, aber bedenke, wenn er je genesen sollte, wird er keine alten Knochen bekommen. Aber was soll ich mich an ihn halten? Ich bin es müde, alle deine Liebhaber umzubringen – ich werde dich töten!« — — Sie blickte mich fest mit ihren wilden Augen an und sagte: »Ich habe es mir immer gedacht, dass du mich noch töten wirst. Das erstemal, als ich dich sah, war gerade an der Tür meines Hauses ein Priester vorübergegangen. Und in dieser Nacht, als wir Córdoba verließen, hast du nicht gesehen, wie ein Hase unter den Füßen deines Pferdes über den Weg gelaufen ist? So ist es bestimmt.« — — »Carmencita«, fragte ich sie, »liebste dich denn nicht mehr?« — — Sie antwortete nicht. Mit gekreuzten Beinen saß sie auf einer Matte und schrieb mit ihrem Finger Linien auf die Erde. — — »Wir wollen ein anderes Leben beginnen, Carmen«, begann ich von neuem in bittendem Ton. »Wir wollen irgendwo hingehen, wo wir nie getrennt sein müssen. Du weißt, nicht weit von hier liegen unter einer Eiche hundertzwanzig Unzen Gold für uns bereit, und wir haben bei Ben-Joseph noch Gelder.« — — Sie fing an zu lachen und rief: »Ich zuerst, dann du; ich weiß, dass es so kommen muss.« — — »Überleg doch«, flehte ich sie an, »ich bin am Ende mit meiner Geduld und mit meinem Mut; fasse deinen Entschluß, oder ich fasse den meinen.« [...] — — »Carmen«, sagte ich zu ihr, »willst du mit mir gehen?« Sie erhob sich, goss das Wasser aus der Schale und nahm ihre Mantilla über den Kopf, als sei sie bereit mitzugehen. Das Pferd wurde vorgeführt, sie setzte sich hinten auf, und wir entfernten uns. — — »So«, begann ich nach einer kleinen Strecke Wegs, »du willst mir also folgen, meine Carmen, oder nicht?« — — »Ja, ich folge dir in den Tod; aber leben will ich nicht mehr mit dir.« — — Wir befanden uns in einer einsamen Schlucht; ich hielt mein Pferd an. — — »Also hier!« sagte sie und war mit einem Satz auf dem Boden. Sie nahm ihre Mantilla ab, warf sie zur Erde und stand unbeweglich da, eine Faust in der Hüfte und blickte

mich fest an: — — »Du willst mich töten, ich sehe es«, sagte sie, »so ist es bestimmt. Aber du wirst mich nicht zum Nachgeben zwingen.« — — »Ich bitte dich«, flehte ich, »sei doch vernünftig; höre mich. Alles Vergangene soll vergessen sein! Du, ja du bist es, die mich ins Verderben stürzte, deinetwegen bin ich zum Dieb und Mörder geworden. Carmen, meine Carmen, lass mich dich retten und mich mit dir.« — — »José«, antwortete sie, »du bittest um Unmögliches. Ich liebe dich nicht mehr, du dagegen liebst mich noch, und deshalb willst du mich töten. Ich könnte dich wohl wieder belügen, aber ich will mir dazu die Mühe nicht nehmen. Alles ist aus zwischen uns. Als mein Rom hast du das Recht, deine Romi zu töten – aber Carmen wird immer frei sein. Als Calli ist sie geboren, als Calli wird sie sterben.« — — »Du liebst also Lucas?« fragte ich sie. — — »Ja, ich habe ihn einen Augenblick lang geliebt, vielleicht etwas weniger als dich. Jetzt aber liebe ich nichts mehr und hasse mich, weil ich dich geliebt habe.« — — Ich warf mich ihr zu Füßen, ergriff ihre Hände und bedeckte sie mit meinen Tränen. Ich erinnerte sie an alle Stunden des Glücks, die uns gemeinsam geschenkt waren. Ihr zu Gefallen war ich von neuem bereit, Räuber zu bleiben – alles, alles bot ich, wenn sie mich nur wieder lieben wolle. — — Sie aber sagte: »Dich nochmals lieben ist unmöglich, und mit dir leben will ich nicht.« — — Da ergriff mich die Wut. Ich zog mein Messer. Wenn sie nur Furcht gehabt hätte und mich um Gnade gebeten, aber dieses Weib war ein Dämon. — — »Zum letztenmal«, schrie ich, »willst du bei mir bleiben?« — — »Nein! Nein! Und abermals nein!« rief sie, auf den Boden stampfend, und zog einen Ring, den ich ihr einmal geschenkt hatte, vom Finger und warf ihn ins Dickicht. – Da stach ich zweimal auf sie ein. Es war das Messer des Einäugigen, das ich an mich genommen hatte, als meines damals abgebrochen war. Beim zweiten Stich stürzte Carmen ohne Laut zu Boden, und ich glaube noch ihr großes schwarzes Auge zu sehen, das starr auf mich gerichtet war. Dann wurde es trüb und schloss sich. — — Wohl eine Stunde stand ich erschüttert vor dieser Leiche, bis ich mich erinnerte, wie Carmen mir oft gesagt hatte, sie möchte in einem Gehölz begraben sein. Ich grub ihr mit meinem Messer ein Grab und legte sie hinein. Lange suchte ich nach ihrem Ring, schließlich fand ich ihn und legte ihn mit einem kleinen Kreuz neben das Grab. Vielleicht habe ich unrecht getan. Darauf bestieg ich mein Pferd und ritt im Galopp nach Córdoba und gab mich dem ersten Wachposten zu erkennen.« — — |

»  
TÖTE MICH, SAGTE SIE.  
UND ER TÖTETE SIE.  
UND ALS  
SIE ENDLICH TOT WAR,  
SAGTE SIE NOCH,  
MACH WEITER.

«

Prosper Mérimée: »Carmen«

# EIN FALL VON ZEITDRUCK

TEXT VON Alexander Kluge

73

In der Kaiserstraße in Frankfurt am Main reihen sich Fortbildungsinstitute des zweiten Bildungsweges, Stätten der Prostitution, Schnellimbisse, exotische Lokale aneinander. Die dazwischen angesiedelten Filialen, z. B. von Fluggesellschaften, registriert der zum Bahnhof eilende Passant mit geringer Aufmerksamkeit, weil sie nur das auf sie gerichtete spezialisierte Interesse ansprechen. Eine der großen Banken der Stadt hatte ihre Westafrika-Abteilung im Jahr 1982 noch gegenüber dem Frankfurter Hof untergebracht. Der Leiter dieser Abteilung, Ingmar B., ging nach Dienstschluss den Weg zum Bahnhof zu Fuß. Es gibt keine adäquaten Parkmöglichkeiten im Umkreis seines Büros. Es ist einfacher, das Haus, das in der Nähe von Kronberg liegt, mit dem Zug zu erreichen. — — —

Eine Zeitlang wusste die Frankfurter Polizei nicht, wie sie der Marseiller Zuhältergruppe Herr werden sollte, die das Hauptbahnhofsgebiet in Frankfurt kontrollierte. Der Ring hob in den Dörfern des ehemaligen Französisch-Guinea junge Frauen aus, die in einer Art Kurs unter Anleitung von Spezialisten aus Marseille in den Quartieren, die in den Seitenstraße der Kaiserstraße liegen, zwei Jahre ihre Ausbildung finden und, gemessen an den Verhältnissen in ihren Heimatorten, ein Vermögen verdienen. Diese Geschäfte sind nur mit Zustimmung der Dorfältesten möglich, sie sind in den Abläufen, Geldbeträgen und Garantien standardisiert. Sie setzen voraus, dass die Frauen unbeschädigt nach Westafrika zurückgeführt werden. Es geht um eine Art »jus primae noctis« für den weißen Mann in der Metropole, vermittelt durch weiße Männer, die nach Ende der



Kolonialisierung ein »besonderes Gewaltverhältnis« aufgebaut haben: die zeitlich begrenzte, objektschonende Sklaverei. Gäbe es für eines der Mitglieder des Rings die Gewohnheit, zu reflektieren oder zu diskutieren, so käme rasch der familiäre Untergrund, die starke VERWURZELUNG IM EINVERNEHMEN zum Vorschein, die den Loyalitäten innerhalb des Rings und den Zuverlässigkeitsgesetzen im Menschenhandel mit Westafrika zugrundeliegt. Wogegen die mächtigen Finanzströme, die u. a. in einer Metropole wie Frankfurt von Schreibtischen aus gesteuert werden, die Lebenszonen Südfrankreichs oder Westafrikas in einer rücksichtsloseren Weise strukturieren. Sie verhalten sich gleichgültig. Wie ein Wettergeschehen aber ergreifen sie die Landschaften und Stämme, ohne je mit einem Dorfältesten Verhandlungen zu führen, Garantien auszuhandeln oder die Verpflichtungen zur Rückführung von Menschen zu übernehmen, wenn diese durch den Zug der Geldströme angesaugt und wieder fallengelassen wurden. — — —

Einer der autochthonen Prostituierten, die der Ring in der Moselstraße angesiedelt hatte, verfiel der Abteilungsleiter Ingmar B. mit tödlichem Ausgang. Es handelte sich nicht, wie er annahm, um Geschlechtsverkehr gegen Bezahlung. Er lernt das junge Mädchen, das Gilla, aber auch Françoise genannt wurde (und vermutlich zu Hause einen völlig anderen Namen trug, zeitweise hielt B. sie für eine Häuptlingstochter, eine »verwunschene Prinzessin«, deren Ahnen, meinte er, ins afrikanische 8. Jahrhundert reichten), in den Reichsstuben kennen. Er sprach sie an und hielt sein Interesse zunächst für sachlich. Da er ja auch für Westafrika zuständig war, so war es interessant, eine Einwohnerin dieses Geländes kennenzulernen und sie gegen ein (gemessen an seinen Möglichkeiten) spottbilliges Honorar in einen zauberhaften Spätnachmittag zu verstricken. Da seine Vorstellungskraft von sich selbst, ohne dass er es rechtzeitig bemerkte, stark angeregt wurde, befand er sich in Hochform; er meinte, dass etwas davon auf die fremde Partnerin seines Vergnügens überspringe. Sie sprach französisch. — — —

In den folgenden Wochen, es war November und es wurde Advent, entwickelte Ingmar eine »unentrinnbare Abhängigkeit« von der Fremden. Er verließ sein Büro schon gegen 13 Uhr, suchte sie in der Stadt. Er verbrachte in einer Bar die Nacht mit ihr, so dass die Familie Kronberg das Polizeipräsidium zu einer Nachsuche veranlasste. Die SOKO Hauptbahnhof fand ihn in Sektlaune um 5 Uhr früh im Lobos. Es gelang, den Vorfall zu vertuschen. Seine Frau verzieh ihm, obwohl sie kaum ahnte, um was es sich handelte. — — —

Im Januar näherte sich die Zeit, zu der die junge Frau vereinbarungsgemäß in ihr Dorf in Westafrika zurückzuführen war. Die Kontrolleure versuchten, Ingmar behutsam abzudrängen. Sie boten ihm Ersatz. Es wurde ihm schwermgemacht, die Geliebte zu finden. Als er sie aufspürte (ihm halfen Bekannte in der SOKO Hauptbahnhof), beschwor er sie (Gillas Zustimmung waren nur soweit gültig, als sie die Pläne verstand), mit ihm ein neues Leben zu beginnen. Oft denkt er an einen Berufswechsel, daran, alles aufzugeben. — — —

Am Heiligabend trifft er auf den Rechtsberater des Marseiller Rings, der ihn zur Rede stellt: er müsse die Suche nach der jungen Frau jetzt aufgeben. Die Rückführung der Frauen in unbeschädigtem Zustand und zur rechten Zeit sei ein Gesetz, das in keinem Einzelfall und schon gar nicht aus Gründen von LEBENSVORSTELLUNGEN IN DER METROPOLE durchbrochen werden dürfte. Es wurde Ingmar anheimgestellt, sich um die Schöne, nach den Regeln ihrer Heimat, als Gatte vor Ort zu bewerben. Das war, Ingmar wusste es, aussichtslos. Die Dorfältesten nahmen keine Weißen, keine Fremden. — — —

Um so nachdrücklicher beschwatzte er in den Stunden ihres Zusammenseins die Geliebte. Sie stand unter dem Druck der Kontrolleure. Im Büro, wo er unerreichbar blieb, war eine Innenrevision angesagt. Die Entscheidung, wie er weiterleben sollte, welches Leben überhaupt, unter welchen äußeren Umständen, war unter Zeitmangel zu treffen. Übermorgen Weihnachten, und es schien ihm nicht vorstellbar, so

viele Privattage in Kronberg mit der Familie eingesperrt zu sein, sozusagen »lügnerisch« zu leben, fern vom Leben. Ihm blieben 48 Stunden bis zur Beschörung der Kinder, eine kurze Zeit, sein Leben zu ordnen. In der Erregung des Zeitdrucks schoss er auf einen Marseiller Zuhälter, der Françoise zu veranlassen versuchte, den Baraufenthalt mit Ingmar abubrechen. Er drängte die junge Frau zum Ausgang, da schoss Ingmar siebenmal. Von Kopf und Brust des Kriminellen, der über keine Aufenthaltsgenehmigung verfügte, war nichts übrig als ein klebriger Brei. Françoise war verschwunden (niemand in Frankfurt sah sie je wieder, es ist anzunehmen, dass sie ausgeflogen wurde.). Die Pistole hatte sich Ingmar von einem Kriminalbeamten geliehen, der ihm einen Gegendienst schuldete. In der Herrentoilette der Bar erschoss er sich, während noch der Tatverlauf des Unglücks von zuständigen Beamten rekonstruiert wurde. Der Bar wurde die gewerbliche Zulassung entzogen. — — —

Bei der Ausstellung des Totenscheins bemerkte der Gerichtsmediziner Dr. Fritzsche, dass die Zuständigkeit des toten Abteilungsleiters Westafrika ausgereicht hätte, jenes Erdengelände in einen blühenden Landstrich zu verwandeln, sozusagen einen Sprung aus dem afrikanischen Mittelalter in die Jetztzeit zu organisieren. Eigenartig, sagte er, dass eine Einwirkung aus jener Gegend, die er gewissermaßen regierte, ihn umbringt. Hätte es ohne den Zeitdruck vor Heiligabend ein glückliches Ende der Romanze geben können, fragt er. Alle am Tatort Tätigen warteten auf zwei Experten der Mordkommission und hatten Zeit zum Erzählen. Unwahrscheinlich, dass das gutgegangen wäre, sagte der Kriminaloberrat Schmücker. Warum enden Liebesverhältnisse alle tragisch? Nicht alle, antwortete Schmücker. Immer aber die unter Zeitdruck. — — —

## ZEITTADEL GEORGES BIZET

TEXT VON Detlef Giese

1838

Am 25. Oktober wird Alexandre César Léopold Bizet in Paris, Rue de la Tour d'Auvergne 26 am Südhang des Montmartre, geboren. Zur Taufe im März 1840 erhält er den Vornamen Georges. Der Vater Adolphe arbeitet als Gesangslehrer, die Mutter Aimée ist eine talentierte, jedoch nicht professionelle Pianistin.

1842

Der junge Georges, ein Einzelkind, lernt gleichzeitig Buchstaben und Noten lesen. Rasch zeigt sich seine musikalische Begabung.

1847

Bizets Vater, der ihn frühzeitig im Gesang und Klavierspiel unterrichtet hat, bemüht sich um eine Aufnahme seines Sohns am Pariser Conservatoire. Obwohl er das Mindestalter von zehn Jahren noch

77

nicht erreicht hat, erhält er einen Platz in der Klavierklasse von Antoine François Marmontel; im Oktober 1848 wird Bizet dann offiziell Student am Conservatoire.

1849

Der Elfjährige gewinnt den I. Preis im Solfeggio, der aus Theorie und Gehörbildung bestehenden musikalischen Elementarlehre. In Fugentechnik und Kontrapunkt wird er von Pierre Joseph Guillaume Zimmerman unterrichtet, der bei dem berühmten Opernkomponisten und langjährigen Konservatoriumsleiter Luigi Cherubini studiert hatte. Gelegentlich übernimmt Charles Gounod den Unterricht.

1850

Die ersten Kompositionen entstehen, zwei textlose Vokalsen.

1852

Bizet wird mit dem 1. Preis im Fach Klavier ausgezeichnet, nachdem er bereits im Jahr zuvor den 2. Platz belegt hatte. Er wird in die Orgelklasse des Conservatoire aufgenommen.

1853

Nach dem Tod Zimmermans wird Jacques François Fromental Halévy Bizets neuer Kompositionslehrer, ein Protagonist der französischen »Grand opéra«. Ähnlich wie Gounod beeinflusst Halévy den angehenden Komponisten in hohem Maße.

1854

Mit einem Grande Valse de Concert – seinem »Opus I« – und einer Nocturne legt Bizet zwei Kompositionen für Klavier vor.

1855

Bizet erhält erneut einen Konservatoriumspreis, diesmal in den Fächern Orgel und Fugenkomposition. Seine Sinfonie C-Dur, die erst 1935 uraufgeführt wird, ist eine beachtliche Talentprobe. Halévy empfiehlt den jungen Bizet dem Direktor der Pariser Opéra Comique.

1856

Eine erste Bewerbung um den begehrten »Prix de Rome« mit der Kantate David findet Anerkennung, erhält aber nur den 2. Preis. Bizet beteiligt sich an einem von Jacques Offenbach initiierten Operetten-Wettbewerb. Sein eingereichtes einaktiges Stück »Le Docteur Miracle« wird im April des kommenden Jahres im Théâtre des Bouffes-Parisiens uraufgeführt. Bizet kommt daraufhin mit Berühmtheiten des Pariser Musiklebens wie Gioachino Rossini und Hector Berlioz in Kontakt.

1857

Mit der Kantate »Clovis et Clotilde« gewinnt Bizet im zweiten Anlauf den »Ropreis«, der ihm ein fünfjähriges staatliches Stipendium sichert. Ende des Jahres begibt er sich mit seinen Studienkollegen der anderen künstlerischen Disziplinen nach Rom – es bleibt Bizets einzige große Reise.

1858

In der Villa Medici in Rom, dem Wohn- und Arbeitshaus der Rompreisträger, findet

1861

Von der Opéra Comique erhält er den Auftrag zu »La Guzla de l'Emir«. Teile des musikalischen Materials aus diesem Bühnenwerk gehen in andere Kompositionen ein.

1862

Bizet wird ein unehelicher Sohn geboren. Zur Eröffnung des neuen Theaters reist er im Sommer nach Baden-Baden und sieht dort u. a. Berlioz' Oper »Beatrice et Bénédict«.

1863

Beauftragt durch die Direktion der Pariser Théâtre Lyrique komponiert Bizet eine dreiaktige Oper mit dem Titel »Les pêcheurs de perles«, nachdem er »La Guzla de l'Emir« von der Opéra Comique zurückgezogen hat. Die Premiere der »Pêcheurs« am 30. September wird zu einem beachtlichen, aber keineswegs durchschlagenden Erfolg. Ein nächster Auftrag aber folgt, derjenige zu »Ivan IV.«.

1864

Bizet arbeitet intensiv an seinem neuer Oper, muss aber auch

Bizet ein anregendes Umfeld vor. Die Kunst und Kultur der Ewigen Stadt, vor allem Architektur und Malerei, begeistern ihn nachhaltig, insgesamt übt der römische Aufenthalt einen großen Eindruck auf ihn aus. Zunächst komponiert er ein Te Deum, dann widmet er sich eine Opera buffa mit dem Titel »Don Procopio«, die jedoch erst posthum 1906 uraufgeführt wird.

1859

Bizet probiert sich kompositorisch weiter aus, u. a. an einer Sinfonie und weiteren Opernprojekten, die aber unvollendet bleiben. Durch verschiedene Auftritte macht er als Pianist auf sich aufmerksam.

1860

Erste Pläne zu einer »Roma«-Sinfonie tauchen auf, einem viersätzigen Orchesterwerk, das erst gegen Ende der 1860er Jahre endgültige Gestalt annimmt. Auf einer Reise nach Norditalien erfährt Bizet von der ernsthaften Erkrankung seiner Mutter, weshalb er sich überstürzt auf den Rückweg nach Paris macht.



gleichzeitig weniger attraktive Aufgaben für Musikverlage wahrnehmen, um seinen Lebensunterhalt zu sichern.

1865

80

Die Hoffnungen auf eine Uraufführung von »Ivan IV.« zerschlagen sich. Mit den Chants du Rhin entsteht ein künstlerisch wertvoller Zyklus von sechs Genre- und Charakterstücken für Klavier.

1866

In der zweiten Jahreshälfte komponiert Bizet mit »La jolite fille de Perth« eine weitere große Oper, nach dem fünftaktigen »Ivan IV.« nunmehr ein Werk in vier Akten. Darüber hinaus widmet er sich der Komposition von Liedern sowie ungeliebten Gelegenheitsarbeiten, die seine Gesundheit merklich beeinträchtigen.

1867

Ende des Jahres erfolgt die mehrfach verschobene Premiere von »La jolite fille de Perth« im Théâtre-Lyrique. Bizet nimmt erfolglos an mehreren Kompositionswettbewerben teil.

1868

Die Sinfonie »Roma« wird vollendet und im Februar des Folgejahres uraufgeführt. Für einen von der Pariser Opéra ausgeschriebenen Wettbewerb komponiert Bizet »La Coupe du Roi de Thulé«; Teile der Partitur werden erst 1955 der Öffentlichkeit vorgestellt.

1869

Bizet heiratet die zwanzigjährige Geneviève Halévy, die Tochter seines früheren Mentors Fromental Halévy, der 1862 verstorben war. Bizet wird zum Juror des »Prix de Rome« ernannt.

1870

Bizet arbeitet an weiteren Opernprojekten, u. a. an Clarissa Harlowe und Grisélidis, beide dem Genre der Opéra comique zugehörig. Der kompositorische Ertrag bleibt jedoch gering. Im Sommer wird er wegen des Ausbruchs des Deutsch-Französischen Krieges in die Nationalgarde eingezogen.

1871

Die kritischen Tage der Pariser Commune verläßt Bizet auf dem Land, auf dem von seinem Vater

erworbenen Gut Le Vésinet. Mit »Djamileh«, nach einem Auftrag der Opéra Comique, entsteht ein nächstes Opernwerk, das im Mai 1872 seine nur wenig erfolgreiche Premiere erlebt. Zudem komponiert er die zwölfteiligen »Jeux d'enfants« für Klavier zu vier Händen, die zu Bizets originellsten »kleineren Werken« zählen.

1872

Dem Ehepaar Bizet wird der Sohn Jacques geboren. Zu der Tragödie »L'Arlésienne« von Alphonse Daudet komponiert eine Schauspielmusik. Im Théâtre de Vaudeville fällt die Aufführung des Stückes durch, die zusammengestellten Suiten werden indes zu glänzenden Erfolgen bei konzertanten Darbietungen.

1873

Bizet instrumentiert Teile seiner »Jeux d'enfants« für Orchester unter dem Titel Petite Suite mit Blick auf eine Aufführung im Rahmen der Concerts Colonne. Im Frühjahr beginnt er mit der Komposition von »Carmen«. Darüber hinaus widmet er sich einer weiteren, unvollendet bleibenden Oper »Don Rodrigue«.

1874

Eine im Jahr zuvor geschriebene »Ouverture dramatique« mit dem Titel »Patrie« wird im Februar erstmals gespielt. Vor allem die Arbeit an »Carmen« beansprucht seine Kräfte; im September beginnen die Proben an der Opéra Comique.

1875

Am 3. März wird Bizet als »Chévalier« in die Ehrenlegion aufgenommen, am Tag der Uraufführung der »Carmen«, die nur bedingt positive Resonanz findet. Ende des Monats erkrankt er schwer. Zunächst scheint er sich peu à peu wieder zu erholen, im Mai erleidet er aber einen Rückfall und stirbt am 3. Juni in Bougival bei Paris; beigesetzt wird er auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise. Den Welterfolg seiner Carmen, der von einer im Oktober auf die Bühne gebrachten deutschsprachigen Produktion an der Wiener Hofoper ausgeht, erlebt er nicht mehr. Am Tag seines Todes wird die »Carmen« zum 33. Mal an der Opéra Comique gespielt.

81

# ZEITTADEL »CARMEN«

TEXT VON Mark Schachtsiek

82

1803

Der französische Schriftsteller Prosper Mérimée wird am 28. September in Paris geboren.

1830

Mérimée unternimmt seine erste Spanien-Reise und lernt Gräfin Montijo, die Mutter der späteren französischen Kaiserin Eugénie, kennen. Bei einem Aufenthalt in Granada erzählt sie ihm die Geschichte eines Soldaten, der aus enttäuschter Liebe eine Zigeunerin ermordete. Später wird er diese zu seiner Novelle »Carmen« verarbeiten.

1831

Henri Meilhac wird am 21. Februar in Paris geboren.

1838

Am 25. Oktober wird in der Pariser Rue de la Tour d'Auvergne Alexandre César Léopold Bizet als Sohn des Gesangslehrers Adolphe Bizet und seiner Frau Aimée Dels-

arte, einer musikalisch gebildeten Frau und guten Pianistin, geboren. Später wird er Georges genannt.

1845

Am 1. Oktober erscheint Prosper Mérimées »Carmen«-Novelle in der Pariser Zeitschrift »La Revue des Deux Mondes«. Der Abdruck erfolgt eher zufällig; Mérimée befand sich in einer finanziellen Notlage und musste rasch etwas publizieren. Vom Publikum wurde sie kaum zur Kenntnis genommen. Zwei Jahre später erschien die Novelle verändert in Buchform.

1872

In einem Brief vom 17. Juni schreibt Bizet: »Man hat einen Dreiaakter an der Opéra-Comique bei mir in Auftrag gegeben. Meilhac und Halévy schreiben mir mein Stück.« Dies ist die erste Erwähnung der »Carmen«.

1873

Meilhac und Halévy beginnen mit der Arbeit am »Carmen«-Libretto. Laut Halévy hatte Bizet selbst die Novelle Mérimées als Grundlage vorgeschlagen. Auch Bizet beginnt noch 1873 mit der Komposition. Im September lehnt die ursprünglich für die Titelpartie vorgesehene Sängerin Maria Roze die Rolle ab, da ihrer Meinung nach der »leichtfertige Charakter und das tragische Ende nicht zusammenpassen.« Interessiert zeigt sich dagegen die Sängerdarstellerin Marie-Célestine-Laurence Galli-Marié, für die »Carmen« zu einer Paraderolle wird.

1874

Anfang Oktober beginnen die Proben zu »Carmen«. Mit mehreren Unterbrechungen dauern sie bis zum 2. März des Folgejahres. Insbesondere Schwierigkeiten mit dem Chor führen zu mehreren Umarbeitungen Bizets.

1875

Am 3. März wird »Carmen« in der Pariser Opéra comique mit Célestine Galli-Marié in der

Titelpartie uraufgeführt. Die übrigen Hauptpartien werden von Paul Lhérie (Don José), Marguerite Chapuy (Micaëla) und Jacques Bonhy (Escamillo) gesungen. Leider ist die Produktion nicht so erfolgreich, wie von Bizet gehofft, die Reaktionen von Publikum und Presse sind eher frostig. Keine der 47 Aufführungen bis Februar 1876 ist ausverkauft. Trotzdem will der neue Intendant der Wiener Staatsoper Franz von Jauner »Carmen« unbedingt herausbringen – eine große Chance für Bizet und das Werk. Dort soll »Carmen« allerdings in deutscher Sprache und mit Rezitativen – anstatt mit den bei einer französischen Opéra comique üblichen gesprochenen Dialogen – und einer Balletteinlage aufgeführt werden. Anfang Mai unterschreibt Bizet den Vertrag über die Bearbeitung. Er kann diese Umarbeitung jedoch nicht mehr selbst vornehmen. Seine ohnehin schlechte Konstitution wird Ende März durch einen Angina-Anfall weiter geschwächt. Anfang Juni erleidet er zwei Herzinfarkte, an deren Folgen er am 3. Juni im Alter von nur 37 Jahren verstirbt. Die

83

Umarbeitung wird einem Freund Bizets, dem Komponisten Ernest Guiraud, übertragen. Er komponiert Rezitative, welche die gesprochenen Dialoge ersetzen, verändert aber auch die Instrumentierung, streicht Takte in Musiknummern Bizets und stellt aus anderen Werken Bizets drei Tanzeinlagen zusammen. Außerdem verändert er die Partie der Carmen, damit sie auch von Sängerinnen in Sopranlage gesungen werden kann. Obwohl die bejubelte Wiener Erstaufführung am 23. Oktober dann doch mit gesprochenen Dialogen stattfindet – vermutlich hatten Guirauds Rezitative Wien zu spät erreicht – beginnt »Carmen« in dieser Mischfassung, die auch im Druck erschien, ihre Weltkarriere.

1876

Erstaufführungen von »Carmen« finden in Brüssel, Antwerpen und Budapest statt.

1878

Weitere Erstaufführungen finden in St. Petersburg, Stockholm, London, Dublin, New York und Philadelphia statt. In St. Petersburg sitzt Peter Tschaikowsky im Publikum und prophezeit: »Ich

bin überzeugt, dass in zehn Jahren »Carmen« die populärste Oper der ganzen Welt sein wird.«

1879

Am 5. Februar wird in London erstmals »Carmen« aufgeführt. Es folgen Erstaufführungen in Melbourne und Neapel.

1880

»Carmen« wird am 31. Januar in Hamburg und am 12. März an der Berliner Hofoper erst-aufgeführt. In den darauffolgenden Jahren finden weltweit zahlreiche weitere Aufführungen, so in Prag, Mailand, Mexiko City, Rio de Janeiro, Buenos Aires sowie in New York, Malta und Turin statt.

1888

Friedrich Nietzsche schreibt seinen berühmten Turiner Brief, in dem er Bizets »Carmen« als Gegenentwurf zum Wagnerschen Musikdrama preist.

1897

Der »Carmen«-Librettist Henri Meilhac stirbt in Paris.

1907

Am 21. Dezember erklingt »Carmen« erstmals an der Opéra National in Paris.

1908

Die erste Gesamtaufnahme der Oper »Carmen« wird von Bruno Seidler-Winkler mit Emmy Destinn in der Titelpartie eingespielt. Am 7. Mai verstirbt Ludovic Halévy de Paris.

1935

Der Regisseur Walter Felsenstein bringt in Köln eine eigene Dialog-Version von »Carmen« heraus, eine deutsche Übersetzung von Bizets Originallibretto.

1955

Theodor W. Adorno schreibt seinen berühmten Essay »Fantasia sopra Carmen«, in dem er die Gedanken Nietzsches zur »Carmen« weiterentwickelt.

1964

Fritz Oeser gibt eine Kritische Neuausgabe nach den Quellen der »Carmen« heraus, die sich rasch an den Theatern durchsetzt. Als erster berücksichtigt er beinahe alle Quellen zur Uraufführung des Werks, kombiniert

aber verschiedene Varianten Bizets.

1983

Die »Carmen«-Verfilmung von Carlos Sauras löst in Europa eine »Carmen«-Welle aus. Zur gleichen Zeit verfilmt der Regisseur Peter Brook eine eigene Bearbeitung für das französische Fernsehen unter dem Titel »La Tragédie de Carmen«. Dies sind jedoch nicht die ersten Verfilmungen des Stoffes, der früheste »Carmen«-Film entstand schon kurz nach der Jahrhundertwende.

2000

Die kritische Ausgabe von Robert Didion rekonstruiert anhand der Quellen die durch Bizet selbst für die Uraufführung einstudierte Fassung der »Carmen«.

2004

Am 4. Dezember hat die Neuproduktion der »Carmen« an der Staatsoper Unter den Linden Premiere. Martin Kušej führt Regie, Daniel Barenboim dirigiert. Die Hauptpartien singen Marina Domashenko (Carmen), Dorothea Röschmann (Micaëla), Rolando Villazon (Don José) und Hanno Müller-Brachmann (Escamillo).





































## PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG ..... Daniel Barenboim  
INSZENIERUNG ..... Martin Kušej  
BÜHNENBILD ..... Jens Kilian  
KOSTÜME ..... Heidi Hackl  
LICHT ..... Reinhard Traub  
EINSTUDIERUNG CHOR ..... Eberhard Friedrich  
DRAMATURGIE ..... Regula Rapp

## PREMIERENBESETZUNG

DON JOSÉ ..... Rolando Villazón  
ESCAMILLO ..... Hanno Müller-Brachmann  
DANCAÏRO ..... Jan Zinkler  
REMENDADO ..... Gustavo Peña  
MORALÈS ..... Henk Neven  
ZUNIGA ..... Christof Fischesser  
CARMEN ..... Marina Domashenko  
MICAËLA ..... Dorothea Röschmann  
MERCÉDÈS ..... Simone Schröder  
FRASQUITA ..... Julia Rempe  
LILLAS PASTIA ..... Olaf Weißenberg

STAATSOPERNCHOR  
STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 4. Dezember 2004  
STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN





## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden

**INTENDANT** Matthias Schulz

**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim

**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

**REDAKTION** Regula Rapp (Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden),

Mark Schachtsiek, Mitarbeit: Wiebke Roloff

2., revidierte und neu gestaltete Auflage 2020

© 2004 Staatsoper Unter den Linden

**TEXTNACHWEISE** Jean Baudrillard: Desert for ever, aus dem Französischen von Ulrich Raulff, aus: Wüsten. Eine Publikation der Bauwelt im Verlag Vieweg, © Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH/ Friedr. Vieweg & Sohn

Verlagsgesellschaft mbH, Berlin/ Braunschweig 1981; Elisabeth Bronfen:

Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, Deutsch von Thomas

Lindquist, Verlag Antje Kunstmann, München 1994; Luc Joosten: »La Bas«.

Der Reiz des Südens, Originalbeitrag für das Programmheft »Carmen« der

Wiener Volksoper Spielzeit 1995/96; Volker Elis Pilgrim: Muttersöhne,

© 1986 clausen Verlag GmbH, Düsseldorf; Otl Aicher: die wüste ist eine denk-

landschaft, aus: Begegnungen mit der Wüste. Ein Lesebuch, hrsg. v. Angela

Kandt, © Verlag Herder Freiburg im Breisgau 2002; Attila Csampai: Don José

und Carmen oder: Die Angst des Kleinbürgers vor der Freiheit, aus: Georges

Bizet: Carmen. Texte. Materialien. Kommentare, © 1984 by Rowohlt Taschen-

buch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg; Zigeunerlyrik, aus: Programmheft

»Carmen« Karl-Marx-Stadt Spielzeit 1986/87; Friedrich Nietzsche: Der Fall

Wagner. Turiner Brief vom Mai 1888, aus: Friedrich Nietzsche. Werke in sechs

Bänden. Vierter Band. Carl Hanser Verlag München-Wien 1980; René Char:

Begnadet, aus: René Char: Die Bibliothek in Flammen, Gedichte, Fischer Ta-

schenbuch Verlag, Frankfurt 1992; Karl Braun: Der Tod des Stiers. Fest und

Ritual in Spanien, © C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1997;

Wolf Wondratschek: Liebe mich, aus: Wolf Wondratschek: Gedichte, Diogenes

Verlag Zürich 1992; Reinhard Löw: Antibiotika für Tristan?!, Originalbeitrag

für das Programmheft »Carmen« der Bayrischen Staatsoper München, Spielzeit

1999/2000; Ingeborg Bachmann: Das Buch Franza, Gesammelte Werke Bd. 3

Todesarten: Malina und unvollendete Romane, München, Piper Verlag GmbH 1995; Theodor W. Adorno: Fantasia sopra »Carmen«. Gesammelte Schriften. Band 16. Musikalische Schriften I–III. hrsg. v. Rolf Tiedemann, © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1978; Wolf Wondratschek: Kurzgeschichte, aus: Wolf Wondratschek: Gedichte, Diogenes Verlag Zürich 1992; Alexander Kluge: Ein Fall von Zeitdruck, aus: Alexander Kluge: Chronik der Gefühle. Band I. Basisgeschichten, Suhrkamp Frankfurt am Main 2000.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

PRODUKTIONSFOTOS Monika Rittershaus

GESTALTUNG Dieter Thomas nach Herburg Weiland

DRUCK Druckerei Conrad GmbH, Berlin



**CHLOE** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN**



M D C C X L I I I



# STAATS OPER UNTER DEN LINDEN