

Fritz Oeser

Georges Bizet „Carmen“

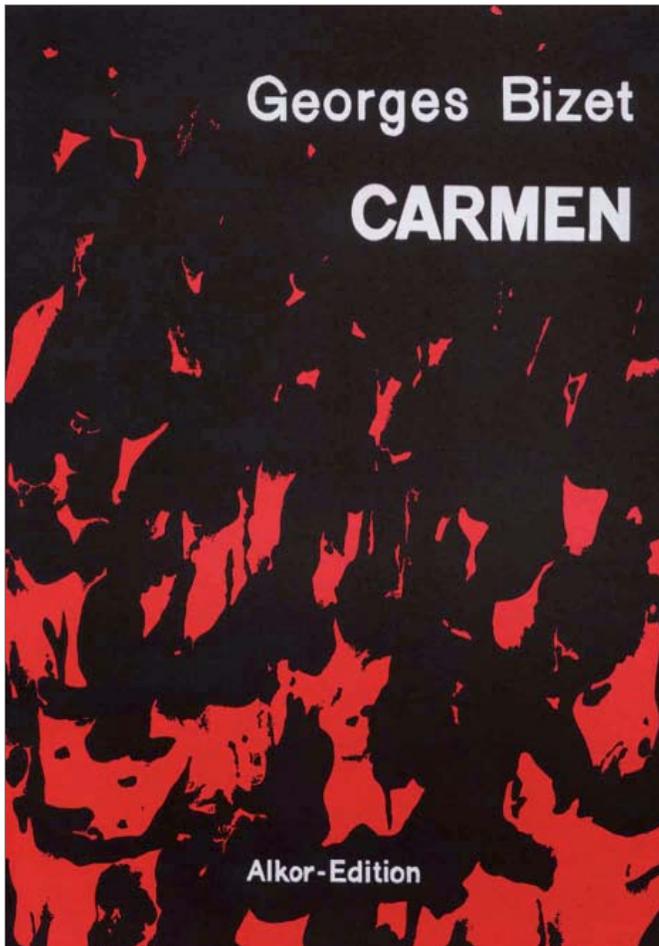
Kritische Neuausgabe nach den Quellen
und deutsche Texteinrichtung der von
Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative
von Fritz Oeser

Deutsche Übertragung der Originalfassung
von Walter Felsenstein

aus:

Klavierauszug - Vorwort

Alkor-Edition Kassel 1964
AE129



Georges Bizet „Carmen“ Klavierauszug-Tuitel



Walter Felsenstein 1901-1975

Vorwort

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

In Frankreich hatte bis vor kurzem die Pariser Opera-Comique dafür gesorgt, daß die von ihr kreierte Fassung nicht in Vergessenheit geriet. Dann, im Jahre 1959, wurde „Carmen“ erstmals von der Grand'Opera herausgebracht und erlitt dort dasselbe Schicksal, das ihr im deutschen Sprachgebiet gleich nach der Uraufführung 1875 zuteil geworden war: sie wurde zur „großen Oper“ umstilisiert. Ohne Zweifel hat die Wiener Erstaufführung, von der diese Entwicklung ihren Ausgang nahm, nach dem Pariser Fiasko dem Werk das Tor zur Welt geöffnet. Aber es wirkte sich nicht nur als Glück, sondern auch als Verhängnis aus, daß Direktor Jauner „Carmen“ kaum ein halbes Jahr nach der französischen Premiere und wenige Monate nach Bizets Tod einzustudieren begann. In dieser knappen Zeitspanne wurde allzusehr jene deutsche Übersetzung angefertigt, deren verkrampte Syntax seither dem Verehrer von Bizets Meisterwerk Qualen verursacht. Vor allem aber unternahm es damals Bizets Freund Ernest Guiraud, die Prosadialoge des Originals durch Rezitative zu ersetzen. Damit war der Weg beschritten, der von Bizets Konzeption immer weiter wegführte. Spezifisch deutsche Aufführungs-Unarten wie die Aufteilung von Carmens Tanzlied zu Beginn des 2. Aktes auf Frasquita, Mercedes und Carmen oder der Strich im letzten Duett (oft auch einer im Duett des 2. Aktes) kamen hinzu, und fast überall trat im letzten Bild an die Stelle des Chores Nr. 24 die von Guiraud aus werkfremden Musikstücken Bizets zusammengestellte, dramaturgisch völlig unsinnige Balletteinlage. Durch sie und durch die Einfügung der Rezitative verlor „Carmen“ an formaler Klarheit und psychologischem Tiefgang.

Die deutsche Übertragung von D. Louis (Julius Hopp) verfehlte und verfälschte zudem ihren Charakter, weil sie die präzise Aussage des französischen Urtextes durch die Gefühlseligkeit eines pseudoromantischen Wortschatzes - das meistgebrauchte Epitheton ist ‚treu‘ - aufweichte. Unheilvoll wirkte sich aus, daß all das sich sofort in gedruckten Klavierauszügen und Partituren unabänderlich festsetzte. Teils wegen des Beharrungsvermögens der normalen Bühnenpraxis, teils wegen der mit Urheber-

und Verlagsrecht zusammenhängenden Probleme hat sich so ein verzerrtes Bild von „Carmen“ bis in unsere Tage hinüberretten können, obwohl die Rufe nach einer Revision sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verstärkt haben.

Es ehrt das deutschsprachige Theater, daß es die routinemäßige Wiedergabe der überkommenen Carmen-Partitur immer wieder mit Versuchen, zur „Ur-Carmen“ zurückzufinden, durchbrochen hat. Schon 1906 hatte Hans Gregor und ein Jahrzehnt später Georg Hartmann in vielbeachteten Berliner Aufführungen auf die Sprechdialoge zurückgegriffen. Gustav Brecher wies 1911 in seiner Schrift „Opernübersetzungen“ auf die Verfälschungen in Hopps Carmen-Eindeutschung hin und erprobte 1924 in Leipzig eine eigene Textrevision, deren sich später (1938) auch Bruno Walter in Wien bediente. Edgar Istel beleuchtete in seinem ausgezeichneten Buch „Bizet „und Carmen“ (1927) die Fragwürdigkeit der deutschen „Carmen“ von allen Seiten, und Carmen Studer-Weingartner schuf 1930 nach gründlichen Vorstudien eine neue Carmen-Übersetzung (mit den Prosadialogen), die Clemens Krauß 1938 seiner Münchener Neueinstudierung zugrundelegte. Schließlich krönte **Walter Felsenstein** seine eigene langjährige Beschäftigung mit dem Werk - er hatte bereits 1935 in Köln und später in Zürich seinen Inszenierungen die Dialogfassung zugrundegelegt - mit einer Übersetzung der ganzen Urgestalt, wie sie im französischen Libretto und Klavierauszug von 1875 überliefert war. Seine Inszenierung der „Carmen“-Neufassung an der Komischen Oper Berlin, 1949, mit dem ähnlich kompromißlosen **Otto Klemperer** am Pult, erregte weltweites Aufsehen und fand begeisterte Anerkennung. Seitdem riß die Diskussion über die Frage ‚Dialog oder Rezitativ‘ und über das Übersetzungsproblem nicht mehr ab. Es wurden freilich auch Stimmen laut, die meinten, Felsenstein habe nicht Bizets, sondern Prosper Merimees „Carmen“ gespielt, jene Novelle, aus der, in vielfach wörtlicher Anlehnung, die Librettisten Meilhac und Halevy unter Mitarbeit des Komponisten ihr meisterhaftes Opernbuch geformt hatten. Der Vorwurf ist alt, er wurde schon der ersten Carmen-Darstellerin Marie Galli-Marie gemacht. Wie falsch er ist, hätte sich leicht feststellen lassen, wenn Vergleichsmaterial zugänglich gewesen wäre. Aber nur in einigen Bibliotheken hatten sich Libretto und Klavierauszug des französischen Urtextes erhalten, und zweisprachige Ausgaben waren nie in den Handel gekommen. So lag der Gedanke nahe, in einer Neuausgabe von „Carmen“ nicht nur französisches Original und deutsche Übersetzung, sondern auch Urfassung (mit Prosadialogen) und Bearbeitung (mit Guirauds Rezitativen) einander gegenüberzustellen. Das ist das Ziel der vorliegenden Veröffentlichung.

Sie basiert auf Walter Felsensteins Übersetzung deshalb, weil sie nicht nur Dokumentation, sondern auch praktische Verwendbarkeit anstrebt. Die in langen

Jahren lebendiger Bühnenerfahrung herangereifte Eindeutschung wurde von Felsenstein anhand der aus hunderten Aufführungen gewonnenen Einsichten nochmals nach dem Urtext revidiert. Das bedingte sorgfältigste Kleinarbeit; an anderer Stelle wird der Probleme gedacht werden, von deren Lösung es abhängt, in welchem Maße Substanz und Wesen des musikalischen Bühnenwerkes bei der Übersetzung erhalten bleiben.

Eine ähnliche Anstrengung mußte unternommen werden, um die Neuausgabe in musikalischer Hinsicht solide zu fundieren. Deshalb galt es vor der Drucklegung die benutzten Vorlagen durch exakte Quellenkritik auf ihre Authentizität zu untersuchen. Der fromme Glaube, es müsse, was gedruckt ist, auch richtig gedruckt, also echt und gültig sein, hat in den letzten Jahrzehnten so heftige Stöße erlitten (die Fälle Cornelius, Moussorgsky, Bruckner), daß Skepsis am Platze war. Auch bei „Carmen“ waren gewissenhaften Dirigenten und Regisseuren recht häufig Zweifel gekommen. Es war tatsächlich eine dicke Kruste von Retuschen abzutragen und mancher gravierende Eingriff zu beseitigen.)

Es gab auf diesem Gebiete nur wenige Vorarbeiten. Die französischen Ausgaben von Partitur und Klavierauszug haben sich seit ihrem ersten Erscheinen nicht verändert; auch für den zweiten Klavierauszug (Guirauds Bearbeitung) waren die meisten Stichplatten der Erstausgabe von 1875 wieder verwendet worden, und die Orchesterpartitur (1880 im Druck erschienen) enthielt ohnedies nur Guirauds Version. Kurt Soldan benutzte für seine deutschsprachige Peters-Studienpartitur das Autograph nur zur Fehlerrevision. Einen bedeutsamen Schritt vorwärts tat der Straßburger Kapellmeister Pierre Stoll mit seiner 1961 für den Bühnengebrauch herausgebrachten Neuausgabe, zu der Heinrich Strobel eine wortgetreue, musikalisch aber recht willkürlich verfahrenende und die Prosadialoge verkürzende Übersetzung beisteuerte. Stoll entnahm Bizets Eigenschrift-Partitur frühere Lesarten und gestrichene Partien und versuchte die Abänderungen Guirauds zu tilgen. Seine Ausgabe konnte erst eingesehen werden, als dieser Klavierauszug bereits gestochen war; um so bedeutungsvoller ist die häufige Übereinstimmung der Urteile besonders hinsichtlich der Kürzungen. Aber Stoll mußte auf halbem Wege halt machen, weil ihm der Zustand des Autographs Schranken setzte. Guiraud hatte es als Vorlage für den Partiturstich benutzt; deshalb überkreuzen sich darin Bizets Selbstkorrekturen mit Eintragungen von fremder Hand, Guirauds Änderungen mit Anmerkungen der Notenstecher. Irrtumsfreie Klarheit darüber, was als authentisch und gültig anzusehen sei, kann also die Handschrift allein nicht geben. Vollends mußte Stolls Bestreben, alle Striche wieder aufzumachen, daran scheitern, daß die Manuskriptpartitur große Lücken aufweist; manche Stellen sind überklebt, sehr viele Blätter aber ganz aus der

Partitur entfernt und anscheinend bis heute noch nicht wieder aufgetaucht.

Über der vorliegenden Ausgabe stand insofern ein glücklicherer Stern, als die Suche nach weiteren Quellen eine der Urschrift gleichrangige Abschriftpartitur zutage förderte. Da der Vorlagenbericht darüber Genaueres mitteilt, sei hier nur erwähnt, daß diese zweite Partitur sämtliche Lücken des Autographs schließt. Sie enthält die dort entfernten (bzw. überklebten) und deshalb bis zum gegenwärtigen Augenblick unbekannt gebliebenen 71 Partiturseiten. Sie gibt aber auch Aufschluß darüber, welche textlichen und musikalischen Änderungen von Bizet selbst - meist noch vor Probenbeginn - vorgenommen worden waren und somit Gültigkeit besitzen, und welche Eintragungen von fremder Hand stammen oder von fremdem Einfluß zeugen und dementsprechend zu eliminieren sind.

Zur zweiten Gattung gehören etwa die für einen hohen Sopran bestimmten Alternativnoten in der Partie Carmens, die erst viel später von Guiraud in Bizets Manuskript eingetragen wurden, - trotzdem ist Carmen von Bizet natürlich nicht einem Contralto, sondern einem tiefen Sopran zugeordnet. Der Vergleich der beiden Partituren bestätigt, daß die Partien von Frasquita und Mercedes im Karten-Terzett und im Zöllner-Ensemble bei der Drucklegung versehentlich vertauscht worden sind. Das im Klavierauszug von 1875 enthaltene Couplet des Morales ist nicht, wie anläßlich der Kölner Erprobung von P. Stolls Neufassung behauptet wurde, von Bizet nur als Klavierskizze hinterlassen worden, sondern er hat es instrumentiert (die Partitur liegt nun vor) und aufführen lassen. Aber es ist erst nach Fertigstellung der ganzen Oper (wahrscheinlich als Konzession an den Sänger des Morales) entstanden, gehört also als dramaturgischer Fremdkörper nicht in den Aufführungstext. Das Gleiche gilt für die Instrumentationsänderungen: mit ihnen sollten offensichtlich Schwächen des Uraufführungs-Orchesters kaschiert werden.

So notwendig es war, das Netzwerk von Retuschen zu beseitigen, mit dem Guiraud die Carmen-Partitur überzogen hatte, und die zahlreichen Fehler und falschen Lesarten zu tilgen, die sich seit der Uraufführung von Ausgabe zu Ausgabe fortgeschleppt haben: für die musikalische und szenische Verlebendigung der Oper haben die neu erschlossenen Partien ungleich größere Bedeutung. Sie betreffen die Hälfte aller Musiknummern. Durch den Quellenvergleich ließ sich nachweisen, daß die Kürzungen erst während der Proben vorgenommen worden waren (und dann allerdings auch sofort in die erste Druckausgabe Eingang gefunden hatten). Nun

konnten sie auf ihre Authentizität und Gültigkeit überprüft, konnte eine Antwort auf die Frage gesucht werden, ob Bizet die Striche aus eigenem Antrieb verfügt oder sie nur geduldet hatte. Bei dem Messerkampf-Duett zwischen Don José und Escamillo ist kein Zweifel möglich: es wurde erst bei der Neueinstudierung von 1883 zu einem Rudiment verstümmelt, wahrscheinlich weil der neue Direktor der Opera-Comique Anstoß an der Brutalität der Szene nahm. Alle anderen Kürzungen aber waren offensichtlich Kurzschlußreaktionen während der Bühnenproben, wie sie bei Uraufführungen von Werken nicht arrivierter Autoren (und zu ihnen gehörte Bizet) zu allen Zeiten vorkommen. Schwierigkeiten mit dem Chor, Unzulänglichkeiten der Bühne, Ratlosigkeit angesichts des neuartigen Sujets: diese drei Gründe dürften dazu geführt haben, daß Stellen, die Probleme aufgaben, kurzerhand geändert oder getilgt wurden.

Damit wurde zunächst musikalisch das formale Gleichgewicht gestört, in dessen Ausbalancierung Bizet ein Meister ersten Ranges ist. Als Beispiel diene der Marsch Nr.2. Bizet hat ihn als geschlossene Bogenform konzipiert: die beiden Rahmensätze stellen - der erste mit instrumentalem Vorspiel, der zweite mit ebensolchem Nachspiel versehen - den Anmarsch der neuen und den Abmarsch der alten Wache dar; der Mittelteil (Ziffer 42) übersetzt, indem er das Marschthema zu einem Kanon abwandelt, die pantomimische Ablösung der beiden Wachposten in musikalische Form. Das ist Bizets musikdramatischer Stil in nuce. Es ist häufig vermerkt worden, daß ohne den Realismus der „Carmen“ kein italienischer Verismo möglich gewesen wäre. Das mag stimmen. Aber „Carmen“ wird die Stilepochen nicht wegen der früher einmal schockierenden Wirklichkeitsnähe ihres Stoffes überdauern, sondern deswegen, weil alles, was in ihr geschieht, restlos in musikalische Form eingegangen ist. Bizet ist auf ‚Realität‘ aus, auf genaue, scharfe, unbarmherzige Erfassung innerer und äußerer Wirklichkeit, ohne sie nach irgendeiner Hinsicht werten zu wollen. (Insofern bleibt „Carmen“ das a-moralische Stück, als das es bei der Uraufführung entrüstet abgelehnt wurde, nur würden wir heute den Ausspruch des damaligen Rezensenten „Quelle verite, mais quel scandale!“ abwandeln in „Quel scandale, mais quelle verite!“) Jeder Takt der Musik ist handlungsbezogen, nicht einen Augenblick erliegt Bizet der Versuchung, um der musikalischen Einfallsfülle willen die Gesetze der Bühne zu vernachlässigen. Aber ebenso konsequent folgt er seiner Überzeugung, daß es „ohne Form keinen Stil, ohne Stil keine Kunst“ gebe. Es war sein Wille, der Opera comique (als Gattungsbegriff verstanden) einen neuen Sinn abzugewinnen, also gliedert er das Geschehen so auf, daß sich Komplexe gesprochener Dialoge scharf von Komplexen geschlossener Musiknummern in sorgsam ausgewogenem Wechselspiel abheben. Innerhalb der Musiknummern deckt sich die musikalische Gestaltung vollkommen

mit dem szenischen Geschehen, mit dem Zustand und dem Handeln der Menschen auf der Bühne, aber nicht ein Ton fällt als nur illustratives Moment aus dem formalen Ganzen heraus. Diese Ausgewogenheit ist an jedem der dreißig musikalischen Formkomplexe der Oper festzustellen, allerdings nur, wenn man sie so ins Auge faßt und hört, wie Bizet sie geschrieben, nicht wie die Konvention sie überliefert hat. Nimmt man aus dem genannten Marsch das melodramatische Mittelstück heraus und ersetzt es entweder durch unbegleiteten Prosadialog oder durch das Rezitativ, so fällt er in zwei isolierte Strophen auseinander. Solche formalen und damit gehaltlichen Einbußen haben auch die Nummern 5, 8, 10, 12, 13b erlitten, sie nahmen sich deshalb bisher eher wie Einsprengsel zwischen größeren Musikkomplexen aus.

Gerade die Stellen, wo Bizet sich des Melodrams bedient, um gesprochene Sätze musikalisch zu binden und damit einerseits den formalen Zusammenhang zu stärken, andererseits Steigerungen besonderer Art zu schaffen, sind von Kürzungen stark betroffen worden und damit zu Formrudimenten herabgesunken. Das gilt für die Nummer 8, in der die Frechheit von Carmens geträllerter Replik überhaupt nur dann hervortritt, wenn Zuniga spricht. Es gilt in erhöhtem Maße von Nr. 12, jener Szene, in der Escamillos Auftritt vorbereitet wird. Die Amputation um 44 Takte bringt den Aktanfang um eine brillante Theaterwirkung: denn nichts könnte die freudige Spannung, mit der die Gesellschaft auf der Bühne dem herannahenden Fackelzug entgegenfiebert, eindringlicher wiedergeben, als die zur Musik - erst zum Chorgesang, dann zu der gleichsam näherkommenden Marschmusik (Ziffer 27) des Orchesters - gesprochenen Ausrufe.

Auch hier gibt Bizet der musikalischen Szene die Bogenform A-B -A und treibt mit der Abwandlung der Reprise von A die Handlung vorwärts. Dem Regisseur der Uraufführung scheint es nicht gelungen zu sein, das in Bühnenbewegung umzusetzen, sonst wäre es kaum zu der Kürzung gekommen, die in der Folgezeit weitere Fehldispositionen nach sich zog.

Gemäß Bizets Willen soll Escamillo auf dem C-dur-Höhepunkt der Steigerung (Ziffer 31) eintreten, so daß der Anfangschor nun zu Ehren des sichtbar gewordenen Massenidols wiederholt wird. Fällt der Mittelteil der Nr. 12 weg, so liegt der Gedanke nahe, den Torero erst - wie heute meistens praktiziert, da die Dialogsätze gestrichen werden - zur Orchestereinleitung seines Couplets erscheinen zu lassen. Damit wird das Couplet zum operettenhaften Auftrittslied degradiert, während es (wie die eben erwähnten Prosasätze klarlegen) ganz zur Handlung gehörige, bewußte Selbstdarstellung ist: die Propagandarede eines Stierkämpfers, von der ausgerechnet Carmen sich faszinieren läßt.

Die Tilgung der Bogenmitte (Ziffer 128 bis Ziffer 134) führt auch im Streichor Nr. 7 zur Verschiebung der Akzente. Nach Bizets Konzeption soll mit der Reprise des Themas „Manuela hat gesagt“ die Wut der Weiber auf Carmen als die Ursache des Streites gelenkt werden. Das setzt die Herbeischaffung Carmens noch während des Aufruhrs voraus, und Bizet widmet ihr dementsprechend den instrumentalen Mittelsatz des Formbogens: die wie ein kalter Schauer wirkende Rückung von cis-moll nach d-moll (Ziffer 130) und das Aufflackern des Schicksalsmotives verraten, was sich da verhängnisvoll anbahnt. Wenn Carmen aber, wie es die um das Mittelstück gekürzte Druckfassung will, erst während des Orchesternachspiels herangeführt wird, so wird nicht nur der Sinn der (immer Don José zugeordneten) Geigenmelodie verfälscht, sondern auch dem vorher erneut losbrechenden Gezänk der szenische Bezug genommen.

Desgleichen zerstört in Nr. 3 ein Strich die Struktur des Zigarettenchors (Mädchen E-dur - Burschen a-moll - Mädchen und Burschen E-dur) und läßt den vorangehenden Auftritt der jungen Männer als überflüssig erscheinen. Auch die Beziehung zum Auftritt Carmens geht verloren; das heitere Chor-Geplänkel über die Unbeständigkeit erotischer Gefühle nimmt ja eine Grundthese des Stückes vorweg, die Bizet dann mit eigenen Textworten in Carmens Habanera (keiner Arie, sondern einem pointierten Chanson!) fast zum Zynismus geschärft abhandelt.

Aus gutem Grund betreffen fast zwei Drittel der insgesamt 29 Striche die Musiknummern, in denen der Chor beschäftigt ist. Die Chorsänger der Opera-Comique von 1875 waren schon über die musikalischen Schwierigkeiten ihrer Partie so erbittert, daß sie mit Streik drohten. Zu aufgelockertem Spiel, wie Bizet es verlangte, waren sie um so schwerer zu bewegen, als die geringe Tiefe der Bühne dem von vornherein Grenzen setzte, und es hätte die Kräfte aller Beteiligten überstiegen, etwa den Abzug der Wache nach der ungekürzten Musik oder den Streichor mit singenden Soldaten zu gestalten. So erklärt die Krisenstimmung während der letzten Proben hinreichend, warum Bizet zuletzt Konzessionen machte. Wie in Nr. 7 die Partie der Bässe, so fielen im 2. Finale die chromatischen Gegenstimmen von Alt und Baß und zusätzlich eine vierzehntaktige Steigerungsperiode (zwischen Ziffer 128 und Ziffer 130) dem Rotstift zum Opfer. Nur als Torschlußpanik freilich läßt sich bezeichnen, daß Bizet im letzten Finale (Nr. 26) die Chöre hinter der Szene in einer Weise vereinfachte, die wie eine Verleugnung seines Stilprinzipes unbedingter Wahrhaftigkeit anmutet: die Textworte wurden ohne Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre Reihenfolge dem Einzugschor unterlegt, um dem Chor das Studium der rhythmisch schwierigeren Ausrufe zu ersparen. Damit war die großartige Konzeption der Schlußszene verwischt; was als Handlungsablauf in zwei Ebenen

angelegt war, wurde zu einem Duett mit Klangkulisse. Hier treibt ja nicht nur die Auseinandersetzung zwischen Don José und Carmen einem Gipfelpunkt zu; auch das Geschehen in der Arena, veranschaulicht durch die anfeuernden Akklamationen der Menge, denen die Bläser als ‚Zirkuskapelle‘ sekundieren, steigert sich gemäß den Etappen des Stierkampfrituals, und es ist die grausam ironische Schlußpointe des Stückes, daß Escamillos Triumph und Carmens Erlöschen ineinanderfallen.

Wann eigentlich Carmen von Josés Dolch getroffen wird, war in der bisherigen Textüberlieferung offengelassen. Man kann heute einen Don José auf der Bühne sehen, der sich feierlich bekreuzigt, ehe er die Tat vollzieht, und morgen eine Carmen, die wie ein gejagtes Tier dem Messer zu entkommen sucht. Das eine ist dem Schluß von Merimees Novelle nachempfunden, das andere dürfte sich als ein Einfall der Uraufführungsregie in den szenischen Bemerkungen der Erstaussgabe niedergeschlagen haben. Beides ist nicht im Sinne des Stückes, liegt nicht im Charakter seiner Personen. Auch hier haben sich Fehldeutungen nicht deshalb eingenistet, weil Bizet es an der notwendigen Präzision hätte fehlen lassen; ein Strich, genauer gesagt, eine Nachlässigkeit bei der Umarbeitung des Schlusses ist die Ursache der Irrtümer. Bizets Carmen ist durch und durch starke, ungebrochene Natur. Sie wird vom Schauer der Todesahnung angerührt, aber kreatürliche Angst ist ihr fremd, und so läßt Bizet sie auch ungebrochen und mit sich selber einig zum orgiastischen Jubelruf der Menge sterben. Die große Streichermelodie, die im Orchester das Torerolied in der Arena kontrapunktiert, ist schon Trauergesang über der Toten, ist Ausdruck des unsagbaren Schmerzes, der den an ihrer Leiche knieenden José überwältigt.

In dem Gegeneinander von Siegesmarsch und Trauerklage kulminiert das Doppelgeschehen musikalisch, dann werden die beiden Handlungssträngen auch optisch ineinander verwoben: Escamillo erscheint. Er muß samt seiner Verehrerschar, entgegen neuerem Bühnenbrauch, erscheinen, weil nur dann die entsetzliche Paradoxie des Geschehens zutage tritt. „Carmen“ ist keine Verdi-Oper, in der ein Schlußduett unaufhebbare Antinomien sich in höheren Sphären lösen läßt. In Bizets Opera comique sind alle Wirrungen des Eros von spielerischer Verliebtheit bis zu leib-seelischer Hörigkeit („Je n’étais qu’une chose à toi!“) mit ganzer Leidenschaft dargestellt. Aber gleichzeitig - das hat Nietzsche in seinen auch heute noch ins Schwarze treffenden Randbemerkungen zu „Carmen“ hervorgehoben - scheint ein illusionsloses Auge mit ironischer Distanz die Kette von Fehlbeziehungen zu betrachten, die den Inhalt des Stückes abgibt: Micaela liebt Don José - aber der liebt Carmen - aber diese liebt Escamillo - aber dieser liebt letztlich nur sich selbst. Man könnte meinen, Handlungsschemata von Bizets Vorläufern wirkten hier noch

nach, würde nicht das komische Moment, das Auseinanderfallen von Anspruch und Verwirklichung, völlig von Trauer und Bitterkeit verschlungen.

„L'orchestre, c'est la geste“ hat Bizet gesagt, und die Gestaltung von Carmens Tod bezeugt, wie genau er es mit diesem Satz nahm. Daß er aber auch die ‚Orchester-gesten‘ nur als Teilmomente der musikalischen Formbindung auffaßte, läßt sich an der Musik erkennen, die der ersten Begegnung zwischen Carmen und Don José gewidmet ist. So wie die Stelle in Nr. 5 bisher überliefert war, wirkt der Orchesterschlag, wenn Carmen Don José die Blume an den Kopf wirft, rein illustrativ und reichlich robust. Ganz anders in der ursprünglichen Konzeption: da ist der Akkord Gipfelpunkt einer weitausgreifenden Crescendo-Entwicklung von größter Intensität, innerhalb derer sich das Thema, das das rätselhafte Wesen Carmens und ihre schicksalhafte Verbundenheit mit José widerspiegelt, zu seiner vollen Gestalt ausweitet.

Man kennt die Melodie aus dem Orchestervorspiel und hat sich oft gefragt, warum sie niemals innerhalb der Opernhandlung unverkürzt erklingt. Sie tat es aber; sie war primär für diese Begegnungs-Szene erfunden. Erst später wurde sie hier .zusammengestrichen und dem (wahrscheinlich zuletzt niedergeschriebenen) Präludium angehängt. Die Amputation geschah sicher auf Verlangen der Librettisten, die mit dem auf Merimee zurückgehenden Dialog-Geplänkel die Situation deutlicher zu machen glaubten. Dadurch war Bizet gezwungen, an die Stelle der Steigerung eine Diminuendo-Phrase mit anschließender Generalpause zu setzen, damit die gesprochenen Sätze vernehmbar würden. So hatte die Umarbeitung immerhin einen praktischen Sinn. Läßt man, wie es auf deutschen Bühnen wegen der grotesken „Rosenketten“-Übersetzung üblich geworden ist, das Wechselgespräch weg, so geht auch dieser Sinn noch verloren, und vor dem Orchesterakzent klafft ein Loch.

Die Bedeutung der neu erschlossenen Takte kann kaum überschätzt werden. Denn im Gegensatz zu der verharmlosenden Neckerei der Librettisten-Version lassen sie den tödlichen Ernst der Begegnung erkennbar werden: es ist der Blick Carmens, der José von Grund auf verwandelt; an dieses eine Unendlichkeit währende ‚Auge in Auge‘ erinnert er sich im Duett des 2. Aktes, in der so jämmerlich zur „Blumenarie“ herabgewürdigten seelischen Selbstentblößung eines redlichen Mannes. Jedesmal bereitet Carmen seiner Verzauberung ein Ende, ernüchtert ihn dort mit einem kalten Wort, gibt ihn hier mit einer verächtlichen Geste der Lächerlichkeit preis. Aber gerade die Blume, die sie ihm ins Gesicht schleudert, wird für José zum Ersatzsymbol für den nie zu vergessenden Augenblick. Alles das ist von typischer ‚Oper‘ weit entfernt. Niemals simplifiziert Bizet die Sachverhalte, seien sie nun psychischer oder realer Natur, und nur die Tücken des Theaterbetriebes haben ihn streckenweise

zu Konzessionen gezwungen. Die Rückgewinnung der verlorenen Formteile, die Reinigung des gesamten Notentextes und die wortgetreue Neuübersetzung könnten „Carmen“ zu einer zwar nicht anderen, aber doch zwingenderen, klareren und tieferen Sinndeutung verhelfen, hundert weitere Einzelheiten sprechen dafür. Aber „Carmen“ kann nur dann authentisch interpretiert werden, wenn sie mit den Sprechdialogen aufgeführt wird, - zu dieser Einsicht muß jeder kommen, der Originalfassung und Rezitativ-Bearbeitung miteinander vergleicht. Ohne die Dialoge sinken scharf geprägte Randfiguren wie Zuniga und die Schmuggler zu Schattengestalten und bloßen Ensemblestimmen herab. Ohne sie verlieren auch Carmen und Don José an Kontur, besonders wenn Carmens kleines Festmahl im 2. Akt (S. 206, 208) wegbleibt: erst in dieser zentralen und herrlich spielbaren Szene wird ja der ganze Zauber dieses Naturgeschöpfes, ihr kindlicher und zugleich erotisch faszinierender Charme spürbar. Wenn dennoch in dieser Ausgabe auch Giurauds Rezitative neu übersetzt oder vielmehr inhaltlich den Prosadialogen angeglichen wurden, so deshalb, weil die Kalamitäten der Praxis (Ausspracheschwierigkeiten der Sänger) mancher deutschsprachigen Opernbühne die Realisierung der Sprechdialoge vorerst noch verwehren könnten. Was Bizet angestrebt und über Zwischenstufen - sie sind im Anhang zur Orchesterpartitur abgedruckt - auch erreicht hat, liegt nun jedenfalls klar und nachprüfbar zutage, und wenigstens auf dem Papier ist eine falsche Überlieferung korrigiert. Ob auch auf dem Theater an die Stelle der alten, viel bequemer zu genießenden eine neue, härtere, schärfer umrissene „Carmen“ (mit dem Ton auf der zweiten Silbe!) treten wird, - das wird entscheidend davon abhängen, wieviel den Interpreten am Pult und auf der Bühne an Bizets Meisterwerk in seiner wahren Gestalt, an der wirklichen Carmen gelegen ist.

Kassel, im Februar 1964

Fritz Oeser