

Fritz Oeser

Neu entdeckte „Carmen“

aus:

Musica 18, 1964, 108ff.

Bärenreiter-Verlag Kassel



Georges Bizet 1838-1875



Walter Felsenstein 1901-1975

Sollen musikalische Kunstwerke lebendiger Klang werden, so brauchen sie die vermittelnden Interpreten, und diese sind auf ein fixiertes Notenbild angewiesen, von dem sie mit gutem Recht annehmen, daß es den Willen des Komponisten eindeutig und ungetrübt festhält. Ungenauigkeiten kommen dabei immer vor und machen von Zeit zu Zeit Revisionen der überlieferten Druckausgaben notwendig. Aber niemand würde die bewußte Verbreitung von Partituren für möglich halten, in denen eine Bearbeitung von fremder Hand das Original eben noch durchschimmern läßt, wenn nicht drei berühmte „Fälle“ ebendies erwiesen hätten. Merkwürdigerweise entstammen sie alle dem gleichen Zeitraum von 1880 bis ungefähr 1890.

Zwischen 1882 und 1884 verfertigte Felix Mottl seine Einrichtung des „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, und erst 1904 wurde die Originalpartitur gedruckt. Ab 1881 befaßte sich Rimsky-Korssakow mit dem Nachlaß seines eben verstorbenen Freundes Modest Mussorgsky und unterzog dessen Werke einer einschneidenden Umarbeitung, zuletzt (1895) den „Boris Godunow“, erst 1928 wurde diese Oper nach Mussorgskys Handschrift veröffentlicht. Von 1887 an unterwarf sich Anton Bruckner dem Drängen seiner Schüler und ließ zu, daß seine Symphonien gekürzt und in völlig verändertem Klanggewand zum Stich gegeben würden; diesmal dauerte es dreißig Jahre (1932-1962), bis sie alle in originalgetreuer Gestalt zugänglich wurden.

Nun gesellt sich ein vierter, etwas komplizierterer Fall den dreien zu, der seinen Ursprung ebenfalls im Anfang der achtziger Jahre hat: Georges Bizets „Carmen“. Zwar ist schon lange bekannt, daß dieser Glückstreffer musikdramatischen Schaffens seinen Weg über die Bühnen der Welt in einer Gestalt angetreten hat, die von der am 5. März 1875 aus der Taufe gehobenen Fassung erheblich abweicht. Aber bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist unbekannt geblieben, wie sehr schon diese von der Pariser Opéra-Comique kreierte und achtzig Jahre lang getreu bewahrte „Urfassung“ gegen Bizets Intentionen verstieß: bis zum heutigen Tage ist „Carmen“ noch nie so aufgeführt oder veröffentlicht worden, wie Bizet sie niedergeschrieben und zur Auf-führung bestimmt hat.

Die Entwicklung vom Urbild weg zur „großen Oper“ hin nahm ihren Ausgang von der Wiener Erstaufführung. Sie öffnete dem Werk das Tor zur Welt, doch wirkte es sich nicht nur als Glück, sondern auch als Verhängnis aus, daß Direktor Jauner „Carmen“ kaum ein halbes Jahr nach Bizets Tod einzustudieren begann. Für die Wiener Oper ersetzte damals Bizets Freund Ernest Guiraud die Prosadialoge durch Rezitative, und ihr zuliebe stellte er aus werkfremden Musikstücken die Balletteinlage zusammen, die seitdem - dramaturgisch völlig unsinnig - fast überall an die Stelle des

Eingangschores im letzten Bild getreten ist. Dadurch verlor „Carmen“ an formaler Klarheit und psychologischem Tiefgang; die deutsche Übersetzung aber, die in der gleichen knappen Zeitspanne von D. Louis (Julius Hopp) angefertigt wurde, verständigte sich außerdem am Charakter des Werkes, indem sie die präzise Aussage des französischen Urtextes durch die Gefühlsseligkeit eines pseudoromantischen Wortschatzes aufweichte. Diese verhängnisvolle Kombination von Fremdeinflüssen bestimmte fortan das Bild von Bizets „Carmen“, und da alles sich sogleich in gedruckten Klavierauszügen und Partituren niederschlug, war eine Besinnung auf das Urbild kaum mehr möglich.

Es ehrt das deutschsprachige Theater, daß es dennoch die routinemäßige Wiedergabe der überkommenen Carmen-Partitur immer wieder mit Versuchen, zur originalen „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 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 Studien eine neue Carmen-Übersetzung (mit den Prosadialogen), die Clemens Krauß 1938 seiner Münchener Neueinstudierung zugrunde legte. Schließlich krönte Walter Felsenstein seine langjährige Beschäftigung mit dem Werk - er hatte bereits 1935 in Köln und später in Zürich die Dialogfassung gewählt - mit einer Übersetzung der ganzen Urgestalt, wie sie im französischen Libretto und Klavierauszug von 1875 überliefert war. Seine aufsehenerregende Inszenierung der „Carmen“-Neufassung an der Komischen Oper Berlin, 1949, mit dem ähnlich kompromißlosen Otto Klemperer am Pult, kann als ein Markstein in dieser Entwicklung angesehen werden. Seitdem riß die Diskussion über die Frage „Dialog oder Rezitativ“ und über das Übersetzungsproblem nicht mehr ab, war aber immer durch den Mangel an Vergleichsmaterial behindert. 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, den Vorstoß der Praxis mit den Mitteln der musikwissenschaftlichen Editionstechnik zu stützen und durch die Gegenüberstellung von französischem Original und deutscher Übersetzung einerseits, von Urfassung (mit Prosadialogen) und Bearbeitung (mit Guirauds Rezitativen) andererseits jedem Interessenten eine eigene Urteilsbildung zu ermöglichen. Das wäre freilich halbe Arbeit gewesen, wenn nicht gleichzeitig die überlieferten Ausgaben samt ihren Vorlagen quellenkritisch durchleuchtet worden

wären. Das Ergebnis der entsprechenden Untersuchungen beweist eindringlich genug, wie sehr die Zweifel gewissenhafter Dirigenten und Regisseure an der Gültigkeit mancher Stellen in „Carmen“ berechtigt waren.

Es gab auf diesem Gebiet nicht viele 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; aber er mußte auf halbem Wege haltmachen, 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, - Klarheit darüber, was als authentisch und gültig anzusehen sei, ist aus der Handschrift allein nicht zu gewinnen. 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. Auch die ebenfalls 1961 von Maurits Sillem für eine Londoner Neuinszenierung (bei Sadler's Wells) besorgte Einrichtung hat sich, von der Rekonstruktion der Sterbeszene Carmens abgesehen, anscheinend bei der Öffnung der Striche mit diesen Mängeln des Autographs abfinden müssen.

Nun aber förderte die Suche nach weiteren Quellen eine seit Generationen in Vergessenheit geratene, der Urschrift gleichrangige Abschriftpartitur zutage. Da diese zweite Partitur an anderem Ort¹ genau beschrieben wird, sei hier nur erwähnt, daß sie ein klares Bild von dem ursprünglichen Zustand der Komponistenhandschrift gibt und außerdem 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 Proben-

1) Im Vorlagenbericht der Kritischen Neuausgabe von „Carmen“, Alkor-Edition 1864

beginn - vorgenommen worden waren und somit Gültigkeit besitzen und welche Eintragungen von fremder Hand oder unter fremdem Einfluß vorgenommen wurden 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 ferner, 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, nur als Klavierskizze überliefert, sondern Bizet hat es instrumentiert (die Partitur liegt nun vor) und aufführen lassen. Aber es ist erst nach Fertigstellung der ganzen Oper entstanden und gehört als dramaturgischer Fremdkörper nicht in den Aufführungstext. Man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß diese Arie - eine an sich reizvolle, aber innerhalb der Exposition nur störende Kombination von Ballettpantomime und Couplet - nur deshalb eingelegt wurde, um den Sänger Duvernoy für die Partie des Morales zu gewinnen. Dafür spricht auch die sonstige Erweiterung der Rolle. Während im Original der Leutnant Zuniga sich einleuchtenderweise mit einem Offizierskameraden, dem Leutnant Andres (Tenor), in die Kaschemme des Lillas Pastia begibt, weist die Druckausgabe diese Aufgabe dem Unteroffizier Morales zu: damit verliert der spätere Zorn Zunigas über das Zusammentreffen mit dem Unteroffizier Don José im gleichen Etablissement an Überzeugungskraft.

Beim Vergleich der Partiturskopie mit dem Autograph zeigt sich, daß ein ganzes Netzwerk von Retuschen das ursprüngliche Bild verschleiert hat. Mit den (etwa siebenundzwanzig) Instrumentations-änderungen sollten offensichtlich Schwächen des Ur-aufführungs-Orchesters kaschiert werden. Doch haben auch simple Lesefehler mitunter den Klang merklich verändert, so etwa, wenn die Druckfassung im Schmugglerchor zwei große Flöten vorschreibt, während Bizet mit der Verwendung der Piccoloflöte in höchsten Registern dem Stück einige grelle Lichter aufsetzt. Mit vielen agogischen Zusätzen hat Guiraud Bizets klare Tempodispositionen allzusehr dem Zeitgeschmack entsprechend modifiziert. So notwendig es aber ist, die Retuschen und dazu 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 Messerkampfduet zwischen Don José und Escamillo ist kein Zweifel möglich: es wurde erst bei der Neueinstudierung von 1883 zu einem Rudiment verstümmelt, wahrscheinlich weil der neue Direktor der Opéra-Comique Anstoß an der Brutalität der Szene nahm. Alle anderen Kürzungen aber waren offensichtlich Kurzschlußreaktionen während der Bühnenproben, wie sie bei Uraufführungen von Werken nicht arrivierter Autoren (und zu ihnen gehörte Bizet) zu allen Zeiten vorkommen. Schwierigkeiten mit dem Chor, Unzulänglichkeiten der Bühne, Ratlosigkeit angesichts des neuartigen Sujets: diese drei Gründe dürften dazu geführt haben, daß Stellen, die Probleme aufgaben, kurzerhand geändert oder getilgt wurden.

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 A - B - A 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 übersetzt, indem er das Marschthema zu einem Kanon abwandelt, die pantomimische Ablösung der beiden Wachposten in musikalische Form:



MORALES (zu Don José): Eben war ein hübsches Mädchel hier und hat nach dir gefragt. Sie will wiederkommen.
 (à Don José): *Il y a une jolie fille qui est venue te demander. Elle dit qu' elle reviendrait...*

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 in irgendeiner Hinsicht werten zu wollen. (Insofern bleibt „Carmen“ das a-moralische Stück, als das es bei der Uraufführung entrüftet abgelehnt wurde, nur würden wir heute den Ausspruch des damaligen Rezensenten „Quelle vérité, mais quel scandale!“ abwandeln in „Quel scandale, mais quelle vérité“) 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 Opéra 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, 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 kanonische Mittelstück heraus und ersetzt es entweder durch unbegleiteten Prosadialog oder durch Guirauds kurzatmiges Rezitativ, so fällt er in zwei isolierte Strophen auseinander. Solche formalen und damit inhaltlichen Einbußen haben besonders jene Nummern erlitten, in denen sich Bizet des Melodrams bedient, um den formalen Zusammenhang zu stärken ,und mit der Bogenform die Handlung steigernd voranzutreiben. Sie sind durch brutale Kürzungen zu Formrudimenten herabgesunken, besonders die musikalische Szene des 2. Aktes, 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 in Pastias Schänke dem herannahenden Fackelzug entgegenfiebert, eindringlicher wiedergeben als die zur Musik - erst zum Chorgesang, dann zur gleichsam näherkommenden Marschmusik des Orchesters - gesprochenen Ausrufe. Nur wegen der Streichung dieses Mittelteils konnte sich der Brauch einbürgern, den Torero erst zur Orchestereinleitung seines Couplets erscheinen zu lassen. Damit wird das Couplet zum operettenhaften „Auftrittslied“ degradiert, während es (wie die vorangehenden Prosasätze klarlegen) ganz zur Handlung gehörige, bewußte Selbstdarstellung ist: die Propagandarede eines Stierkämpfers, von der ausgerechnet Carmen sich faszinieren läßt.

Auch im Streichor des 1. Aktes führt die Tilgung der Bogenmitte zur Verschiebung der Akzente. Nach Bizets Konzeption soll mit der Reprise des Themas „Manuela hatte vor“ die Wut der Weiber auf Carmen als die Ursache des Streites gelenkt

werden. Das setzt die Herbeischaŕfung Carmens noch während des Aufruhrs voraus, und Bizet widmet ihr dementsprechend den instrumentalen Mittelteil des Formbogens. Wird Carmen aber, wie es die um dieses Orchesterzwischenenspiel gekürzte Druckfassung will, erst während des Nachspiels herangeführt, so ist dem vorher erneut losbrechenden Gezank der szenische Bezug genommen. Genauso zerstört ein Strich die Struktur des „Zigarettenchors“. Bizet ließ dem spöttischen Lobpreis des blauen Dunstes eine a-Moll-Replik der jungen Burschen folgen:

The image shows a musical score for Bizet's 'Carmen'. The top system contains a vocal line with lyrics in German and French. The lyrics are: "Wie grau - sam, o ihrSchö - nen, uns hier so zu ver - höh - nen! Be - Sans fai - re les oru - el - les,  - cou - tez-nous, les bel - les, ". The bottom system shows a piano accompaniment with a '65' box and 'espr.' marking. The piano line consists of a series of chords and arpeggios.

Sie zeigt, daß die lüsternen „jeunes hommes“ zielsicher verwirklichen wollen, was sie bei ihrem Auftritt angekündigt hatten, und beide Gruppen werden, spröde die eine, drängend die andere, in der gestraŕften Reprise des E-Dur-Satzes gegeneinander geführt. Mit der Ausschaltung der zwei letzten Glieder des Formschemas A - B - A geht deshalb auch die Beziehung zur Entree Carmens verloren: das heitere Chorgeplankel über die Unbeständigkeit erotischer Gefühle nimmt ja eine Grundthese des Stückes vorweg, die Bizet nun in der Habanera (keiner Arie, sondern einem pointierten Chanson!) mit fast zynischer Schärfe abhandelt.

Laut Guiraud soll die Habanera das Ergebnis zwolfacher Umarbeitung sein, zu der Marie Galli-Marie, die erste Carmen-Darstellerin, Bizet angetrieben habe. Sicher ist das mehr Legende als Historie, allenfalls dürfte Bizet der Sängerin verschiedene melodische Möglichkeiten improvisierend vorgeführt haben. Aber Carmens Auslassungen, deren Textworte ebenso wie die zur „Karten-Arie“ von Bizet selbst stammen, haben tatsächlich ihre endgültige Vertonung als Chanson espagnole erst während der Proben erhalten. Ursprünglich lautete, wie die Abschriftpartitur enthüllt, der Refrain so:

p
L'a-mour est en-fant de Bo-hè-me, il n'a ja-mais con-nu de
loi! *p* Si tu ne n'ai-mes pas, je t'ai-me! Si tu m'ai-mes, tant pis pour
sf *p* *sf*
toi! ——— tant pis pour toi! ——— tant pis pour toi!

Das Beispiel entstammt nicht dem Auftrittslied selbst (als Ganzes ist die erste Fassung noch nicht wieder aufgetaucht), sondern der Reminiszenz innerhalb der anschließenden Szene. Wo im weiteren Verlauf das „L'amour est enfant de Bohème“ zitiert wird, mußte es ja gegen die Neuvertonung ausgetauscht werden, und dadurch hat das 1. Finale vier Umformungen erfahren, von denen die letzte entschieden die treffsicherste ist. Arbeitsstufen und Umgestaltungsvorgänge können niemals schematisch bewertet werden, und prinzipiell die Frühform für die bessere auszugeben, heißt die selbstkritischen Fähigkeiten des Komponisten unterschätzen. Änderungen, die Bizet schon durchgeführt hatte, ehe er sein Manuskript Kopisten übergab, sind unter allen Umständen zu akzeptieren, und wenn der lebendige Kontakt mit der Bühne oder fundierte Ratschläge gutgesinnter Protagonisten seine schöpferische Phantasie in Bewegung setzten, so sind die daraus entstandenen Neuformungen ebenfalls als endgültig zu respektieren. Das gilt für die Habanera, das gilt auch für Josés Lied im 2. Akt: zuerst doppelt so lang und vom Orchester begleitet, wurde es ebenfalls erst während der Proben in die heutige knappe, unbegleitete Gestalt gebracht; das Vorspiel zum 2. Akt, in dem es verarbeitet wird, kam wie wohl alle Vorspiele und Zwischenaktmusiken zuletzt zu Papier. Völlig anders ist die Sachlage, wenn die Widrigkeiten der Praxis die schöpferische Freude lahmen und dem Autor, weil er um die Aufführung bangen muß, fatale Konzessionen abnötigen. Hier läßt sich sofort an der Mechanik der Maßnahmen (es sind fast durchweg Kürzungen) ablesen, wie sehr sich Bizet innerlich von ihnen distanziert, wie widerwillig er sie geduldet hat. Aus gutem Grund betreffen zwei Drittel der insgesamt 29 Striche Musiknummern, in denen der Chor beschäftigt ist. Die Chorsänger der Opéra-Comique von 1875 hatten schon mit den musikalischen Schwierigkeiten ihrer Partie zu kämpfen, - beispielsweise war ein Zusammengehen von Frauenchor und Orchester im „Zigarettenchor“ nur dadurch zu erreichen, daß Bizet den Kapellmeister Deloffre anwies, den 6/8-Takt als 3/8-Takt ausführen zu lassen (was - schrecklicher Gedanke/ - auf ein Ausschlagen der Achtel

schließen läßt). Bizet verlangte aber von den Choristen auch ein aufgelockertes Spiel, und hier waren sie nicht nur überfordert, weil die geringe Tiefe der Bühne den Bewegungsraum einschränkte, sondern sie fanden auch geheiligte Usancen des Auf- und Abtretens verletzt. Der Chor drohte mit Streik, und das war schon deshalb nicht leicht zu nehmen, weil die Kollegen von der Grand'Opéra soeben (im Januar) einen solchen Streik vorexerziert hatten. Es herrschte also nicht nur Krisenstimmung in den letzten Probewochen, sondern es muß auch zu Pressionen gekommen sein, - anders läßt sich die merkwürdige Tatsache nicht erklären, daß der Librettist Ludovic Halevy aus seinem Tagebuch alle Seiten entfernt hat, die sich mit den Bühnenproben zu „Carmen“ befaßten. Die dicken Blaustift-Vides in der Abschriftpartitur bezeugen, daß und wie Bizet nachgab. Nur als Symptom einer Torschlußpanik kann man die Vereinfachung der Chöre (h. d. Szene) im letzten Finale bezeichnen, mit der Bizet sein Stilprinzip unbedingter Wahrhaftigkeit verleugnet: ohne Rücksicht auf Inhalt und Reihenfolge wurden die Textworte einfach dem Einzugschor unterlegt, um dem Chor das Studium der rhythmisch schwierigeren, aber viel genauer die Situation treffenden Ausrufe zu ersparen:

S.
A.
T.
B.

(h. d. Szene)

CHOR (in der Arena)
CHOEUR (dans le cirque)

Bra - vo! Ei - ne pracht - vol - le Run - de!
Vi - va! Vi - va! la course est bel - le!

Bra - vo! Ei - ne pracht - vol - le Run - de!
Vi - va! Vi - va! la course est bel - le!

Ei - ne pracht - vol - le
Vi - va! la courses

ff (Trp., Pos. h. d. Szene)
(Fanfure dans la coulisse)

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 Carmen und Don José 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 Stierkampf-Rituals, 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 Mérimées Novelle nachempfunden, das andere dürfte sich als ein Einfall der Uraufführungsregie in den szenischen Bemerkungen der Erstausgabe niedergeschlagen haben. Beides liegt weder im Sinn des Stückes, noch 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, ursprünglich starb Carmen singend; aber Bizet hat ihre letzten Worte - Bruchstücke der Kartenarie - schon vor Anfertigung der Partiturnkopie getilgt und kurz vor der Premiere den heutigen, viel überzeugenderen, aber in der Eile versehentlich zu sehr verknappten Schluß geschrieben. Ganz entschieden wäre Carmens starke, ungebrochene Natur verzeichnet worden, wenn sie mit Reflexionen über die Unergründlichkeit der Schicksalsfügung geendet hätte. Schauer von Todesahnung hat sie angerührt, aber kreatürliche Angst und dumpfer Fatalismus sind ihr fremd; so entspricht es ihrem Wesen besser, daß sie, mit sich selber einig, lautlos zum orgiastischen Jubelruf der Menge stirbt. Die große Streichermelodie, die im Orchester das Torerolied in der Arena kontrapunktiert, ist schon Trauergesang über den Tod, ist Ausdruck des unsagbaren Schmerzes, der den über ihrer Leiche zusammensinkenden 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. (Eine Berührung zwischen diesen beiden Antipoden hat seltsamerweise auf einer ganz anderen Ebene stattgefunden: der Direktor der Opéra-Comique, Camille du Locle, ließ seinen Freund Verdi kommen, um mit sieben vom Maestro dirigierten „Requiem“-Aufführungen das „Carmen“-Defizit abzudecken.) In Bizets Opéra 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 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 „Orchestergesten“ nur als Teilmoment der musikalischen Formbindung auffaßte, läßt sich an der Musik erkennen, die der ersten Begegnung zwischen Carmen und Don José gewidmet ist. So wie die an die Habanera anschließende Stelle 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 rätselvolle 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 Mérimées 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, ernüchert ihn dort mit einem kalten Wort, gibt ihn hier mit einer aufreizenden 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, - und das gilt vom gesamten Werk, sofern man seine ursprüngliche Gestalt ins Auge faßt, also auch die Sprechdialoge einbezieht. Ohne sie sinken scharf geprägte Randfiguren wie Zuniga und die Schmuggler zu Schattengestalten, zu bloßen Ensemblestimmen herab. Ohne sie verlieren auch Carmen und Don José an Kontur, besonders wenn Carmens kleines Festmahl im 2. Akt wegbleibt, in dem sich der ganze Zauber dieses Naturgeschöpfes, ihr kindlicher und zugleich erotisch faszinierender Charme entfaltet. Einzelne Unsinnigkeiten der Guiraudschen Rezitative - etwa die zweimalige Äußerung Josés, er liebe Micaela, wovon im Original nirgends die Rede ist - lassen sich gewiß korrigieren. Aber eine „Carmen“ mit Rezitativen wird immer letzte formale Klarheit, echte Atmosphäre, wirkliche Vielschichtigkeit der Charaktere und Vorgänge vermissen lassen. Gerade darauf jedoch war Bizet aus. Niemals simplifiziert er die Sachverhalte, seien sie nun psychischer oder realer Natur, immer verbindet er Spannkraft im Großen mit Intensität und Präzision im einzelnen, und besonders aus dem gereinigten und vervollständigten Urtext geht hervor, daß „Carmen“ aus diesem Reichtum an Bezügen immer wieder neu entdeckt und verlebendigt werden muß.