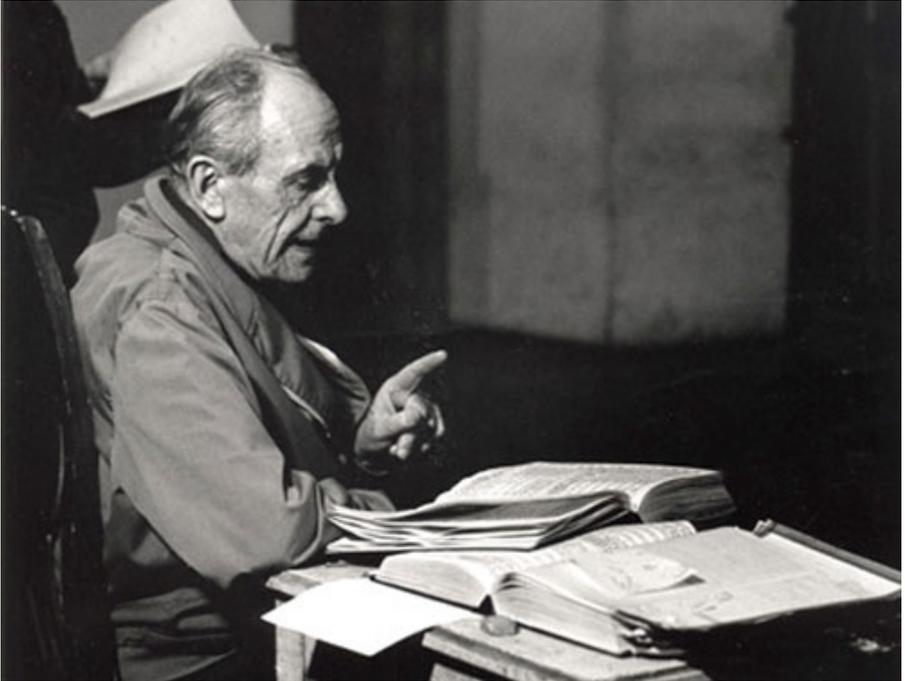


Fritz Oeser

**Bizets „Carmen“
in authentischer Gestalt**

aus: Jahrbuch
der Komischen Oper Berlin
IV, 1963/64, Seite 108-130



Walter Felsenstein - Intendant und Chefregisseur der Komischen Oper Berlin 1947-1975

*Dank an die Bibliothek der Komischen Oper für die Überlassung des Textes
Barbara Schaper-Oeser 2010*

Kalenderdaten und Jahreszahlen sind im allgemeinen nur Markierungspunkte innerhalb des Flusses historischer Geschehnisse, aber mitunter umreißen sie einen Bezug von Sachverhalten präziser, als es ein ausführlicher Exkurs vermöchte. So läßt sich die Geschichte von Bizets einzigem und einmaligem Meisterwerk durch zwei Daten kennzeichnen. Am 3. März 1875 wurde „Carmen“ von der Pariser Opera comique aus der Taufe gehoben; am 4. Januar 1949 gelangte sie in Walter Felsensteins Inszenierung auf die Bühne der Berliner Komischen Oper. Angesichts der vielen tausend Aufführungen, die „Carmen“ in dem dazwischenliegenden Dreivierteljahrhundert auf den Bühnen der ganzen Welt erfuhr, erscheint die Gegenüberstellung zunächst willkürlich. Jedoch sollen mit ihr nicht künstlerische Qualitäten gewertet, sondern kontrollierbare Fakten festgehalten werden, und hier kann kein Zweifel daran bestehen, daß Felsenstein auch in diesem Einzelfall für das deutschsprachige Theater ein Gegenstück zur Pariser Opera comique geschaffen hat: Er hat „Carmen“ in der Gestalt, wie sie dort kreiert worden war, neu entdeckt und in bisher noch nicht erlebter Treue auf der Bühne verlebendigt.

Das war keine Selbstverständlichkeit. Zwar hat die Opera comique für Paris die Uraufführungsgestalt der Oper bis zum Jahre 1959 (damals ging „Carmen“ in das Repertoire der Grand Opera über) pietätvoll bewahrt; aber sonst war „Carmen“ längst zur „großen Oper“ umstilisiert worden, die sie ihrem Wesen nach durchaus nicht ist. Diese Entwicklung hatte ihren Anfang schon bald nach der Premiere, nämlich mit der Wiener Erstaufführung im Oktober 1875 genommen. 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 Prosodialoge 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 psychologischer Tiefe; die deutsche Übersetzung aber, die in der gleichen knappen Zeitspanne von D. Louis (Julius Hopp) angefertigt wurde, versündigte sich (außer an der deutschen Sprache) am Charakter des Werkes, indem sie die präzise Aussage des französischen Urtextes durch die Gefühlsseligkeit eines pseudoromantischen Wortschatzes - das meistgebrauchte Epitheton ist „treu“ - aufweichte. Diese verhängnisvolle Kombination von bewußten Eingriffen und ungewollten Verfälschungen hat, da sie sich schon frühzeitig in gedruckten Klavierauszügen und Partituren niederschlug und festsetzte, die Besinnung auf das Urbild außerordentlich erschwert; speziell deutsche Aufführungsunarten 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) haben dann das ihrige dazu getan, daß die originale „Carmen“ immer mehr aus dem Bewußtsein schwand.

Trotzdem hat es an Versuchen, zu ihr zurückzufinden und die routinemäßige Wiedergabe der überkommenen „Carmen“-Partitur zu durchbrechen, nicht gefehlt. 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 „Opernübersetzung“ 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 Studien eine neue „Carmen“-Übersetzung (mit den Prosadialogen), die Clemens Krauß 1938 seiner Münchener Neueinstudierung zugrunde legte. Schließlich krönte Walter Felsenstein 1949 seine eigene langjährige Beschäftigung mit dem Werk - er hatte bereits 1935 in Köln und später in Zürich für seine Inszenierungen die Dialogfassung gewählt - mit einer Übersetzung der gesamten Urgestalt, wie sie im französischen Libretto und Klavierauszug von 1875 überliefert war. Die Bühnenerprobung dieser neuen Übertragung an der Komischen Oper Berlin kann als Markstein und Wendepunkt aller Revisionsbestrebungen angesehen werden, denn Felsensteins Inszenierung (mit dem ähnlich kompromißlosen Otto Klemperer am Pult) erregte solches Aufsehen und fand so begeisterte Anerkennung, daß seitdem die Diskussion über die Frage „Dialog oder Rezitativ“ und über das Übersetzungsproblem nicht mehr abgerissen ist. Es wurden auch Stimmen laut, die meinten, Felsenstein habe nicht Bizets, sondern Prosper Merimees „Carmen“ gespielt, die 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 wirkte sich Felsensteins Vorstoß vorerst nur in der Ausstrahlungskraft seiner Aufführungen aus, und erst mit Beendigung der Urheberschutzfrist wurde es möglich, durch eine Druckausgabe seine Übersetzung allgemein zugänglich und damit auch nachprüfbar zu machen.

Eindeutschungen von fremdsprachigen Bühnenwerken kranken meist an der

Einseitigkeit ihrer Autoren: Der übersetzende Theaterfachmann schiebt gar zu leicht den Respekt vor dem Original beiseite, wenn es um die Bühnenwirkung geht, und dem werk- und wortgetreuen Außenseiter fehlt häufig die Kenntnis der Szene und ihrer Erfordernisse, insbesondere der sängerischen Möglichkeiten. Felsensteins Übertragung unterscheidet sich von allen anderen Versuchen an „Carmen“ dadurch, daß sie bewußt das Original und nur das Original, dieses aber Bühnenmäßig verlebendigen will. Von dem zweiten Grundsatz haben Hunderte seiner „Carmen“-Aufführungen Zeugnis abgelegt; der erste hat ihn veranlaßt, anhand der daraus gewonnenen Einsichten seine Übersetzung vor der Drucklegung erneut Wort für Wort nach dem Urtext zu revidieren. Denn wenn die Wort-Ton-Einheit des Originals in einem anderen Sprachmedium nachgebildet werden soll, ist ja nicht nur die Wortwahl von Bedeutung. Diese wird häufig durch die musikalische Akzentuierung so eingeengt, daß die silbengetreue Übersetzung (etwa eines Wortes wie l'amour) nicht möglich ist. Um so wichtiger ist die Beibehaltung der originalen Satzstruktur, denn sie bestimmt meist die melodische Phrasierung. Innerhalb des deutschen Satzes müssen sich dann Sprach- und Musikakzent decken - eine Aufgabe, die sich die nichtakzentuierende französische Poetik nicht zu stellen braucht, da sie die Silben so betonen kann, wie Vers und Melodie es gerade verlangen. Die Übertragung kann auf den Reim nicht verzichten: Bei Bizet hat er sich fast für alle geschlossenen Melodiebögen formbildend ausgewirkt, will also gehört werden. Wiederum verbietet sich philologische Genauigkeit für die Übersetzung der Prosadialoge, weil bei der Verschiedenheit des Sprechtempos nur eine sehr knappe deutsche Diktion eine annähernd flüssige (und damit für die Bühnen verwendbare) Wechselrede ermöglicht. Außerdem müssen im Interesse der Sänger bei heiklen Stellen oder schnellen Tempi Konsonantenhäufungen vermieden werden - Probleme über Probleme, von deren Lösung es abhängt, in welchem Maße Substanz und Wesen des musikalischen Bühnenwerkes bei der Übersetzung erhalten bleiben. Wieweit das Felsenstein erreicht hat, läßt sich nun an der Druckausgabe* nachprüfen, denn sie stellt nicht nur Urfassung (mit Prosadialogen) und Bearbeitung (mit Guirauds Rezitativen), sondern auch deutsche Übersetzung und französisches Original einander gegenüber.

Es kann nach all dem nicht verwundern, daß Felsenstein die Neuausgabe auch in musikalischer Hinsicht solide fundiert wissen wollte; demgemäß wurden auch die von ihm benützten Vorlagen mit den Mitteln der exakten Quellenkritik auf ihre Authentizität untersucht. Für die Dialoge stand als Textgrundlage nur das gedruckte Libretto von 1875 zur Verfügung. Genau wie der im selben Jahr gedruckte erste Klavierauszug gibt es ein getreues Abbild der Uraufführung, das heißt, es ist fast

* Alkor-Edition / Kassel und (in Lizenzausgabe) Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1964.

ein Regiebuch, mit szenischen Vorschriften, die - häufig im Widerspruch zu den Ausgaben in der Partitur - allzuviel Staub angesetzt haben, als daß sie alle hätten übernommen werden können. Hinsichtlich der Musik mußte auf jeden Fall auf die handschriftlichen Quellen zurückgegriffen werden, denn der fromme Glaube, es müsse, was gedruckt ist, auch richtig gedruckt, also echt und gültig sein, hat in den letzten Jahrzehnten heftige Stöße erlitten. Musikalische Kunstwerke brauchen, sollen sie lebendiger Klang werden, 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 nimmt man in Kauf; aber nie hätte man die bewußte Verbreitung von Partituren für möglich gehalten, 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 Rimski-Korsakow mit dem Nachlaß seines verstorbenen Freundes Modest Mussorgski und unterzog dessen Werke einer einschneidenden Umarbeitung, zuletzt (1895) den „Boris Godunow“; erst 1928 wurde diese Oper nach Mussorgskis 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 wurden; diesmal dauerte es dreißig Jahre (1932 bis 1962), bis sie alle in originalgetreuer Gestalt zugänglich wurden. Nun erhärtet die quellenkritische Untersuchung von „Carmen“, daß sich mit ihr ein vierter (freilich komplizierterer) Fall den dreien zugesellt: Es stellte sich heraus, daß auch die von der Pariser Opera comique kreierte „Urfassung“ (und damit der Erstdruck des Klavierauszuges) nicht Bizets Intentionen entsprach. „Carmen“ ist also bis zum heutigen Tage noch nie so aufgeführt oder veröffentlicht worden, wie Bizet sie niedergeschrieben und zur Aufführung bestimmt hat.

Nur wenig Vorarbeiten gab es auf diesem Gebiet. 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 Erstaussgabe 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 sehr willkürlich verfahren 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, und 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 - Duplizität der Ereignisse! - 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.

Die Suche nach weiteren Quellen führte naturgemäß zur Opera comique, und obwohl man dort annahm, alles Uraufführungsmaterial müsse 1887 dem Brand der zweiten Salle Favart zum Opfer gefallen sein, stellte sich zuletzt doch heraus, daß sowohl die handgeschriebene Dirigierpartitur wie die zugehörigen Orchesterstimmen von 1875 erhalten geblieben und nur in Vergessenheit geraten waren. Die Partiturabschrift ist von demselben Kopisten angefertigt, der Bizets Autograph mit einer Reinschrift des Prelude vervollständigt hat, und gibt ein klares Bild vom ursprünglichen Zustand der Komponistenhandschrift. Die dort entfernten (beziehungsweise überklebten) und deshalb bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt unbekannt gebliebenen einundsiebzig Partiturseiten waren in der Kopie glücklicherweise nur zugenäht, so daß sie nun erschlossen werden konnten. Dadurch war endlich festzustellen, 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 unter fremdem Einfluß zustande kamen und dementsprechend zu eliminieren waren.

Zur zweiten Gattung gehören etwa die für einen hohen Sopran bestimmten Alternativnoten in der Partie Carmens, die erst viel später von Guiraud in Bizets Manuskripteingetragen wurden. Das geschah wahrscheinlich bei der Neueinstudierung 1883: Carvalho, der neue Direktor der Opera comique, schloß damals mit der bereits erwähnten Begründung die Mezzosopranistin Galli-Marie (zur Zeit der Uraufführung „petite et mignonne, avec des mouvements de chatte“, 1883 allerdings laut

Hanslick in „Gestalt breiter, behäbiger, die Gesichtszüge derber“) zunächst von der Partie aus und ließ Carmen von dem Sopran Leger des „kolossalen Fräuleins“ (Hanslick) Adele Isaac singen, von der die damaligen Zuhörer sagten, sie sei ein Elefant mit der Stimme einer Nachtigall. Ferner haben aus nicht mehr zu eruiierenden Gründen Frasquita und Mercedes im Laufe der Proben die Namen getauscht; dabei sind bei der Drucklegung im Kartenterzett und im Zöllner-Ensemble versehentlich auch ihre Partien (von der Stimmlage her gesehen) verwechselt worden. 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 (in der Abschrift ist die Partitur der Nummer erhalten) und aufführen lassen. Aber wie die ursprüngliche Numerierung ausweist, ist es erst nach Fertigstellung der ganzen Oper entstanden und gehört als dramaturgischer Fremdkörper nicht in den Aufführungstext - nicht ohne Grund hat man das Stück das eine Mal zwischen Introduction und Marsch spielen lassen, das andere Mal aber in die Introduction vor den Auftritt Micaela eingebaut. 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, begleitet ihn in der Druckausgabe der Unteroffizier Morales: Damit verliert der spätere Zorn Zunigas über das Zusammentreffen mit dem Unteroffizier Don Jose im gleichen Etablissement an Überzeugungskraft.

Beim Vergleich der Partiturskopie mit dem Autograph zeigte sich, daß ein ganzes Netzwerk von Retuschen das ursprüngliche Bild verschleiert hat. Mit den (etwa siebenundzwanzig) Instrumentationsänderungen sollten offensichtlich Schwächen des Uraufführungs-Orchesters kaschiert werden. Doch haben auch simple Lesefehler mitunter den Klang merklich verändert, so etwa, wenn die Druckfassung im Schmetterlingchor 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. Einige seiner Abänderungen haben zu Fehlinterpretationen geführt: Zufolge der Bezeichnung „Allegretto“ wird der Anfangschor der Wachsoldaten durchweg zu schnell, zu spritzig, zu sehr dem anschließenden Marsch ähnelnd vorgetragen. Bizets Tempovorschrift „Allegretto moderato“ legt klar, was an sich schon aus den kleinen Tonschritten des chromatischen Motivs und dem Klang der tiefen Flöte hervorgeht (und von

Felsenstein auch dementsprechend szenisch ausgedeutet wurde): daß hier zunächst nichts als Trägheit, Langeweile, Vormittagshitze im Klange offenbar wird. Umgekehrt ist die Beibehaltung des Allegro-tempos für die Großarchitektur des Schlußduetts von entscheidender Bedeutung: Wenn nach der zweiten Unterbrechung durch die Zirkusmusik das Schicksalsthema in C-Dur aufklingt, dann nach dem Willen Bizets im gleichen fiebrigen Allegro wie vorher; erst wenn die Entscheidung gefallen, die Tat geschehen ist, wird diesem Thema in Fis-Dur das breite Grundzeitmaß zurückgegeben.

So notwendig es war, 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. Aus den Orchesterstimmen läßt sich nachweisen, daß die Kürzungen erst während der Proben vorgenommen wurden und dann allerdings auch sofort in die erste Druckausgabe Eingang fanden. Damit war ihre Authentizität und Gültigkeit von vornherein anzuzweifeln. Die Frage, inwieweit Bizet die Striche geduldet oder gar aus eigenem Antrieb verfügt habe, ist bei dem Messerkampf-Duett zwischen Don Jose und Escamillo leicht zu beantworten. Es wurde erst bei der Neueinstudierung von 1883 zu einem Rudiment verstümmelt, wahrscheinlich, weil Direktor Carvalho Anstoß an der Brutalität der Szene nahm. Verwunderlich war das nicht; denn wenn Jose den Rivalen, der ihn gerade eben großmütig verschont hat, nun, da er wehrlos ist, abschlachten will, so zeigt das in einer für jene Zeit kaum erträglichen Weise, wie schnell der personale Kern des Menschen sich in Grenzsituationen auflösen und zersetzen kann. Aber auch alle anderen Kürzungen waren, nach den kapellmeisterlichen Blaustiftstrichen quer über die Partitur hinweg zu urteilen, 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:

MORALÈS (zu Don José) Eben war ein hübsches Mädel
(à Don José) Il y a une jolie fille qui est ve-

The image shows the first system of a musical score for the 'MORALÈS' scene. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time. The music is written on a grand staff with a treble clef for the voice and a bass clef for the piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

hier und hat nach dir gefragt. Sie will wiederkommen.
nue te demander. Elle dit au' elle reviendrait...

The image shows the second system of the musical score for the 'MORALÈS' scene. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. A measure number '48' is indicated in a box above the vocal line. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings, showing the continuation of the dialogue between the characters.

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 amoralische 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 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 gehaltlichen 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, so etwa Nr. 8, jene Szene, in der Carmen dem Leutnant Zuniga ein Zigeunerliedchen (die Librettisten haben dazu Verse aus Puschkins „Tziganes“ in Merimees Übersetzung benutzt) entgegenträllert, wobei die Frechheit dieser Replik natürlich nur dann hervortritt, wenn Zuniga selbst nicht singt, sondern spricht. Noch mehr gilt das für die Szene im 2. Akt, in der Escamillos Auftritt vorbereitet wird. Die Amputation um vierundvierzig Takte bringt den Aktanfang um eine brillante Theaterwirkung: Denn nichts könnte die freudige Spannung, mit der die Gesellschaft in Pastias Schenke dem herannahenden Fackelzug entgegenfiebert, eindringlicher wiedergeben, als die zur Musik - erst zum Chorgesang, dann zu der gleichsam näher kommenden 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.

Gerade diesen Aspekt hat Felsensteins Inszenierung herausgearbeitet und der Beziehung zwischen Carmen und Escamillo besondere Sorgfalt gewidmet. Der Kehrreim des Toreroliedes ist ja, obwohl zum Gassenhauer geworden und der Überlieferung nach von Bizet selbst als „saleté“ („Sauerei“) bezeichnet, ein Meisterstück doppelter Charakteristik. Die Melodie kennzeichnet den „Star“, eitel, seiner Wirkung auf Frauen bewußt und letztlich unfähig zu wirklicher Liebe; sie zeigt aber gleichzeitig, wie er sich in Carmens verzückten Augen spiegelt. Wo auch dieses Thema später wieder erklingt, ob in dem mit sehnsüchtig chromatischen Gegenstimmen versehenen Nachspiel zu Escamillos Weggang; ob bei seiner Verabschiedung im 3. Akt, wo es (besonders in der ursprünglichen Instrumentierung für vierfach geteilte Violoncelli) echte Herzensteine anzunehmen scheint; beim Schluß des „Schmuggler-Aktes“, beim jubelnden Empfang durch die Arenabesucher und, in gräßlicher Übersteigerung, angesichts der gebrochenen Augen daliegenden Carmen im Operschluß: immer meint es nicht Escamillo selbst, sondern das Bild von ihm, das Carmen von der ersten Begegnung an im Herzen trägt. Viel Text ist dem Verhältnis der beiden nicht gewidmet, und es ist die schwierigste Aufgabe einer

„Carmen“-Regie, über den 2. und 3. Akt hinweg das Bewußtsein dafür, daß Carmens wirkliche Liebe Escamillo gehört, wachzuhalten. Um so unverständlicher ist die bisherige Unterschlagung einer Phrase, die, richtig herausgebracht, eine Brücke vom 2. Akt zum 3. Akt schlägt:

Schmuggler kommen zurück
(*et les contrebandiers*)

Schö - ne-res ge - ben: Sie greifen ein, Car-men, und ret-ten mir das
l'â - me ra - vi - e que ce soit vous, Car-men, qui me sau-viez la

CARMEN *p*

Es-ca-mil-lo! (*fröhlich und etwas überheblich zu Don José*)
Es-ca-mil-lo! (*a Don José gai, mais fier*)

Le - ben! Nun zu dir, Herr Sol-dat: der
vi - e! Quant à toi, beau sol-dat: nons

pp cresc. dim. p

Carmens Ausruf „Escamillo“ ist nicht nur handlungslogisch unentbehrlich, weil es alles andere als selbstverständlich ist, daß sie den Toreador nach mehreren Wochen in einem Schmugglerwinkel weit von Sevilla wiederfindet und zur Nachtzeit auch gleich erkennt. In seiner Mischung von Erstaunen und Beglückung läßt der Ausruf auch erstmals verspüren, was der Mann, dessen sehr direkte Werbung Carmen scheinbar nur mit Spott aufgenommen hatte, ihr wirklich bedeutet. An allen diesen Stellen hat Bizet durch seine Musik der inneren Handlung einen anderen Verlauf gegeben, als die Librettisten vorgesehen hatten, und speziell die Orchesternachspiele setzt er dafür ein. Dabei sind sie, mit wenigen Ausnahmen, alle dazu bestimmt, zwar formal die Musiknummer abzuschließen, gehaltlich aber die Situation der nachfolgenden (meist Prosa-) Szene vorzubereiten. Das Nachspiel zu der schon

erwähnten „Träller“-Szene zwischen Carmen und Zuniga charakterisiert schon die zwischen Jose und Carmen aufkommende Spannung, und gleiches gilt für ihre letzte Begegnung vor der Stierkampfarena, wobei in beiden Fällen die bisherigen Striche diese Anlage zerstört haben.

Ebenso dient das Nachspiel zum Streichor Nr. 7 im Original dazu, die für das folgende Verhör notwendige Stille herbeizuführen und mit der - immer auf ihn bezogenen - Geigenmelodie die auch durch den soldatischen Auftrag nicht geminderte erotische Verzauberung Don Joses spürbar werden zu lassen. Das entscheidende szenische Ereignis - die Herbeiführung der verhafteten Carmen - ist von Bizet in die Mitte des Streichchores gelegt, und die wie ein kalter Schauer wirkende Rückung von cis-Moll nach d-Moll mit dem Aufflackern des Schicksalmotivs

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. A box containing the number '130' is placed above the staff. To the right, the text '(CARMEN tritt, (CARMEN paraît)' is written. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Below the staves, the text 'geführt von Don José und mit zwei Soldaten hinter sich, aus dem Fabrikor) a l'entrée de la manufacture, amenée par Don José et suivie de deux soldats)' is written.

verrät, was sich da verhängnisvoll anbahnt. Damit ist auch szenisch die musikalisch-formale Wiederkehr des Anfangsthemas „Manuela hatte vor“ begründet: Die Wut der Weiber konzentriert sich nun, da Carmen anwesend ist, auf sie als die Ursache des Streites. Wird, wie es bei der Uraufführung geschah, der instrumentale Mittelteil des Formbogens getilgt und Carmen erst während des Nachspiels herbeigeschafft, so gehen alle diese Bezüge verloren.

Genauso zerstörte ein Strich die Struktur des „Zigarettenchores“. Bizet ließ dem spöttischen Lobpreis des blauen Dunstes (Frauenchor in E-Dur) eine a-Moll-Replik der jungen Burschen folgen:

p
L'a-mour est en - fant de Bo - hè - me, il n'a ja-mais con-nu de
loi! *p*
Si tu ne m'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 Boheme“ zitiert wurde, 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 dem 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 Joses 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 neunundzwanzig Striche Musiknummern, in denen der Chor beschäftigt ist. Die Chorsänger der Opera 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 Sechachteltakt als Dreiachteltakt ausführen zu lassen (was - schrecklicher Gedanke! - auf ein Ausschlagen der Achtel schließen läßt). Bizet verlangte aber von den Choristen auch ein aufgelockertes

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. Der Regisseur Felsenstein hat aus der Doppelspurigkeit der Handlung den Schluß gezogen, daß der akustische Hauptakteur des Arena-Geschehens, das Publikum, auch sichtbar anwesend sein müsse, und die zurückgewonnene Urgestalt der Ausrufe mit ihrem beinahe gestischen Habitus gibt seiner Konzeption auf der ganzen Linie recht.

Wann eigentlich Carmen von Joses Dolch getroffen wird, war in der bisherigen Textüberlieferung offengelassen. Man kann heute einen Don Jose auf der Bühne sehen, der sich feierlich bekreuzigt, ehe er die Tat vollzieht, und morgen eine Carmen, die wie ein gejagtes Tier dem Messer - das übrigens jeder niedere Spanier mit sich führte und das infolgedessen keinesfalls auf eine Mordabsicht Joses deutet! - 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 Erstausgabe 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. Ursprünglich starb Carmen singend ; aber Bizet hatte ihre letzten Worte - wahrscheinlich Bruchstücke der „Kartenarie“ - schon vor Anfertigung der Partiturskopie 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. Der Schauer der 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 der Toten, ist Ausdruck des unsagbaren Schmerzes, der den über ihrer Leiche zusammensinkenden Jose überwältigt.

In dem Gegeneinander von Siegesmarsch und Trauerklage kulminiert das Doppelgeschehen musikalisch, dann werden die beiden Handlungssträngen auch optisch ineinander verwoben: Escamillo erscheint. Ein neuer Bühnenbrauch läßt weder ihn noch seine Anhängerschaft auftreten, sondern den Vorhang über Jose/ Carmen fallen. Hier führt das Streben nach Vereinfachung zur Fehldeutung des ganzen Stückes. Die Skala bühnenmäßiger Verlebendigungsarten ist unvorstellbar groß, und ein Vergleich zwischen den Darstellungen dieser Szene 1875 und 1949 (Felsensteins

Inszenierung) bezeugt, daß die gleiche Situation je nach Zeit- und Persönlichkeitsstil unbegrenzte Möglichkeiten der Umsetzung in Bild und Bewegung bietet. Aber die Grundstruktur des Handlungsablaufes ist in beiden Fällen die gleiche, und von ihrer Bewahrung hängt ab, ob das Stück es selbst bleibt. Nur Escamillos Wiedererscheinen, nur seine Konfrontation mit der toten Carmen läßt die entsetzliche Paradoxie des Geschehens zutage treten, die über der ganzen Carmen-Handlung liegt.

Die Gestaltung von Carmens Tod bezeugt also, wie genau es Bizet mit seiner Maxime „L'orchestre, c'est la geste“ nahm. Dafür ließen sich noch eine Menge anderer Beispiele anführen. Am Rande stehen Stellen wie die folgende:

D.J. [♩ = 76] (zieht den Säbel)
(sautant sur son sabre)
 Ich bleib und gehe nicht! (schlägt Don José) Zum Teufel!
 Je ne par-ti-rai pas. (frappant Don José) Ton-ner-re!...
 z. fort! ras. Fle-gel! Drô-le! [♩ = 76]

- zitiert deswegen, weil an ihr ersichtlich wird, wieweit die Beteiligten „Carmen“ den Forderungen der „Gesellschaft“ anzupassen bestrebt waren. Offensichtlich rührte der Schlag, den Zuniga Don Jose versetzt und der vom Orchester genau markiert wird, an ein militärisches Tabu (Mißhandlung des Untergebenen durch den Vorgesetzten); demzufolge wurde die Spielanweisung „frappant Don Jose“ durch ein vorsichtiges „menaçant“ („drohend“) ersetzt und die Geste des Orchesters durch die Vorverlegung des Akkordes auf das I. Viertel unwirksam gemacht. Eine ähnlich zarte Rücksichtnahme auf die Empfindlichkeit bestimmter Theaterbesucher könnte auch die Ursache für die Doppelversion einer Textstelle zu Beginn des großen Duettes im 2. Akt sein. Dort zerbricht Carmen, weil sie ihre Kastagnetten nicht findet, einen Teller und benutzt seine Scherben als Kastagnetten für ihren Tanz - so wie es Merimee in seiner Novelle geschildert hat. In der zweiten Vorstellung von „Carmen“ - so ist es überliefert - fühlte sich ein Herr durch das Zerbrechen des Tellers so beleidigt, daß er sofort das Theater verließ: Es kann nicht nachgewiesen werden, würde aber durchaus nicht wundernehmen, wenn daraufhin der Text zu der gängigen Fassung abgeändert

worden wäre. Bedeutungsvoller ist eine Stelle aus dem 1. Akt. Dort läßt die Musik, die der ersten Begegnung zwischen Carmen und Don Jose gewidmet ist, erkennen, daß Bizet alle solchen „Orchestergesten“ nur als Teilmomente der musikalischen Formbindung auffaßt. So wie die an die Habanera anschließende Stelle bisher überliefert war, wirkt der Orchesterschlag, wenn Carmen Don Jose die Blume an den Kopf wirft, rein illustrativ und reichlich robust.

Ganz anders in der ursprünglichen Konzeption: Da ist der Akkord Gipfelpunkt einer weiter ausgreifenden Crescendo-Entwicklung von größter Intensität, innerhalb derer sich das Thema, das das rätselhafte Wesen Carmens und ihre schicksalhafte Verbundenheit mit Jose widerspiegelt, zu seiner vollen Gestalt ausweitet.

einen nach dem andern, - - - - - dann geht sie auf Don José zu;
 84 *regarde l'un après l'autre, - - - - - elle s'en va droit à Don José;*

der hebt die Augen - - and gewahrt Carmen vor sich.
 85 *il lève les yeux - - et voit Carmen devant lui.*

Carmen löst eine Blume von ihrer Bluse los .
Carmen arrache une fleur de son corsage .

86 *sringendo -*
cresc. -

87 *Allegretto* (etwas belebter als Nr. 4)
(un peu plus animé que le N° 4)

ARBEITERINNEN (lachend)
 CIGARETTIÈRES (*riant entr'elles*)

S.
 A. *p legg.*

and wirftsie auf José, der sich jäh erhebt) Die Lie-be gleicht Zi-geu-ner-art, für sie ist
et la lance à Don José. Il se lève brusquement) L'a-mour est en-fant de Bo-hème, il n'a ja-

f *molto cresc.* *fff dim. molto* *pp*

(Den Wurf genau auf diesen ↓ Akkord)
 (Ce mouvement de scène sur cet ↓ accord)

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 Begegnungsszene 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 Dialoggeplänkel 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 Jose von Grund auf verwandelt, an dieses eine Unendlichkeit währende „Auge in Auge“ erinnert er sich in dem (an dieser Stelle bisher immer falsch übersetzten) 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 Jose zum Ersatzsymbol für den nie zu vergessenden Augenblick.

Alles das ist von „großer Oper“ weit entfernt, und nicht nur deshalb, weil „Carmen“ als Ganzes auf dem Wechsel von geschlossenen Musikformen und Sprechdialogen aufgebaut ist. Die Dialoge freilich fügen der Oper eine eigene Dimension hinzu. Ohne sie sinken scharf ausgeprägte Randfiguren wie Zuniga und die Schmuggler zu Schattengestalten, zu bloßen Ensemblestimmen herab. Ohne sie verlieren auch Carmen und Don Jose an Kontur, besonders wenn Carmens kleines Festmahl im 2. Akt wegbleibt, in dem sich der ganze Zauber dieses Naturwesens, ihr kindlicher und zugleich erotisch faszinierender Charme entfaltet. Einzelne Unsinnigkeiten der Guiraudschen Rezitative - etwa die zweimalige Äußerung Joses, er liebe Micaela, wovon im Original niemals 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 war Bizet jedoch aus, niemals simplifiziert er die Sachverhalte, seien sie nun psychischer oder realer Natur. Eben deshalb darf man „Carmen“ nicht so enden lassen, als sei sie eine Verdi-Oper, in der sich alle Antinomien in höheren Sphären lösen. Nicht nur von der Großen Oper französischer Prägung, auch von dem Operntypus Verdis mit seiner Rückführung aller Konflikte auf einige wenige, starke Leidenschaften unterscheidet sich also „Carmen“ grundsätzlich, und Bizet hat für seinen neuen und ohne Nachfolge gebliebenen Weg büßen müssen - der Mißerfolg der ersten „Carmen“-Aufführungen war ja so groß, daß Camille du Locle, der damalige Direktor der Opera comique, seinen Freund Verdi kommen lassen mußte, damit sieben vom Maestro dirigierte Requiem-Aufführungen das „Carmen“-Defizit abdeckten.

Bei Bizet verbindet sich Spannkraft im Großen mit einer ganz ungewöhnlichen Intensität und Prägnanz im Kleinen. Alle Wirrungen des Eros von spielerischer Verliebtheit bis zu leibseelischer Hörigkeit sind in „Carmen“ mit ganzer Leidenschaft dar gestellt. Aber gleichzeitig ist die ganze Umwelt mit erfaßt, und ein illusionsloses Auge scheint mit ironischer Distanz die Kette von Fehlbeziehungen (Micaela liebt Don Jose - aber der liebt Carmen - aber diese liebt Escamillo - aber dieser liebt letztlich nur sich selbst) zu betrachten, die den Inhalt des Stückes abgibt. Das könnte an die Handlungsschemata der alten Opera comique erinnern, wäre nicht das komische Moment, das Auseinanderfallen von Anspruch und Verwirklichung, völlig von Trauer und Bitterkeit verschlungen. Gerade in dieser Verbindung von Engagement und Distanz stellt „Carmen“ einen Sonderfall der Operngeschichte dar,

den als solchen zu achten und dementsprechend zu verwirklichen die Rückgewinnung der verlorenen Werkteile, die Reinigung des gesamten Notentextes und die wort- und sinngetreue Neuübersetzung triftigen Anlaß bieten.