



CARMEN

BALLETTABEND VON STEFFEN FUCHS



CARMEN

Ballettabend von Steffen Fuchs



Léa Périchon, Emmerich Schmollgruber, Clara Jörgens, Arsen Azatyan

Premiere am 23. Oktober 2021

CARMEN

Ballettabend von Steffen Fuchs
Musik von Georges Bizet,
Rodion Shchedrin und Lo Còr de la Plana

Dulcinea Kaho Kishinami
Don Quijote Rory Stead

Carmen Léa Périchon
Micaëla Clara Jörgens/Ami Watanabe
Don José Arsen Azatyan
Escamillo Emmerich Schmollgruber

Frauen Dayna Booth
Chiho Kawabata
Clara Jörgens/Ami Watanabe
Kaho Kishinami
Carlotta Pini
Alexandra Christian Samartzi

Männer Jacob Noble
Hongtao Lin
Odsuren Dagva
Arkadiusz Głębocki
Ivan Kozyuk
Yael Shervashidze

Choreographie Steffen Fuchs
Kostüme und Raum Konstanze Grotkopp
Dramaturgie Julia Schinke
Probenassistentz und Abendspielleitung Irina Golovatskaia
Probenassistentz Michelle Eckstein
Probenkorrepetition Olga Bojkova-Bičanić
Theaterpädagogik Cornelia Bühne

Technischer Direktor Johannes Kessler • Produktions- und Werkstattleiter Felix Eschweiler • Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz • Ausstattungsassistentz Christina Pointner • Bühneninspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister Reinhold Haupt, Erwin Manns • Beleuchtungsmeister*in Julia Kaindl, Christofer Zirngibl • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiter des Malsaals Bastian Helbach • Leiter der Kostümabteilung Bernhard Hülfenhaus • Kostümassistentz Claus Doubeck • Gewandmeister Damen Maik Stüven • Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr • Maske Konstanze Göllner-Ullmann, Sylvia Mohr, Kristin Zeller-Kühne • Ankleiderinnen Simone Busch, Cornelia Schumann • Leiter der Requisite Peter Bartosch

23. Oktober 2021, Großes Haus

Dauer der Vorstellung: ca. 1 Stunde 20 Minuten, keine Pause
Rodion Shchedrin, Georges Bizet: Carmen Suite
Aufführungsrechte: Musikverlag Hans Sikorski GmbH, Hamburg

Wir bedanken uns beim Freundeskreis Theater Koblenz e.V.
für die großzügige Unterstützung dieser Produktion.

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.

Inhalt

Teil 1 „Don Q“

Don Quijote träumt von Dulcinea, seiner imaginierten Geliebten, die an Sanfttheit, Schönheit und zarter Weiblichkeit alle Frauen der realen Welt übertrifft. Doch so bleibt

sie eben auch ein unerreichbares Traumbild, die Phantasievorstellung eines an der Wirklichkeit scheiternden Mannes.

Teil 2 „Carmen“

Inmitten des ausgelassenen Volkes von Sevilla, zwischen tanzenden Paaren und stolzierenden Soldaten, begegnen sich Carmen und Don José: er ein stolzer Mann des Militärs; sie eine freiheitsliebende und deshalb umso begehrenswürdige Frau. Don José verfällt ihr augenblicklich, trotz seiner Verlobung mit Micaëla, einer Frau aus seinem Heimatdorf. Auch Carmen findet Gefallen an dem sich entspinneuden Spiel zwischen ihr und Don José. Doch ihrer beider Vorstellungen vom Zusammensein sind für eine

gemeinsame Zukunft unvereinbar. Während Don José Carmen an sich binden, sie besitzen will, besteht Carmen auf ihrer Freiheit und wendet sich bereits einem anderen Mann zu, dem Stierkämpfer Escamillo. Verzweifelt und blind vor Eifersucht ersticht Don José Carmen.



Musikalischer Ablauf

Teil 1 „Don Q“

01. 20 Mélodies, op. 21 Nr. 8: „Ma vie a son secret“ von Georges Bizet
Aufnahme des Theaters Koblenz, Gesang: Monica Mascus, Klavier: Francisco Rico
02. Nocturne No. 1 in F-Dur von Georges Bizet
CD „Bizet: Piano Works“, Klavier: Peter Vanhove

Teil 2 „Carmen“

01. Carmen Suite 1. Introduction von Rodion Shchedrin
02. Carmen Suite 2. Dance von Rodion Shchedrin
03. Carmen Suite 3. First Intermezzo von Rodion Shchedrin
04. Carmen Suite 4. Changing of Guards von Rodion Shchedrin
05. La Noviota von Lo Còr de La Plana
06. Carmen Suite 5. Carmen's Entrance and Habanera von Rodion Shchedrin
07. Masurka Mafiosa Marselhesa von Lo Còr de La Plana
08. Fanfarneta von Lo Còr de La Plana
09. Rompe bassas von Lo Còr de La Plana
10. Carmen Suite 7. Second Intermezzo
11. Carmen Suite 8. Bolero von Rodion Shchedrin
12. Carmen Suite 9. Torero von Rodion Shchedrin
13. Nau gojatas von Lo Còr de La Plana
14. Carmen Suite 10. Torero and Carmen von Rodion Shchedrin
15. Jorns de mai von Lo Còr de La Plana
16. La Libertat von Lo Còr de La Plana
17. Carmen Suite 6. Scene von Rodion Shchedrin
18. Carmen Suite 12. Fortune-Telling von Rodion Shchedrin
19. Carmen Suite 13. Finale von Rodion Shchedrin

„Carmen Suite“:
CD „Shchedrin/Carmen Suite“, Russian National Orchestra, Dirigat: Mikhail Pletnev

Titel von Lo Còr de La Plana:
CDs „Tant Deman“ und „Marcha!“

Eine Frauenfigur – ein Schicksal

Durch die Augen der Männer – Mérimées Novelle „Carmen“

„Warum entschied sich Prosper Mérimée für den Titel Carmen, als seine Novelle 1845 erstmals erschien?“ Zwar ist die verführerische Frauenfigur zentral, doch im Gegensatz zu Don José kaum präsent. Tatsächlich tritt sie nur in der Erzählung auf, spricht nur durch das erzählende Ich, nie als Figur selbst. Wer beim Lesen der Novelle ein feuriges Selbstbekenntnis zur Freiheit aus Carmens Mund erwartet, wird nicht nur enttäuscht, sondern muss bis zum dritten Abschnitt des in vier Kapitel unterteilten Buches warten, bis sie überhaupt ins Zentrum des Interesses rückt.

Die ersten beiden Kapitel etablieren die Rahmenhandlung. Zu Beginn stellt sich das erzählende Ich als französischer Ethnologe vor, der auf seiner Forschungsreise durch Andalusien auf einen zunächst unbekanntem, verschlagen wirkenden Mann trifft, den er später als den gesuchten Räuber Don José identifiziert. Doch der Mann ist ihm sympathisch, weshalb er ihm zur Flucht verhilft und sie trennen sich als Freunde. Im zweiten Kapitel trifft der Forschungsreisende in Córdoba auf eine Frau, die sich als Carmen vorstellt. Fasziniert von ihr lässt er sich zum Wahrsagen in ihre Wohnung führen. Dort unterbricht unerwartet eben jener Don José die Zukunftsvorhersage und der Ethnologe wird Zeuge eines intensiven Streites zwischen dem Paar. Monate später bittet Don José das erzählende Ich, ihn zu besuchen. Er sitzt im Gefängnis und will ihm erzählen, was zu seinem Abstieg vom Mann des Militärs bis hin zum Schmuggler und Mörder beigetragen hat: Die zerstörerische Liebe zu Carmen. Dieses Geständnis von Don José an den Reisenden bildet im dritten Kapitel die Binnenhandlung. Aufgrund der zwei berichtenden Männer könnte man von einer doppelten Rahmung der eigentlichen Erzählung sprechen. Beide Männer ordnen Carmen dem Volk der Zigeuner¹ zu und statten sie mit den klischeehaften Zügen von Wahrsagerei, Erotik und Schmuggel aus. Das letzte Kapitel der Novelle widmet sich dann ausführlich einer, aus heutiger Sicht, pseudowissenschaftlichen Beschreibung des Volkes der Zigeuner, die dem vorangegangenen „Reisebericht“ als Information und zum besseren Verständnis des Berichteten dienen soll.

Die unterschiedlichen Erzählperspektiven (des französischen Ethnologen und Don José) haben entsprechende Effekte auf die Figur Carmen: Zum einen wird sie gleich doppelt durch die Augen eines Mannes geschildert, sogar dreifach, wenn man Mérimée hinter den beiden Erzählern mitdenkt. Dass beide Männer Carmen begegnet sind, ermöglicht zum einen eine gewisse Form

von Wahrheitsanspruch auf ihre Wahrnehmung, decken sich doch beide Beschreibungen in vielen Punkten. Gleichzeitig entsteht zeitlich eine Distanz zu den Geschehnissen um Carmen, da Don José über die Vergangenheit spricht, die wiederum der Ethnologe als Erlebtes, in der Vergangenheit Liegendes, in seinem Bericht wiedergibt. Man könnte sagen, dass Carmens Schicksal nicht nur zu jedem Zeitpunkt bereits besiegelt ist, nein, es hat sie bereits ereilt. Durch den berichtenden Charakter der Novelle ist die Figur Carmen zu jedem Zeitpunkt der Niederschrift und des Lesens bereits tot und lebt nur in den Worten der männlichen Erzähler.

Wie ist diese „erste“ aller Carmen-Figuren nun charakterisiert? Beide Männer beschreiben sie als betörend schön, fremdartig, mit großen Augen und Blumen im Haar, die einen anziehenden Duft verströmen. Bei ihrem ersten „Auftritt“ trägt sie ein schwarzes Kleid, bei ihrem zweiten einen kurzen roten Rock. Beide Male wird ihre Freizügigkeit und die Unschicklichkeit ihrer Kleiderwahl betont. Ihr Auftreten ist von Anfang an selbstsicher, schnippisch und fordernd. In Don José's Erzählung wird sie bereits in den ersten Sätzen als notorische Lügnerin beschrieben, der Ethnologe erkennt in ihr ohne Umschweife eine Hexe. Obwohl Don José nicht Carmen allein für seine Handlungen verantwortlich macht – er ist sich seiner Aktionen bewusst und findet sogar Gefallen an seinem neuen Leben als Schmuggler – zeichnet er ein durchweg negatives Bild von Carmen: Sie prostituiert sich öffentlich und ist Komplizin bei Schmuggerei und Mord. Selbst ihre Schönheit und ausgestrahlte Erotik sind somit negativ besetzt. Indem sie nur die Regeln ihres eigenen Volkes anerkennt und sich nicht in die spanische Gesellschaft eingliedert, erscheint sie zutiefst unmoralisch und hemmungslos in der Verfolgung ihrer Begehrlichkeiten. Ihre Freizügigkeit ist zunächst anziehend, doch sobald sich Don José mit ihr in eine Liebesbeziehung begibt, erschüttert ihn ihre Untreue. Sie hat nicht nur mehrere Geliebte, sondern auch einen Ehemann, der im Gefängnis sitzt. Don José, der sich selbst nicht für einen Geliebten hielt, ermordet den Ehemann, um Carmen selbst zu ehelichen. Doch auch diese „institutionelle“ Liebe ändert nichts an Carmens Verhalten. Gleich nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht warnt Carmen Don José, dass eine weiter verfolgte Liebschaft mit seinem Tod am Galgen enden wird. Immer wieder taucht die Voraussage der dunklen Zukunft auf, jedoch nicht als Option, sondern mehr als unausweichliches Schicksal. So auch, als Carmen sich Don José und seiner Liebe verweigert, wohl wissend, dass dies ihren Tod bedeutet und die Weissagung somit in Erfüllung gehen wird. Doch lieber folgt sie diesem Schicksal, als sich in dem, was für sie Freiheit bedeutet, zu beschränken. Beide männlichen Erzähler bezeichnen sie mehrfach als Teufel, was sie nicht leugnet.

¹ Der Begriff „Zigeuner“ wird hier entsprechend dem in der Novelle beschriebenen Klischee-Bild verwendet und steht in keiner Form für eine real existierende Volksgruppe.



So wie der betörende Duft der Jasmin- und Kassienblüten, mit denen Carmen sich schmückt, stellt auch die Orange eine Art Sinnlichkeitsmotiv dar. Immer wieder taucht sie auf: in den Händen einer alten, wahrsagenden Zigeunerin, als begleitender Duft am gemeinsam verbrachten Abend und als steter Begleiter bei fast jedem eingenommenen Mahl. Der fremdländische, maurische Einfluss auf Andalusien wird in dieser fernöstlichen Frucht noch einmal betont. Das Fremde, Spanische, zeigt sich in der Novelle nur bruchstückhaft in Tanz, Gesang und Stierkampf. Zwar kommen diese Elemente vor, jedoch ist ihr Anteil an der Konstruktion des Lokalkolorits deutlich geringer, als es die spätere Verarbeitung des Stoffes in Oper und Tanz vermuten lässt.

Eine eigene Stimme – Bizets „Carmen“

Knapp dreißig Jahre nach Mérimée nehmen sich Henri Meilhac und Ludovic Halévy des Stoffes an und schaffen mit ihrem Libretto zu Bizets Oper „Carmen“ eine in vielen Punkten neue Frauenfigur. Die Verarbeitung des skandalösen Stoffes zu einem operntauglichen Sujet verlangte diverse Eingriffe, nicht nur in die Gestaltung der einzelnen Figuren, sondern auch in die Erzählstruktur und die Personenkonstellation.

Ganz allgemein lässt sich eine Fokussierung auf die in der Novelle im dritten Kapitel erzählte Liebesgeschichte feststellen. Die doppelte Rahmung fällt weg, das Geschehen ist kein Bericht mehr, sondern passiert im „Jetzt“. Der Charakter von Carmen wie auch der von Don José erhalten deutlich sanftere Züge und werden gesellschaftsfähiger präsentiert als im Roman. Der oft derbe Umgangston und die naturalistische Schilderung des Geschehens weichen einer der Opéra-Comique und ihrem Publikum entsprechenden, weniger skandalösen Darstellung.

Für Carmen heißt dies konkret: Sie tritt als Verführerin, nicht länger als Sich-Prostituierende auf. Wir erfahren von einer wahrscheinlich größeren Anzahl von Geliebten, zu sehen bekommt das Opernpublikum aber nur Don José und Escamillo. Carmens ungezügelte, wilde Lust, sich zu nehmen, was sie will, wandelt sich im Libretto zu einer wortgewandten Koketterie, die einmal mehr an den französischen Hintergrund des Komponisten (und in gewisser Weise auch des Novellenautors) erinnert. Die Auflehnung gegen jede Form von Zwang und Einengung sowie die enge Verbundenheit zu Aberglaube und freiem Volk bleiben der Figur als grundlegende Charakterzüge erhalten.

In ähnlicher Form wird auch mit der Figur des Don José verfahren. Der auffälligste Eingriff ist wohl die Abänderung des kaltblütigen Mordes in einer Schlucht zum impulsiven Totschlag in der Stierkampfarena. In der Novelle tötet Don José Carmen, da ihn ihre Weigerung, ihn jemals zu lieben, zutiefst

kränkt und er diese entwürdigende Situation nicht ertragen kann. Im Opernlibretto handelt er im Affekt und aus Eifersucht. Zudem erfahren wir von keinem anderen Mord und der alles überschattende Sinnestäumel, den Don José in der Novelle erfährt, lässt ihn in der Oper trotzdem noch an seinem Tun und Handeln zweifeln. Der moralische Abstieg geht weniger abrupt vonstatten. Indem man ihm Micaëla an die Seite stellt, lernen wir ihn zudem von einer sensibleren, fast naiven Seite kennen, wenn er an seine Heimat und seine Mutter denkt.

Die Figur der Micaëla wurde jedoch nicht nur zur Charakterisierung von Don José eingefügt. Sie fungiert als Gegenentwurf zu Carmen. Tief religiös, dem Heimatdorf und ihrer Familie eng verbunden, dient sie als Vorbild und Identifikationsfigur für Opernbesucherinnen, denen man nicht Carmen als alleinige Frauenfigur des Abends präsentieren konnte. Viel mehr wollte man den jungen Damen, deren Besuch der Oper oft allein den Grund hatte, einen Ehemann zu finden, eine häusliche und folgsame Frau als Idealbild verkaufen.

Während die diversen Liebhaber Carmens in der Oper keinen Platz finden, fügen Meilhac und Halévy mit dem Torero Escamillo eine Stellvertreterfigur ein, die alle Bedrohungen durch einen Mann für die Beziehung von Don José und Carmen in einer Figur vereint. Es verwundert folglich nicht, dass er in dieser Funktion wenig charakterliche Besonderheiten aufweist und stark einem Stereotyp entspricht.

Mit all diesen Änderungen tritt Carmen als selbstständige Figur hervor. Sie unterscheidet sich in vielen Punkten von der Novellen-Carmen und auch in der Vertonung werden ihre Worte und Emotionen von den männlichen Autoren bzw. dem Komponisten gelenkt. Doch anders als in der Novelle, spricht oder besser singt sie selbst und zeichnet u.a. mit der Habanera ihr eigenes Porträt. „Verführerisch, spielend, boshaft, dämonisch“ – so beschreibt Friedrich Nietzsche die Opern-Carmen und zeigt damit die Ambivalenz des Charakters auf, die die Habanera ausmacht. Eine simple, eingängige Melodie, verführerisch und anziehend, wird mit einer treibenden Rhythmik gepaart, die einen in ihren Bann zieht und nicht mehr loslässt. Das beschriebene Bild des freien Vogels impliziert Unschuld und Leichtigkeit. Das Flatterhafte, Wilde des Vogels ist zunächst nicht negativ konnotiert. Doch wie Carmen selbst weiß: „Wenn ich dich liebe, nimm dich in Acht!“. So ist direkt von Beginn an die von dieser Liebe und dieser Frau ausgehende Gefahr spürbar und – ähnlich wie in der Novelle – der tragische Ausgang der Geschichte unumgänglich.

Wie die drastischen Eingriffe in Handlung und Charaktere zeigen, ist die Umsetzung des Stoffes durch Bizet und die beiden Librettisten kein Versuch, Mérimées Novelle nachzuzeichnen. Vielmehr haben sie auf der Grundlage der Erzählung ein neues, eigenes Werk geschaffen. Mit zum Teil anderen Motivationen und einer emotionalen Tiefe und Menschlichkeit, die ihren Ausdruck vor allem in der Musik Bizets findet.



Von Anfang an dem Tode geweiht – Bearbeitungen des Carmen-Stoffs

Nach Mérimées Verschriftlichung des mündlich tradierten Carmen-Mythos und Bizets Opernfassung auf Grundlage der Novelle trat der Carmen-Stoff einen ungebrochenen Siegeszug an. Während die Oper nach wie vor nicht aus den Spielplänen großer Opernhäuser wegzudenken ist, finden sich zudem zahlreiche Bearbeitungen des Sujets in sämtlichen medialen Formen: Stummfilm, Musical, Tanz und sogar in der Popkultur.

Auf der Leinwand ist „Carmen“ mit über 80 Bearbeitungen nicht nur einer der meistverfilmten Stoffe, sondern zählt auch zu den ersten Kurzsequenzen, die über den Projektor flimmerten. Bereits 1894 drehte Thomas A. Edison eine 21-sekündige Tanzsequenz mit Carmen als Motiv. In kurzer Zeit entstehen mehrere, kurze Stummfilme zum selben Inhalt – ein weiterer Carmen-Boom in der stetigen Rezeptionsgeschichte.

Ein Blick auf die letzten 100 Jahre zeigt, in was für unterschiedlichen Formen „Carmen“ in Theater und Film verarbeitet wurde: „Carmen Jones“, die Musical-Adaption von „Carmen“, verlegte die Handlung in die USA während des 2. Weltkriegs und ist sowohl für die Broadway Produktion 1943 wie auch die Verfilmung 1954 ausschließlich mit afroamerikanischen Schauspieler*innen und Sänger*innen besetzt. In Carlos Sauras Flamenco-Film von 1983 tritt der andalusische Tanz zur Erzählung und Charakterisierung der Figuren hinzu, „U-Carmen e-Khayelitsha“ des Regisseurs Mark-Dornford-May transportiert den Stoff in ein südafrikanisches Township nach dem Ende der Apartheid und Beyoncé Knowles lässt mit „Carmen: A Hip Hopera“ den Mythos in der heutigen Popkultur fortleben.

Carmens Sinnlichkeit und ihr Kastagnetten-Tanz legen neben all den musikalischen und filmischen Umsetzungen vor allem auch eine tänzerische Bearbeitung nahe. Es verwundert folglich nicht, dass eine Vielzahl an Choreografen den Stoff auf die Bühne brachte und Komponisten Bizets Musik für einen Ballettabend arrangierten. Während es bereits 1949 ein Ballett des Choreografen Roland Petit gab, das er für das „Les Ballets de Paris“ erarbeitete, ist die 1967 entstandene musikalische Bearbeitung „Carmen Suite“ von Rodion Shchedrin zum Ballett von Alberto Alonso mit Sicherheit die bekannteste. Daran mögen die Starballerina Maya Plisetskaja und der durch das Stück ausgelöste Skandal nicht ganz unschuldig sein.

Die Gestalt der erotischen Carmen war für die damalige sozialistische Gesellschaft so etwas wie eine sexuelle Revolution. Hätte man dies vielleicht

in einer anderen Kunstform tolerieren können, so doch nicht im klassischen Ballett. Die Kostüme zeigten zu viel Bein, die Hebungen waren zu provokativ. Doch Maya Plisetskaya war fasziniert von dieser unabhängigen, freiheitsliebenden, kühnen und gefährlichen Kunstfigur: „Carmen stirbt, wenn ich sterbe!“, soll sie gesagt und damit recht behalten haben: Bis zu ihrem 65. Lebensjahr tanzte sie die „Carmen“ ungefähr 350 Mal.

Doch was für eine Carmen präsentiert uns dieses skandalöse Ballett? Ähnlich wie in der Oper muss sich die Figur in den spezifischen Möglichkeiten der Kunstform, in diesem Fall im Medium Tanz bzw. Ballett, entfalten. Die Erotik Carmens findet sich hier im koketten Zucken der nackten Schulter, im verführerischen Blick, ihr unbeugsamer Wille in den klaren, oft ungewohnt kräftigen Linien und Bewegungen der Arme und immer wieder in den langen, provokativ ausgestellten Beinen. Jedes Mal, wenn Carmen ihre Hüfte bewegt oder ihr nahezu nacktes Bein auf Spitze in Szene setzt, wirkt es wie eine fast schon obszöne Einladung und eine Herausforderung zugleich. Die gesamte Choreografie spielt sich in einem Halbrund von Stühlen ab, auf denen zumeist Männer sitzen und Carmens feurigen Tanz beobachten. Die Kulisse bildet die Stierkampfarena ab – die bei Bizet angelegte Parallele zwischen Stier und Carmen findet hier ihre Vollendung. Gleich dem bis aufs Blut gereizten Stier in der Arena erregt, fasziniert und unterhält Carmens Kraft und Stärke das Publikum. Doch wie auch im „geglückten“ Stierkampf muss das Ende zugunsten des Toreros ausfallen. Schon mit dem ersten Heben des Vorhangs zeigt sich folglich an der Szenerie das unausweichliche Schicksal Carmens.

Ein Sujet, das die Massen seit seiner Entstehung begeistert und in seinen Bearbeitungen facettenreiche Veränderungen erfahren hat. Doch eins bleibt unausweichlich gleich: Egal wie zahm, wie wild, wie lieblich oder erotisch Carmen dargestellt wird, am Ende wird sie ermordet. Eine Erkenntnis, die in der heutigen Zeit aufgrund der Debatte um die nach wie vor erschreckend hohe Anzahl von Gewalttaten gegen Frauen umso drastischer hervortritt. So zeigt die Synthese all dieser unterschiedlichen Bearbeitungen, was beim Konsumieren eines einzelnen Werkes vielleicht gar nicht so präsent ist: Die Gewalt gegen Carmen ist nicht von ihr selbst abhängig. Der sanfteren, gemäßigeren Version ihrer Selbst widerfährt dasselbe Schicksal wie ihrem ungezügelten, obszönen Pendant. Carmen lebt in einer männlich dominierten Gesellschaft und egal wie stark oder kokett sie ist, solange sie selbstbestimmt gegen das etablierte System antritt, scheint der Tod ihr sicher zu sein.

Julia Schinke

Von Macht und Liebe

Julia Schinke mit Léa Perichón, Arsen Azatyan und Steffen Fuchs im Gespräch

Die Koblenzer „Carmen“ bedient sich mehrerer musikalischer Welten – was charakterisiert sie und wie kommen sie zusammen?

Steffen Fuchs: Der Ausgangspunkt ist Bizet in doppelter Hinsicht. Zum einen, weil er die Oper „Carmen“ geschrieben hat und zum anderen, da unser Ballett eher auf dem Opernlibretto fußt als auf der Novelle. Rodion Shchedrin hat eine Ballett-Suite für Streicher und Schlagwerk daraus gemacht, die sehr kraftvoll im Ausdruck ist und gleichzeitig völlig unsentimental. Doch sie ist nicht lang genug, um ein abendfüllendes Ballett daraus zu schaffen. Zudem wollte ich mehr spanisches Kolorit. Die wirklich grandiose Musik der Gruppe Lo Còr de la Plana, die sich dem okzitanischen Liedgut widmet, passt hervorragend zu den Ensembleszenen und – wie sich im Probenprozess herausstellte – auch auf einige Solonummern. In manchen Passagen hilft mir die Musik von Lo Còr, etwas zu erzählen, was ich so bei Bizet nicht gefunden habe. Zum Beispiel die Verzweiflung von José, nachdem Carmen ihn das erste Mal zurückgewiesen hat. Da die Musik so rhythmisch ist, bin ich verleitet, „erdigere“, bodenverbundener Choreografien zu erarbeiten, was eine spannende Färbung in das Stück bringt. Daneben gibt es noch die Musik, die wir für „Don Quijote“ nutzen: Ein Nocturne und ein Lied von

Bizet. Eher unbekannte, aber sehr einnehmende Werke. So hören wir an diesem Abend auch Bizet in seiner ursprünglichen, nicht bearbeiteten Form.

Auch inhaltlich treffen zwei Welten aufeinander. Zu Carmen und Don José treten Don Quijote und Dulcinea. Was eint diese beiden Erzählungen?

SF: Die Verbindung der beiden Stücke ist eher assoziativ. Beide Werke gehören zur spanischen Weltliteratur, in beiden geht es um Frauen, die aus männlicher Perspektive geschildert werden. Spannend ist für mich, dass beide Männer vordergründig an einer Frau zugrunde gehen, obwohl es natürlich die eigenen Entscheidungen sind, an denen sie zerbrechen. Trotz dieser Parallelen sind die beiden Frauen sehr konträr: Dulcinea, die unbefleckte Heilige und Carmen, die sündige Verführerin.

Die Figur Carmen hat im Laufe ihrer Bearbeitungen viele Wandlungen durchgemacht. Was zeichnet die Carmen dieses Ballettabends aus?

Léa Périchon: Ich denke, unsere Carmen ist eine Mischung aus der Novellen- und der Opern-Carmen. Für mich ist sie eine sehr rohe, ursprüngliche Version, denn sie versucht nicht zu betören oder sich verführerisch zu geben. Sie ist betörend und verführerisch. Sie ist von Natur aus eine wunderschöne Frau, die beim Betreten des Raumes alle in ihren Bann zieht und immer





bekommt, was sie will. Nicht, weil sie sich besonders anstrengt, sondern mehr, weil es ihr zufällt. In anderen Ballettversionen von „Carmen“ steht oft diese Anstrengung als ein Akt des Spielens im Vordergrund. Bei uns ist es einfacher, ursprünglicher gefasst. Carmen spielt keine Rolle, sie ist einfach sie selbst.

Was fasziniert Don José an Carmen?

LP: Carmen verkörpert für ihn das Gegenteil von allem, was ihn umgibt. Er macht Karriere beim Militär und ist verlobt. Ihr Erscheinen aus dem Nichts, diese unerwartete Wendung in seinem sonst eher linearen Leben überrascht ihn. Er ist fasziniert von dieser mysteriösen Frau, die sein Leben auf den Kopf stellt.

SF: Da passiert etwas, womit Don José überhaupt nicht gerechnet hat. Bis zu seinem Aufeinandertreffen mit Carmen war sein Leben sehr vorhersehbar, eher traditionell und konservativ. Vielleicht hätte er damit glücklich werden können, doch Carmen stößt etwas in ihm an, das ihm bis dahin verborgen war. Eine Form von Sehnsucht, etwas jenseits der Norm zu finden, ein Freiheitsdrang, vielleicht auch eine Abkehr von Erwartungshaltungen. Und natürlich ist Carmen auch optisch eine begehrenswerte Frau, das impliziert sowohl der Novellentext als auch Bizets Musik.

Auch von Don José gibt es unterschiedliche Versionen – was für einen Mann lernen wir in dieser Choreografie kennen?

Arsen Azatyan: Ich glaube, er ist zunächst einmal jemand, der allen Regeln folgt, ein Mann des Militärs. Carmen regt ihn dann dazu an, die Regeln zu brechen. Aber das ist nur möglich, weil etwas in ihm bereits darauf gewartet hat. In dem Moment, als er Carmen begegnet ist, war er bereits offen für eine Veränderung. Nur deshalb konnte er ihr überhaupt verfallen. Er war bereit für Veränderung, doch am Ende nicht bereit für das, was er mit Carmen bekommen hat.

SF: Anders als in der Novelle lernen wir Don José erst unmittelbar vor seinem Zusammentreffen mit Carmen kennen und ich mag die Idee, dass er in keinem Fall auf das vorbereitet ist, was ihn da erwartet. Er hat eine unglaublich charmante Naivität. Carmen eröffnet ihm eine neue Welt, die wahre Welt, wenn man so möchte. Eine Welt, die viel größer und bunter aber auch gefährlicher ist und in der man unabhängig von den Konsequenzen für seine Handlungen Verantwortung übernehmen muss.



Warum können Carmen und Don José nicht miteinander glücklich werden?

LP: Sie sind zu verschieden! Carmen erlaubt sich nicht, einen Mann wie Don José zu lieben, das ist für sie gar nicht möglich. Vor allem, wenn sie keinen Nutzen für sich daraus ziehen kann. Sie ist eine freie Frau, doch sie wird sich selbst nie die Freiheit erlauben, jemanden bedingungslos zu lieben, geschweige denn es laut auszusprechen, denn das würde sie verletzlich machen. Don José hingegen offenbart seine Verletzlichkeit. Er will das große Ganze, will mit ihr zusammen sein. Für sie ist er nur eine weitere Erfahrung, so wie die Männer vor ihm.

SF: Ich glaube auch, dass es mit ihrem kulturellen Hintergrund zusammenhängt. Sie ist Teil einer ethnischen Minderheit und um sich zu behaupten, kann sie sich keine Verletzlichkeit leisten. Als Roma und Sinti ebenso nicht wie als Frau. Ihre Privilegien gründen sich darauf, dass sie stark ist und sagt, was sie will. Don José wiederum verwechselt Liebe mit Besitz. Er will diese Frau im wahrsten Sinne des Wortes besitzen. Sie soll ihm gehören.

Je intensiver wir uns mit „Carmen“ beschäftigt haben, desto mehr spielte die Frage eine Rolle, wer Macht über wen ausübt. Wie ist das Machtgefüge zwischen Carmen und Don José?

LP: Für mich findet der offensichtliche Machtwechsel zwischen den beiden in dem Moment statt, als Carmen das erste Mal „Nein“ zu Don José sagt und ihn zurückweist. Zumindest wird es ihm an dieser Stelle, denke ich, zum ersten Mal bewusst.

AA: Ich glaube, dass er bis zum Ende glaubt, er könnte Carmen für sich beanspruchen. Deshalb versucht er alles, um dies zu erreichen und bringt sie am Ende, sozusagen als letzten Versuch, um. Don José ist außerdem daran gewöhnt, das Sagen zu haben. Ob es nun ihre Schönheit ist, der er verfällt, oder ihre Freiheit, die sie auslebt: Sie macht Gebrauch von ihrer Macht über ihn, während Don José darin gefangen ist. Selbst am Ende, als er sie umbringt, hat er vielleicht für eine Sekunde Macht über sie, doch eigentlich zeigt der Mord nur erneut seine Schwäche auf. Selbst tot lässt Carmen ihn nicht los.

SF: Das zeigt sich auch darin, dass Carmen sich ihrem Tod stellt und nicht um Gnade bittet. Sie weiß, dass Don José sie erstechen wird und sagt ihm trotzdem erneut: „Ich liebe dich nicht. Und wenn das bedeutet, dass du mich umbringen musst, dann ist das so.“ Der Mord ist eine Verzweiflungstat, weshalb Don José in diesem Moment besonders verwundbar ist. Es gibt eine Zeit, da sind Carmen und Don José sich ebenbürtig, oder zumindest scheint es so. Aber für mich ist Carmen von Anfang an diejenige, die die Ansagen macht. Don José glaubt vielleicht es wäre anders, auch weil das klassische Rollenbild das implizieren würde.

Egal ob man in die Novelle, das Opernlibretto oder eine der Bearbeitungen schaut. In dieser Beziehung gibt es erstaunlich wenig Dialoge. Sprechen Carmen und Don José überhaupt miteinander?

AA: Nein, die Beziehung zwischen Don José und Carmen ist eher physisch. Don José will Carmen besitzen und mit seinem Besitz spricht man nicht. Ein Gespräch würde vielleicht später kommen, aber nachdem es ihm zunächst darum geht, Carmen zu unterwerfen, kommt es nicht dazu.

SF: Letzten Endes ist mangelnde Kommunikation immer das Problem. Sie macht klare Ansagen, aber es gibt keine Suche nach einem Konsens, keine Diskussion. Es gibt folglich keinen Dialog, eher Monologe, die manchmal gleichzeitig laufen. Carmen spricht aber z. B. auch nicht mit Escamillo. Micaëla versucht mit Don José zu sprechen, doch er hört nicht zu.

AA: Obwohl zwischen Micaëla und Don José zumindest eine Art Gespräch stattfindet. Auf Carmen geht er wirklich nicht ein. Es geht zwischen ihnen immer um etwas Körperliches, selbst wenn sie sich ansehen.

Je mehr wir darüber sprechen, desto weniger scheint mir „Carmen“ eine Liebesgeschichte zu sein ...

SF: Spannend, dass du das sagst, denn für mich war es zu Beginn sehr wohl eine große, tragische Liebesgeschichte. Doch je mehr ich mich mit dem Stoff beschäftige habe, desto mehr wurde mir klar: Es geht nicht um Liebe. Zumindest nicht so, wie ich Liebe verstehe, weil da z. B. Gespräche dazugehören, Kompromisse zu finden, mit denen beide leben können.

AA: Und für Don José als Soldaten gibt es keine Kompromisse. Dass die Geschichte auch heute noch trägt, liegt für mich daran, dass die Verwechslung von Liebe und Besitz nach wie vor passiert, eine Art Ego-Spiel, die uns überall begegnet.

SF: Die Verknüpfung zu Don José als Soldat habe ich so noch gar nicht bedacht gehabt, aber das stimmt natürlich. Er folgt Carmens Ansagen auch, weil er es so gewohnt ist.

AA: Gleichzeitig ist er vielleicht auch gewohnt, Befehle zu geben und darin begründet sich der Konflikt mit Carmen. In seiner Position ist eine Trennung zwischen privatem und militärischem Mann nicht möglich. Wenn du jemanden tötest, darf deine Hand nicht zittern. Das hat natürlich Auswirkungen auf dich als Privatperson. Je mehr du dich öffnest, dein Ego zurücknimmst, desto weicher erscheinst du und das wird bei einem Soldaten nicht gern gesehen. Das ist auch sein erster „Fehler“: Er lässt Carmen aus dem Gefängnis frei.

Gibt es eine Möglichkeit, wie Don José und Carmen glücklich werden könnten, oder ist Carmens Tod unausweichlich?

AA: So sehr es Don José's Schwächen und seine Handlungen sind, die zu diesem Ende führen, denke ich, es ist auch das (militärische) Umfeld, was ihn so geprägt hat. In der Gesellschaft, in der er lebt, kann er diesen Verlust nicht tolerieren. Wenn Carmen nicht stürbe, müsste Don José ein ganz anderer Mensch werden. Doch er ist gefangen in seinen eigenen Erwartungen und deshalb ist Carmens Tod für ihn die einzige Möglichkeit. Dabei geht es eigentlich nicht um sie.

LP: Genau – sie bringt sich ja nicht selbst um. Die Entscheidung liegt bei ihm. Ich denke, Carmen öffnet ihm die Tür zur Freiheit und damit kann er einfach nicht umgehen.

AA: Wahrscheinlich könnte sie sehr unterschiedliche Persönlichkeiten haben und sie müsste trotzdem sterben. Denn am Ende geht es darum, was Don José in ihr sieht.

SF: Und sie kann eben keine Micaëla sein ...

AA: Was er auch gar nicht will! Er will eine Veränderung, aber nur in seinem Sinne. Er will immer mehr und verliert sich darin. Die Geschichte ist eigentlich ein Konflikt mit sich selbst. Obwohl das Stück „Carmen“ heißt, ist es eigentlich die Geschichte von Don José. Zudem kann er bei Carmen, einer Frau, nicht tolerieren, was er für sich selbst beansprucht. Für ihn ist es okay, Micaëla zu verlassen. Doch genau das spricht er Carmen als Möglichkeit ab.

SF: In dem Moment, als er sie unter Androhung ihrer Ermordung fragt, ob sie ihn liebt, da rechnet er schon nicht mehr mit einer positiven Antwort. Er muss sie töten, damit sie ihn nicht täglich an seine Niederlage erinnert. An diesem Punkt geht es in keiner Form mehr darum, ob Carmen ihn liebt oder nicht.



Der Reiz des Fremden: Exotismus und Erotik in Bizets *Carmen*

Es ist allbekannt: Der Komponist, der die spanischste aller französischen Opern schrieb, hat niemals einen Fuß über die Pyrenäen gesetzt. Weniger bekannt ist: Er hatte das auch gar nicht nötig. Bizet musste nicht nach Spanien kommen, Spanien war längst zu ihm gekommen. Napoleons Eroberung Spaniens (1808-1813) hatte den Beginn einer nicht nur politischen Immigration von der Iberischen Halbinsel nach Frankreich zur Folge. Spanische Künstler, Tänzer, Musiker bevölkerten seit den 1820er-Jahren Paris; und umgekehrt wählten Künstler wie Édouard Manet, Edgar Degas oder Gustave Doré und Literaten wie Alfred de Musset, Victor Hugo oder eben Prosper Mérimée mit Vorliebe Spanien und die Spanier zum Gegenstand ihrer Bilder, ihrer Texte oder Essays.

„Spanische“ Musik war in Paris ein so beliebter Konsumgegenstand wie „ungarische“ Musik in Wien, sie überschwemmte die Salons und Theater, Tänze wie Fandango und Bolero wurden auf den Bühnen und Bällen getanzt. Fernando Sor, Manuel García und Sebastián Iradier zählten zu den wichtigsten Produzenten solcher Musik – die beiden Letzteren sollten für *Carmen* besonders bedeutsam werden. Auch auf der Bühne der *opéra-comique* war Spanien lange

vor *Carmen* präsent: Fromental Halévy komponierte einen *Guitarrero* (1841), Adolphe Adam einen *Toréador* (1849) und Jules Massenet *Don César de Bazan* (1872).

Bizets *Carmen* war also keine Pionierleistung, sondern knüpfte an weitverbreitete Salon- und Theaterklänge an. Zwei Stücke aus diesem Salon-repertoire hat Bizet in künstlerisch stark modifizierter Gestalt in die Partitur zu *Carmen* eingebaut: Sebastián Iradiers „El Arreglito“ für Carmens Habanera und Manuel Garcías Arie „Cuerpo bueno“ für den Entr'acte zum 4. Akt. Beide orientieren sich an populären musikalischen Formen, Garcías Arie ist die Nachahmung eines Polo, „ein traditioneller andalusischer Gesang in schnellem Dreiertakt mit melismatischen Passagen“ (Ralph P. Locke), Iradiers Lied eben eine Habanera – das Vorbild ist also eine gerade nicht spanische, sondern kubanische, aus Havanna stammende Tanzform, die wiederum einen hybridisierten „Rückimport“ des europäischen Kontratanzes darstellt. Andere spanische Formen, für die es offenbar keine konkreten Vorbilder gab, sind die Séguedille des 2. Akts oder die Bolero-Rhythmen der Strophen von Escamillos Lied.



Das musikalische Spanien, dem Bizet in Paris auf Schritt und Tritt begegnen konnte, war ein Spanien der Salons und der kommerziellen Verbreitung. Wer ihm die „Authentizität“ absprechen will, gerät in die Gefahr, romantisierender Ursprungssehnsucht zu frönen. Hier wie stets geht es um ein gemeinsam geteiltes, kulturelles Phantasma, das heißt: eine geteilte Vorstellung darüber, was musikalisch (tänzerisch, modisch usw.) „spanisch“ ist – wenn man will: ein Klischee. Doch wer maßt sich an zu sagen, dass eine von Spaniern komponierte und aufgeführte Musik nicht spanisch sei?

Ob sie nun von realer spanischer (oder lateinamerikanischer) Musik inspiriert waren oder nicht: Wichtig war durch die federnden Rhythmen, in sich kreisenden Harmoniefolgen und kurzatmigen melodischen Floskeln ein faszinierendes, fremdes, „exotisches“ Anderes zu beschwören – also jene Haltung, die man „Exotismus“ nennt. Diese Lust auf das Andere ist ein zentrales Motiv nicht nur von *Carmen*, sondern auch des gesamten 19. Jahrhunderts. Gerade zur Zeit des Kolonialismus, als im Zeichen von Zivilisation und Vernunft Menschen versklavt, kommerziell ausgebeutet und getötet wurden, hat die Kultur Europas dieses Andere, den Fremden, die Fremde, das Fremde, eben nicht nur als einen bloßen Fremd-Körper gesehen, an dem sich die westliche Überlegenheit erweisen kann, sondern immer auch als etwas sinnlich Verwirrendes und Verlockendes, als etwas existenziell Herausforderndes. Die Bedrohung, die das Andere für das eigene Selbstverständnis darstellt, kann auch als lustvoll erlebt werden – gerade aus der sicheren Distanz des Zuschauerraums in einem Opernhaus.

Carmen hat gleich mehrere solcher matrjoschkahaft ineinander geschachtelter „Anderer“ zu bieten. Sie haben zu tun mit dem Gegensatz zwischen dem „rationalen“ Norden und dem „irrationalen“ Süden, der einen wesentlichen Bestandteil der imaginären Geografie Europas ausmacht. Denn Spanien galt im 19. Jahrhundert als das „andere“ Frankreich, sonnenverbrannter, heiß-blütiger, leidenschaftlicher, düsterer, katholischer, weniger „zivilisiert“, gleichsam ein Stück Mittelalter. „Spanien“, schrieb Victor Hugo in der Vorrede zu seinem Gedichtzyklus *Les Orientales*, „ist immer noch der Orient; Spanien ist halb Afrika; Afrika ist halb Asien.“ Noch Nietzsche sprach von der „afrikanischen Heiterkeit“ der *Carmen*-Partitur.

Aber innerhalb Spaniens war wiederum Andalusien das Andere, nämlich Südliche (wie an dem Unbehagen Josés, des baskischen Navarresen, gegenüber den Andalusierinnen deutlich wird). Die Zigeuner wiederum sind, indem sie noch einmal die selbst hier noch geltenden Regeln des Zusammenlebens umgehen, das andere Andalusiens. Carmen schließlich verkörpert sogar unter den Zigeunern das Andere: Denn sie ist eine Frau.

Dieses zur Potenz erhobene Andere findet seine Verdichtung zur musikalischen Formel im sogenannten Schicksalsmotiv, das das ungewöhnliche, also „fremde“ Intervall einer übermäßigen Sekunde (cis-b, gis-f) umschreibt.

Dieses mit Carmen und der verhängnisvollen Leidenschaft Josés zu ihr assoziierte Motiv wird im Allgemeinen als Teil einer „Zigeunertonleiter“ angesehen, also einer Mollskala mit erhöhter Quart und Septime (im gegebenen Ausschnitt also d-e-f-gis-a-b-cis-d). Ob Bizet diese Tonleiter, die vor allem durch Liszts „ungarische“ Stücke popularisiert wurde, allerdings unter dem Namen „Zigeunertonleiter“ gekannt und deswegen verwendet hat, ist nicht belegt. Jedenfalls hebt sich der expressive Exotismus dieses Motivs deutlich von der übrigen „spanischen“ Musik der Partitur ab.

Eine der ansonsten dümmsten Rezensionen der Uraufführung zu *Carmen*, jene von Oscar Cornettant in *Le Siècle* (mit dem sich Bizet deswegen sogar duellieren wollte), enthält eine treffende Bemerkung: „Es ist unmöglich, Carmens Erotik mit genialer Orchestration gerecht zu werden; Melodie ist das einzige Mittel, mit dem man die brutal realistischen Rollen der Messieurs Meilhac und Halévy adäquat darstellen kann.“ Das ist das sprichwörtliche Korn des blinden Huhns; und natürlich verspielte Comettant den Gedanken durch seine Behauptung, dass Bizet zwar gelehrte Harmonien und betäubenden Orchestersatz, aber keine Melodien schreiben könne. In der Tat gehört es zur „brutal realistischen“ Erotik Carmens, dass in ihren großen Solonummern – der Habanera, der Seguidilla und vor allem dem textlosen Gesang zu ihrem Kastagnettentanz für José in der Kneipe von Lillas Pastia – die Begleitung auf ein Minimum zurückgefahren ist. (...)

Die Tänze und Tanzrhythmen in Carmens Auftritten müssen das Uraufführungspublikum provoziert haben – eine allein tanzende Frau war an und für sich etwas Unanständiges (im Gegensatz zum sozial akzeptablen Paartanz), und die Rhythmen von Modetänzen waren eher in der *opéra bouffe* am Platz. Zwei prominente Beispiele in Bizets Umfeld belegen, wie Tanz und Verführung ineinander übergingen: das Venusberg-Ballett, das Richard Wagner für die Pariser Erstaufführung des *Tannhäuser* (1861) nachkomponiert hat, und der Tanz der Thaïs in Jules Massenets gleichnamiger Oper (1894). Die Göttin der Liebe und eine altägyptische Edelkurtisane – das ist sozusagen die Gesellschaft, in der sich Carmen befindet.

Die Partituren von *Tannhäuser* und *Thaïs* zeigen aber auch, wie Bizet diese Idee des musikalischen Eros modifiziert: Wagner, Saint-Saëns (*Samson et Dalila*) oder Massenet (etwa in seinem „religiösen“ – übrigens von Bizet bewunderten – Oratorium *Marie-Magdeleine*) porträtieren die Verführung

durch weiche, wogende, rauschhafte Orchesterteppiche und lasziv flutende, nicht-funktionale Harmonien. Dass Bizet eine solche Form tönenden Eros' durchaus zu Gebote gestanden hätte, beweist der Zigarettenchor, wie es auch schon Passagen aus dem Einakter *Djamileh* bewiesen hatten. In auffallendem Kontrast dazu ist der orchestrale Untergrund zu Carmens Verführungsgesängen gewissermaßen nackt und ungeschönt, als läge er im erbarmungslosen Sonnenlicht und den harten Schlagschatten des Südens: Carmen singt/tanzt zu einer „musica povera“, begleitet sich selbst mit Kastagnetten oder (in einer Variante des Librettos, die an die Novelle anknüpft) zerbrochenen Tellerscherven. Sie verströmt eine sozusagen proletarische, aggressiv-direkte Sinnlichkeit, die Freud den Unterschichten zuschrieb. Nietzsche schrieb: „Ich beneide Bizet darum, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte – zu dieser südlicheren, bräunereren, verbrannteren Sensibilität ... Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohlthun!“

Wie bei Wagner, Saint-Saëns oder Massenet ist auch in *Carmen* die Erotik eine letztlich fatale, ja vernichtende Macht. Sie zerstört zuerst die soziale Einbettung oder Geborgenheit der Protagonisten und dann diese selbst, psychisch und auch physisch. Erotik und Exotik sind somit mehr als nur ein zufälliger Gleichklang; beide versprechen eine Überschreitung herkömmlicher Grenzziehungen – der Gesetze der Sitten, der Definitionen des Verstands –, die zugleich als lustvoll und beängstigend erlebt werden kann.

Der direkteste Vorläufer von *Carmen* in Bizets Werk ist *Djamileh*, dessen Handlung von Alfred de Mussets *Namouna* inspiriert ist. Deren Motto lautet: „Eine Frau ist wie Euer Schatten: / Lauft ihm nach, dann flieht er Euch; / Flieht ihn, dann läuft er Euch nach“. Die Parallelen zu Carmens Habanera liegen auf der Hand. (...)

Die Liebe als ein Spiel von Macht und Unterwerfung, von unverhüllter Drohung und provokanter Verlockung, das war weit entfernt von den reinen und entsexualisierten Liebespaaren der großen Oper oder auch der *opéra comique*. *Carmen* hat für dieses Spiel Töne gefunden, wie sie keiner ihrer Nachfolgerinnen zu Gebote standen.

Wolfgang Fuhrmann



Textnachweise

Fuhrmann, Wolfgang: „Die musikalische und dramaturgische Gestaltung“ in: *Bizet. Carmen*. Opernführer Kompakt. Bärenreiter, Kassel 2016. (S. 47–50).

Die Rechtschreibung folgt der jeweiligen Vorlage.
Überschriften wurden teilweise redaktionell hinzugefügt.

Quellennachweise

Hölz, Karl: *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2002.

Kühnel, Jürgen; Schmidt, Siegrid (Hg.): *Georges Bizet: Carmen. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2012*. Mueller-Speiser, Salzburg 2013.

Mérimée, Prosper: *Carmen. Aus dem Französischen von Kristian Wachinger*. Insel Verlag, Berlin 2014.

Möller, Kirsten; Stephan, Inge; Tacke Alexandra (Hg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*. Böhlau Verlag, Köln 2011.

THEATER KOBLENZ

Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)
Redaktion: Julia Schinke
Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 27. März 2021)
Grafik: Christoph Hahn



