

SALZBURGER FESTSPIELE 2012



Carmen 2012

Peter Blaha über die Regisseurin Aletta Collins und ihre Interpretation von Bizets Carmen.

„Hat man je schmerzhaftere tragische Akzente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht! Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die Lüge des großen Stils!“ Mit Sätzen wie diesen drückte Friedrich Nietzsche eine Bewunderung für Georges Bizets *Carmen* aus, der nicht ganz zu trauen ist. Denn Bizets Oper diente dem Philosophen in seiner 1888 erschienenen Schrift *Der Fall Wagner* vor allem dazu, mit dem Abgott seiner Jugend abzurechnen. Um deutlich zu machen, was an Wagners Musikdrama ihm den Schweiß auf die Stirn trieb, stellte er diesem Bizets Oper als Kontrast gegenüber. Die Musik zu *Carmen* „schwitzt nicht“, lobte Nietzsche. „Sie ist reich. Sie ist präzise. Sie baut, organisiert, wird fertig“ – ganz im Gegensatz zum „Polypen in der Musik“, Wagners „unendlicher Melodie“. Doch in einem Brief bekannte Nietzsche kurz darauf: „Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische ‚Antithese‘ gegen Wagner wirkt es sehr stark.“

Bizet kam für Nietzsche wohl deshalb nicht in Betracht, weil ihn Carmens Freiheitsdrang irritierte. Die Titelheldin in Bizets Oper widersetzt sich nämlich allen männlichen Herrschaftsphantasien, die Nietzsche durchaus teilte. Sie vertritt ein Ideal der Liebe, das – konträr zu den bürgerlichen Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts – keinerlei Besitzansprüche erhebt. Darin bestand einst auch das Skandalöse von Bizets Oper. Die Sängerin Célestine Galli-Marié hatte sich bei der Uraufführung 1875 so vorbehaltlos auf Carmens Charakter eingelassen, dass ihr das später zum Verhängnis wurde. Bei der Wiederaufnahme 1883 übergang man sie – aus moralischen, nicht aus musikalischen Gründen. Das konservative Pariser Publikum hatte ihr nicht verziehen, dass sie in kurzem Rock und mit zerrissenen Strümpfen eine Frau auf die Bühne gebracht hatte, die allein ihrem Instinkt folgt und sich dabei auch über gesellschaftliche Schranken hinwegsetzt.

Célestine Galli-Marié hat nicht nur das äußere Erscheinungsbild Carmens für lange Zeit geprägt, ihr ist auch die endgültige Form von Carmens Auftritt zu verdanken. Die Arie, die Bizet ursprünglich komponiert hatte, fand bei ihr keine Gnade, daher bat sie den Komponisten um ein neues Stück. Dabei griff Bizet auf eine Melodie seines spanischen Kollegen Sebastián de Yradier zurück, zu dessen berühmtesten Schlagern *La Paloma* zählt. Yradier hatte auf einer Karibik-Reise die kubanische Habanera kennengelernt und mit einer Sammlung von Habaneras zur Verbreitung dieses Tanzes in Europa beigetragen. Bald schon assoziierte man die Habanera aber mit Spanien, und auch Bizet dürfte Yradiers *El arreglito* für eine spanische Volksweise gehalten haben, als er diese Melodie Carmens Auftritt zugrunde legte. Allerdings ist seine Habanera kein harmloses Tanzlied mehr, sondern ein musikalisches Porträt Carmens.

Der Uraufführung am 3. März 1875 an der Pariser Opéra Comique war bloß ein Achtungserfolg beschieden. Drei Monate später starb Bizet, der den Triumphzug seiner *Carmen* daher nicht mehr miterleben konnte. Denn dieser setzte erst vier Monate später mit der Wiener Erstaufführung vom Oktober 1875 ein. Für diese Produktion hatte Bizets Freund Ernest Guiraud Rezitative nachkomponiert, die die gesprochenen Dialoge ersetzen sollten. Außerdem wurde ein Ballett eingefügt, für das man Musik aus Bizets *L'Arlésienne*-Suite verwendete. Damit aber war aus der Opéra comique, der *Carmen* gattungsgeschichtlich angehört, eine Grand opéra geworden, also ein durchkomponiertes Stück mit Rezitativen und Ballett. Und als Grand opéra hielt sich *Carmen*,

von wenigen Ausnahmen abgesehen, lange Zeit auf den internationalen Spielplänen. Erst seit den späten 1960er Jahren greift man fast nur noch auf die Dialogfassung zurück, die auch der Salzburger Neuinszenierung zugrunde liegt.

Für die aus London stammende Regisseurin Aletta Collins – sie machte sich zunächst als Tänzerin und Choreografin einen Namen, bevor sie sich dem Musical und der Oper zuwandte – besteht die größte Herausforderung darin, *Carmen* nicht als Aneinanderreihung populärer Nummern auf die Bühne zu bringen, sondern die Geschichte Carmens und ihrer Liebe zu Don José, dessen sie später überdrüssig wird und der sie zuletzt ermordet, weil sie in dem Torero Escamillo eine neue Liebe findet, frisch und schlüssig zu erzählen. Dabei verzichtet sie auf jede vordergründige Aktualisierung, verlegt die Handlung allerdings in die Zeit des Spanischen Bürgerkriegs, weil ihr die gesellschaftliche Dynamik dieser Epoche nützlich erscheint, um den Kern des Dramas herauszuarbeiten. Für Carmens Selbstverständnis ist es wichtig, „Zigeunerin“, also eine Außenseiterin, zu sein. Der Bürgerkrieg bewirkt, dass alte Ordnungen zerstört werden und neue erst aufgebaut werden müssen, wodurch Freiräume entstehen, die von Außenseitern wie Carmen für ihre Zwecke genützt werden. Dass die erfolgreiche Choreografin der Covent Garden Opera auf Ballett nicht ganz verzichten wird, liegt auf der Hand. Doch wird dieses nicht ein eingeschobenes Divertissement, sondern neben Text und Musik eines jener zentralen Gestaltungsmittel sein, um die Geschichte als solche zu erzählen.

Was die Musik anlangt, so hatte Nietzsche, trotz polemischer Absichten, ein gutes Gehör. Es stimmt: Die Musik zu *Carmen* ist präzise. Die Kunstfertigkeit, die Meisterschaft und das Raffinement treten kaum jemals offen zutage, sondern wirken mehr im Verborgenen. Nach außen gibt sich Bizets Musik relativ einfach. Was sie zu sagen hat, tut sie klar und direkt. Ohne Umwege erreicht sie das Publikum.

Peter Blaha