

Spielzeit 2020/21

CARMEN

Georges Bizet/Marius Felix Lange



STAATSOPER
HANNOVER

Spielzeit 2020/21

CARMEN

Georges Bizet (1838–1875)/Marius Felix Lange (*1968)

Oper in vier Akten
in einer musikalischen Bearbeitung
Fassung von Barbora Horáková und Martin Mutschler

Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy
nach der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée
mit zusätzlichen Texten von Martin Mutschler

Uraufführung

MUSIKALISCHE LEITUNG	Stephan Zilias
INSZENIERUNG	Barbora Horáková
BÜHNE	Thilo Ullrich
KOSTÜME	Eva-Maria Van Acker
CHOREOGRAFIE	James Rosental
LICHT	Sascha Zauner
VIDEO	Sergio Verde
DRAMATURGIE	Martin Mutschler

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Mit freundlicher Unterstützung



STIFTUNG STAATSOOPER HANNOVER

PREMIERE
24. OKTOBER 2020
OPERNHAUS

ZUM STÜCK

Martin Mutschler

Wenige Stücke der Opernliteratur sind so mitreißend wie *Carmen*. Aus vielen Quellen speist sich die scheinbar unbändige Energie, die von Bizets Meisterwerk ausgeht: aus dem melodischen Reichtum; aus der harmonischen Flexibilität, die für ständige Überraschungen sorgt, indem sie eine (scheinbar) spanische Musik belehnt. Und nicht zuletzt aus den lebhaften Kontrasten, mit denen Carmen und Don José aneinander vorbeireden und so nie wirklich zusammenfinden. Warum das Missverständnis von der Liebe zum Mord führt, daran haben aber auch fatale Rollenbilder ihren Anteil. Die Faszination, die von der Carmen-Figur ausgeht, wie auch die Empörung über ihren brutalen Tod stehen am Anfang der Erfolgsgeschichte dieser vielleicht bekanntesten aller Opern.

Die besonderen Erfordernisse des besonderen Jahres 2020 haben es notwendig gemacht, das Bizet'sche Original auf den Prüfstand zu stellen: In kleinerer Besetzung, ohne Chor und Kinderchor sowie mit reduziertem Orchester, verändert sich auch die Wahrnehmung des Stücks. Wir haben die Chance genutzt, aufbauend auf Bizet ein Musiktheater zu erfinden, das die Gesamtdramaturgie des Stücks straft, Übergänge schafft, wo sonst Lücken gewesen wären, und so die scheinbar schicksalhafte Begegnung der beiden Hauptfiguren in ein neues Licht rückt. Es gelingt so eine Modernisierung des Stücks: indem nicht nur der emanzipatorische Kern des Stoffes freigelegt, sondern auch die Explosivität seiner Botschaft verstärkt wird. Das Stück mag reduzierter sein, es hat jedoch an Schärfe gewonnen, und so an Aktualität.

Um dies zu erreichen, hat Stephan Zilias, Generalmusikdirektor der Staatsoper Hannover, Marius Felix Lange ins Spiel gebracht. Der Komponist richtete die Partitur für 21 Musiker*innen mit zusätzlichem Instrumentarium wie Vibraphon, Marimbaphon, Kontrafagott und Tuba ein und komponierte eine neue Einleitung sowie Übergangsmusiken. Gesprochener wie gesungener Text werden organisch eingebunden ins Wechselspiel von Bühne und Orchestergraben. So entsteht ein musiktheatrales Gesamtgefüge, das die Kernerzählung in seiner Dringlichkeit stärkt.

Diese Kernerzählung ist in der Fassung, die ich als Dramaturg mit der Regisseurin Barbora Horáková erarbeitet habe, eine schillernde Fantasie von zwei Figuren, die von Liebe sprechen und etwas sehr Unterschiedliches

damit meinen. Es ist aber auch die Geschichte eines brutalen Frauenmords und wie es dazu kommen konnte. Josés Blick auf das Geschehen ‚damals in Sevilla‘ ist nostalgisch eingefärbt – und gleichzeitig in Chauvinismen getränkt, die Männern ein wie selbstverständliches Anrecht auf Frauen zusprechen. Dagegen steht ein direktes Erleben Carmens, die einen eigenen Pakt mit der Freiheit geschlossen zu haben scheint. Was meint sie, wenn sie „Freiheit“ sagt, welche Sehnsüchte und Ängste gehen ihr durch den Kopf? Dazu Barbora Horáková: „Carmen ist eine eigene Welt. Sie ist tausendmal getötet worden, aber sie wird niemals sterben.“ Wir sind der Faszination gefolgt, auf Bizets Spuren, auf neuen Pfaden.

HANDLUNG

1. Akt

Sevilla in einem nicht enden wollenden Sommer. Don José, ein einfacher Soldat, trifft auf Carmen und ihre Freundinnen Frasquita und Mercedes. Er verliebt sich sofort in die junge *gitana*, die so anders ist als alle anderen Frauen, die er bisher kannte. Anders auch als Micaëla, die von seiner Mutter aus dem Heimatdorf im fernen Baskenland zu ihm geschickt wurde und die ihn heiraten will. Als Micaëla vorgibt, Carmen habe sie bei einem Streit verletzt, wird diese vom Hauptmann Zuniga gestellt. Da Carmen die Anschuldigung unkommentiert lässt, wird José beauftragt, sie ins Gefängnis zu führen. Sie verspricht, ihn in der Kneipe von Lillas Pastia wiederzutreffen, wenn er sie dafür laufen lässt. Schwach vor Liebe, ermöglicht José Carmen die Flucht.

2. Akt

Carmen und ihre Freundinnen feiern bei Lillas Pastia. Der bekannte Torero Escamillo kommt wie gerufen zum Spiel mit der Liebe. Als José, der für Carmen zwei Monate im Gefängnis war, eintrifft, gesteht er ihr seine Sehnsüchte. Das Trompetensignal stört das Paar; als José zurück in die Kaserne möchte, macht Carmen sich über sein Pflichtbewusstsein lustig. Wenn er sie wirklich liebte, würde er die Befehle in den Wind schlagen und ihr in die Freiheit der Berge folgen. José will standhaft bleiben, wird durch das plötzliche Auftreten Zunigas, der Carmen offenbar auch mit eindeutigen Absichten sucht, jedoch in seiner Eifersucht angestachelt. Er tötet seinen Hauptmann und folgt Carmen und den Ihren in die Illegalität.

3. Akt

In den Bergen legen Frasquita und Mercedes sich die Karten und malen sich eine Zukunft in Reichtum und gesellschaftlicher Anerkennung aus. Carmen kann aus den Karten nichts anderes herauslesen als den sicheren Tod. Die Beziehung zu José ist abgekühlt: Hund und Wolf, so ihr Fazit, passten einfach nicht zusammen; sie trennt sich von ihm. Unterdessen ist Micaëla auf der Suche nach José in die Berge gekommen. Auch Escamillo ist gekommen, da er nach der früheren Begegnung mit Carmen angebandelt hat. Der eifersüchtige José fordert ihn zum Zweikampf auf; Carmen kann gerade noch verhindern, dass es wieder Tote gibt. Escamillo lädt alle zu seinem nächsten großen Stierkampf in Sevilla ein. Als Micaëla verkündet, dass José's Mutter im Sterben liege, beschließt José, ihr zu folgen.

4. Akt

Sevilla, vor der Arena. Carmen und Escamillo beschwören die Liebe. Frasquita und Mercedes warnen ihre Freundin, dass José zurück in der Stadt sei; Carmen gibt vor, keine Angst zu haben. Als José sie aufspürt, beschwört er erneut seine Liebe – er will wieder als Verbrecher leben, solange er nur Carmen nicht verliert. Sie will nichts mehr von ihm wissen. Er tötet sie.



Sevilla ...

Sevilla bei Nacht, und keiner kann schlafen, weil noch der
Sommer in uns steckt und nicht herauswill aus uns.
Nur unten am Wasser des Guadalquivir ein Hauch von
Erlösung, eine Ahnung von Wind.

Und dort, im Dunkel, kommen die Frauen zusammen
und werfen sich nackt in den Fluss.
Sie haben die Nacht auf ihrer Seite.

Wie um mich auszulachen, ging ein Gleißer über die
dunklen Glieder der Frauen und verschwand sofort
wieder in der Dunkelheit.

Ich griff danach, aber ich griff ins Leere.
Es blieb nur die Ahnung und
das schwere Parfüm des Tabaks.

Und dann war da dieser eine Körper, der huschte vorbei,
und der war anders.

Auch er roch nach Tabak und Nacht,
und doch noch nach mehr.
Nach Salz? ... Nach Salz.

Ganz so, als hätte diese Frau nicht wie alle anderen
im Fluss gebadet, sondern im Meer.



„LÀ-BAS, LÀ-BAS“ ODER FEMIZID UND BÜRGERLICHE ORDNUNG

Martin Mutschler

Carmen ist – und es mag überraschen, dass diese Aussage am Anfang steht – ein Stück über konkurrierende Weltentwürfe. Es zeigt die Kommunikationsversuche zwischen zwei Menschen mit verschiedener Herkunft und verschiedenen Lebensansichten, und wir begleiten sie ein Stück auf ihrem Weg: vom Kennenlernen und der sofortigen Faszination, die von Carmen für José ausgeht, zu José's Entscheidung für ein Leben mit Carmen – was ein Leben außerhalb des Gesetzes bedeutet. Und wir erleben, wie die beiden sich schließlich entzweien (der Motor sind die unvereinbaren Lebensformen, der Treibstoff ist Eifersucht) und José Carmen tötet. Obwohl die Oper fast ausschließlich unter freiem Himmel spielt, lautet das Stichwort auf häusliche Gewalt.

Den Kontrast der beiden Welten zu betonen, setzt eine Tendenz fort, die mit der Bearbeitung von Prosper Mérimée's gleichnamiger *Novelle* (1845) durch Henri Meilhac und Ludovic Halévy bereits begonnen hat: Anstatt wie bei Mérimée in José einen Haudegen zu zeigen, der bereits mit allen Wassern gewaschen ist, erfinden die Librettisten von *Carmen* einen jungen Mann, der aus dem Baskenland stammt und, neu in Sevilla, überrascht ist von den rauheren Gepflogenheiten im andalusischen Süden. Er hat als einfacher „Sergeant“ begonnen und wird vielleicht eines Tages Offizier sein, zur Freude der Mutter, die sich im fernen Baskenland eine blühende Zukunft für ihr Kind ausmalt. Dazu wird es freilich nicht kommen: Als er Carmen fliehen lässt, muss er selbst für zwei

Monate ins Gefängnis. Es ist der erste Schritt in die Illegalität; es werden viele weitere folgen.

Auch die Figur der Micaëla, die so bei Mérimée gar nicht vorkommt, kann diesen Gang nur verzögern. Die Librettisten haben sie erfunden, um José jemanden zur Seite zu stellen, der aus demselben Holz geschnitzt ist, ergo viel besser zu ihm passt. Außerdem ist damit ein Milieu etabliert, das den Einzelgänger José in eine Herkunft einbettet, der sich die beiden gegenseitig versichern können. Micaëla ist der lebende Beweis, dass es einen Ort gibt, den er verlassen hat und der ihn zurückfordert. Hier hören wir erstmals das lockende „là-bas“, das wörtlich „dort unten“ bedeutet, in erster Linie aber die Entfernung jenes „dort“ gelegenen Ortes markiert. „Dort in der Ferne“ denkt die Mutter Tag und Nacht an den abwesenden Sohn; nun hat sie Micaëla einen Kuss für José mitgegeben – jenes Erkennungszeichen, das Zugehörigkeit zu besiegeln vermag.

Das ist das eine „là-bas“, das in der Oper beschworen wird: als Heilsversprechen einer Rückkehr in die Heimat. Das andere „là-bas“ weist in die ungewisse Zukunft und erklingt

beschwörerisch im zweiten Akt. Carmen spricht hier klar die Bedingungen ihrer Liebe aus: „Wenn du mich lieben würdest, würdest du mir *dorthin* folgen“. Dorthin, wo der Himmel offen ist, wo man die ganze Welt zum Heimatland hat, „là-bas“, wo man vor allem von einer Sache berauscht wird: der Freiheit. Dass diese Freiheit eine trügerische Umschreibung für die Illegalität des Schmugglerlebens ist, schwingt bereits im nur scheinbar heiteren Aufbruchsgestus von Bizets Vorlage mit. In unserer Hannoveraner Lesart wird sie noch betont: In dem Moment, in dem Carmen von der Freiheit spricht, ist José kurz davor, im Affekt seinen ersten Mord zu begehen. Wie die später vereitelte Tötung Escamillos und schließlich Carmens Tod am Ende der Oper ist auch der Tod seines Vorgesetzten Zuniga eine Tat aus Eifersucht.

Es ist hilfreich, über *toxische Maskulinität* zu sprechen, da hier ein Phänomen beschreibbar wird, das über das individuelle Schicksal hinausweist. So sensibel und lyrisch-tenoral José auch gezeichnet sein mag, so tiefempfunden seine Liebesbekundungen: es bleibt doch deutlich, dass seine Ansprüche an die Welt und an die Frau nicht nur von einem Erobernwollen, sondern auch von einem Eroberndürfen- oder

gar -müssen geprägt sind. „Die Welt steht dir offen; geh hinaus und nimm sie dir!“, mag seine Mutter ihm mitgegeben haben. Durch diesen Eroberungszwang wird auch leichter verständlich, warum Micaëla für José nicht in Frage kommt: Es ist ehrenwert, wie sie sich mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln als zukünftige Ehefrau anbietet; aber wo wäre noch die Eroberung, wenn man Micaëla einfach haben kann? Zielsicher wählt sich José die Frau, die am wenigsten zu ihm passt, und stellt ihr nach. Da Misserfolge in seinem Weltbild nicht vorgesehen sind, verzweifelt er, als Carmen sich ihm entzieht. Seine Aggressionen zu unterdrücken hat er nie gelernt, und so werden aus Drohungen („Nimm dich in Acht, ich habe genug gelitten!“) Taten. Am Ende ist Carmen tot. Man kann sich vorstellen, wie er später vor Gericht steht und sich verteidigt: „Ich habe sie gewarnt, aber sie wollte nicht hören!“ Von der erschreckenden Modernität des Librettos mögen ein paar Sätze aus dem Opernfinale zeugen:

José Mein Seelenheil habe ich also dafür aufs Spiel gesetzt, dass du undankbares Stück dich in den Armen eines Anderen über mich lustig machen kannst? Nein, bei meinem Blut, du gehst nirgendwohin! Mir wirst du folgen!

Carmen: Nein, niemals!

José: Ich bin es leid, dir zu drohen!

Carmen: Wie du meinst! Schlag mich halt – oder lass mich gehen!

Drei Sätze später ist Carmen tot. Man kann das Ende Carmens nicht nur im Rahmen einer tragischen Verwicklung verstehen, sondern muss es im weiteren Kontext als *Femizid* bezeichnen: Hier ermordet ein Mann eine Frau, weil sie auf ihrer Freiheit besteht – seinem Besitzanspruch zum Trotz.

Die in der männlich bestimmten Welt jederzeit zum Freiwild erklärbare Frau findet in Carmen aus noch einem Grund ein starkes Sinnbild. Sie singt von der Liebe (und von sich selbst) als Vogel, sie singt von der Freiheit; soweit die blumige Ausmalung im Lied der „Habanera“. In der Realität verdichten sich die beiden Begriffe jedoch zur Drohung: sie ist vogelfrei. Als Frau und als Angehörige der *gitanos*, der spanischen Roma, hat Carmen sowieso von vornherein die schlechtesten Karten (das tatsächliche Karten-Terzett im dritten Akt ist so nicht nur Ausdruck der vermeintlichen Schicksalsgläubigkeit der Roma, sondern auch eingefärbt durch Carmens Einsicht, ausgeliefert zu sein). Ihre

community wird romantisch verklärt, Rechte hat sie keine. Carmen ist ein Outlaw.

Die Oper schmückt sich mit ‚Zigeunerromantik‘ genauso, wie sie sich in spanisches Kolorit kleidet (ein Kolorit, dessen Echtheit zweifelhaft ist – Authentizität ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts). Sie ist dadurch – und so funktioniert Exotismus: in der Belehnung einer Welt, die außen bleibt – jedoch kein Stück über Spanien. Sie trägt auch nichts zur Situation der Roma bei (weder im Frankreich des 19., noch im Deutschland des 21. Jahrhunderts). Sie behandelt aber sehr wohl das, was in der Figur der Carmen exemplarisch über Frauen gesagt wird: Eine Frau, die sich der bürgerlich gefestigten Ordnung (dem Gehorsam gegenüber dem Mann) widersetzt, ist besonders ‚jagbar‘. Als Angehörige der Roma-Minderheit, der jeglicher soziale Aufstieg verwehrt ist (wie sie durch Heirat in eine höhere gesellschaftliche Schicht möglich gewesen wäre), erst recht. In ihrem direkten Ausgeliefertsein deutet sie mit anklagendem Finger auf das mehr als latente Ausgeliefertsein jeder Frau.

Zum Schluss noch eine Anekdote aus der Werkstatt: Als Barbora Horáková und ich be-

gonnen haben, ein neues Konzept für unsere *Carmen* zu erarbeiten, kamen wir recht bald auf die Idee, eine zusätzliche Erzählstimme zu erfinden: Don José, der in Rückblenden (womöglich vor seiner Hinrichtung, wie in Mérimées Vorlage) Beichte davon ablegt, wie es damals war, „là-bas“ in Sevilla. Es reizte uns die Möglichkeit, trotz der notwendigen Streichungen in der Originalpartitur einen neuen Gesamtzusammenhang herzustellen. Außerdem interessierte uns die Möglichkeit, die Unzulänglichkeit von Erinnerung zu erforschen. (Wie selbstgerecht spricht beispielsweise ein solcher Don José? Verteidigt er seine damaligen Taten?) Doch etwas fehlte – eine Gegenstimme. Es war die so schwer nachzuempfindende Stimme Carmens. Wie spräche sie? Warum würde sie überhaupt erzählen? Was erlebt sie eigentlich? Es galt, auch dieser Stimme eine Sprache zu geben, um eine spielerische Korrektur unseres eigenen Weltbilds vorzunehmen. Wir waren ja selbst dem männlich dominierten Blick aufgesessen – der Auffassung, ein Mann könne die Geschichte sinnstiftender erzählen als eine Frau. Von da an gab es zwei Stimmen.

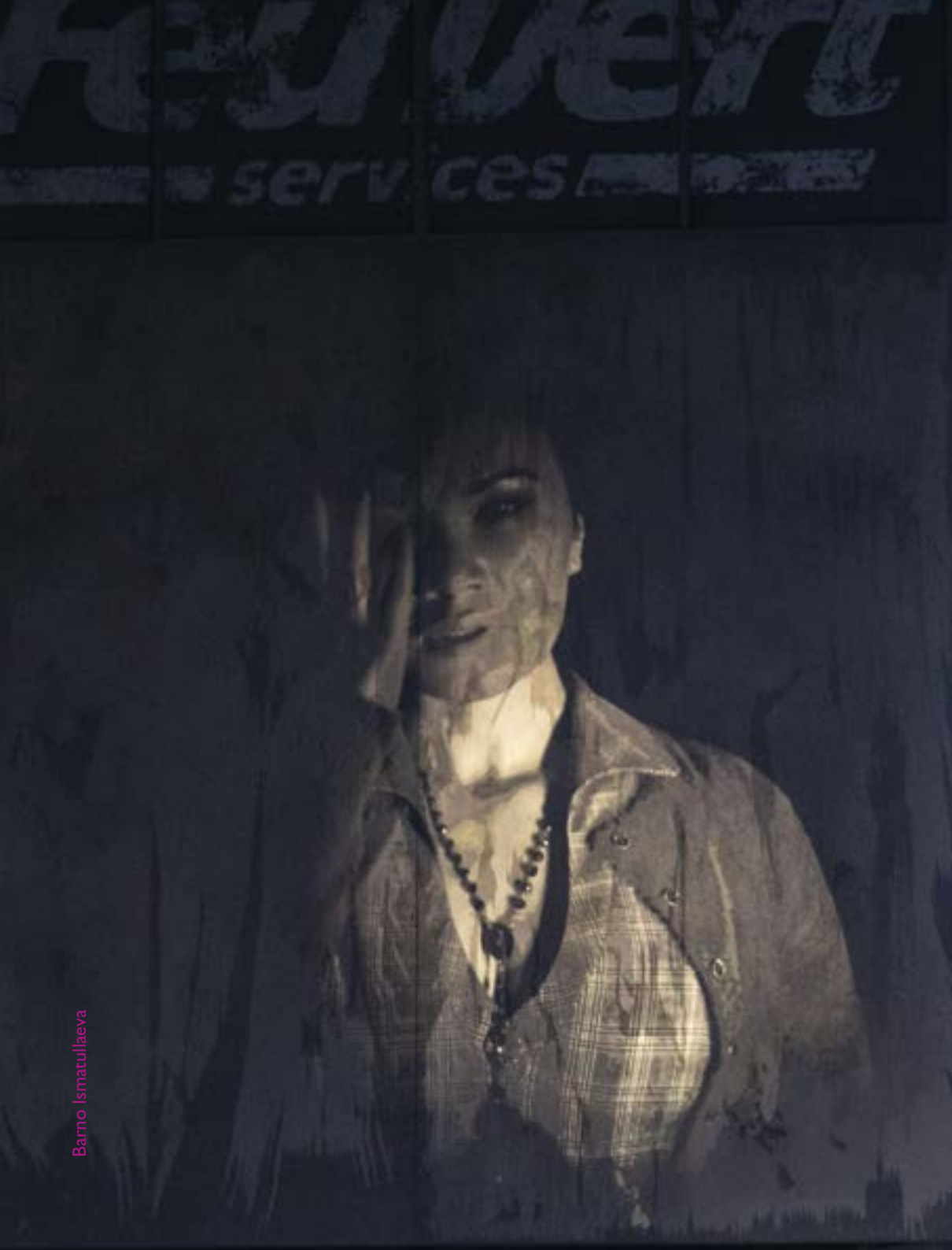


TORO
POWER

F&U Vert
services



Evgenia Asanova



Barno Ismatullaeva

VON DER ZUFLUCHT, IM MOMENT ZU SEIN

Barbora Horáková im Gespräch mit Martin Mutschler

Du hast schon öfter erwähnt, Carmen sei für dich „eine Welt“. Was meinst du damit?

Ich meine damit, dass die Figur der Carmen sich nur aus den tiefsten eigenen Emotionen, aus persönlichen Erfahrungen speisen kann. Es gibt kein Schema, nach dem man die Figur verkörpern kann, für eine Sängerin stellt sie eine große Herausforderung dar. Als Regisseurin kann ich Wege vorgeben, aber erfahren muss sie die Sängerin.

Fast im Widerspruch dazu wirkt die Figur der Carmen für mich zunächst wie eine schwer zu definierende Leerstelle im Stück, ähnlich wie

Mozarts Don Giovanni scheint sie eher ein Prinzip als ein lebendiger Charakter zu sein.

Das mag auch mit der Rezeptionsgeschichte der Oper zu tun haben, die aus Carmen einen Vamp, eine *femme fatale* gemacht hat. Wie füllt man besagte Leerstelle?

Das Wort Prinzip gefällt mir: Für mich ist Carmen wie eine Welle, deren Form man erahnen, deren Kräfteverhältnis man erkennen, deren Beschaffenheit man aber nicht vorhersehen kann – wie das Wasser wirklich ist, wie salzig, wie gefährlich, ob kalt, ob warm, das muss man gemeinsam herausfinden.

Du spielst auf die Naturgewalt der Figur an ...

In Zeiten von Bizet stand Carmen für etwas, wovor man(n) Angst hatte. Heute machen uns andere Dinge Angst: dass wir nicht mehr wissen, was Freiheit ist und wo unsere eigenen Grenzen liegen. Ich muss oft an die zentrale Frage in Dostojewskijs *Brüder Karamasow* denken: Gibt es überhaupt noch Moral in einer Welt, in der man nicht mehr an Gott glauben kann? Wo es keine äußeren Schranken mehr gibt, fällt die Angst weg, die einen vor der Grenzüberschreitung bewahren würde.

Diese Freiheit ist aber kein äußeres Risiko, sondern eine Angst vor dem, was in einem selbst steckt. Wovor hat Carmen Angst?

Mag sein, sie hat Angst, sich zu verlieben, weil sie fürchtet, ihre Liebe in der Bindung zu verlieren. Aber ich glaube, dass das Spektrum der Figur größer ist, und das hat auch mit unserer Lesart zu tun: Wir überschreiten ja gewisse Vorstellungen, die man landläufig von einer *Carmen* hat, indem wir nämlich eine junge, lebendige Frau zeigen, die auch mit der Unmöglichkeit des sozialen Aufstiegs kämpft.

Unsere Inszenierung spielt – um Bruce Springsteen zu zitieren – in der „darkness at the edge of town“: Es geht um Grenzen zwischen sozialen Milieus, aber auch um Orte, an denen unsere postindustrielle Zivilisation ausfranst. Das Bühnenbild zeigt Teile eines verlassenem Stadions, das einmal Teil einer megalomanen Repräsentationsarchitektur war, jetzt aber nur noch als Ruine vom Scheitern einer längst vergangenen Zukunft kündigt. Durch die „darkness“, in der Dinge geschehen, von denen „downtown“ nur träumt, hat dieser

Ort allerdings auch das Potential, nach anderen Gesetzen zu funktionieren als das ausgeleuchtete Zentrum der Gesellschaft. Woher kommt Deine Inspiration zu diesem Milieu?

Ich fand verlassene Stadien immer faszinierend: wie ihnen neues Leben eingehaucht wird durch die Menschen, die sich diese Orte einfach aneignen. Andererseits inspirierten mich auch jene Zwischenorte, die man auf Fotos aus Kriegsgebieten manchmal sieht: In Syrien stationierte Soldaten spielen zwischen den Ruinen mit den Kindern der Einheimischen Fußball. Ein Kind und ein Soldat, die gemeinsam Ball spielen: das verleiht diesen kahlen, zerstörten Orten plötzlich etwas sehr Warmes. Eine weitere Inspiration war die spanische Sängerin Rosalía. Sie wuchs an der Peripherie von Barcelona in einem Plattenbau unweit einer Seat- und einer Chupa Chups-Fabrik auf. In Interviews beschreibt sie, was es für die Teenager bedeutet hat, diese Orte nachts in ein großes Schattenspiel zu verwandeln. Spielen, um zu (über)leben – da kommt auch der Tanz ins Spiel. Rosalía entdeckte mit dem Flamenco eine sehr alte Tradition für sich und konnte sie in etwas Neues, Poppiges verwandeln.

Die Popkultur bedient sich dieses Industriertrashs und verleiht ihm in einem verrückten Akt des sozialen Empowerments ganz eigenen Glanz. Das sieht man auch in den Videos von Rosalía, wo sich Parkplätze und Hafenanlagen plötzlich in Bühnen verwandeln – und nebenbei durch eine neuartige Kombination von Symbolen gängige Bildwelten untergraben werden. Ich sehe da durchaus Parallelen zum lustvollen Kontrast, den es auch in Bizets *Carmen* schon gibt: Drama, Lust und Spiel

werden bereits im Genre der Opéra comique übergangslos nebeneinandergestellt, Unterschiede eben nicht nivelliert. Damit ist Bizet viel näher an der Lebensrealität der Leute, denn was ist Realismus anderes als die schroffe Gleichzeitigkeit unvereinbarer Welten? Nehmen wir Carmens „Chanson bohémienne“: Hier spürt man eine unglaubliche Leichtigkeit und eine Freiheit, unter der die Gefahr lauert – und beides, Leichtigkeit und Freiheit, sind extrem. Ich glaube, deshalb ist *Carmen* so beliebt: Die Melodien sind ja nicht so bekannt, weil sie nur schön wären. Auch die „Habanera“ ist ein Lied der Verführung und erzählt gleichzeitig von der Gefährlichkeit der Liebe, an der man sich auch gehörig verbrennen kann.

Die zusätzlichen Tänzer*innen haben uns die Möglichkeit gegeben, den fehlenden Chor auf der Bühne durch ein kleineres Kollektiv zu ersetzen. Diese treten nun selbst chorisch auf, als Corps de ballet – und liefern dem Publikum eine regelrechte Show.

Mir war wichtig, dass unsere Bearbeitung kein Kaleidoskop von Momentaufnahmen wird, sondern eine Geschichte mit Anfang und Ende. Bizets *Carmen* beginnt als Operette und endet als Drama – das Stück muss also auch Carmens Passion für den Tanz zeigen. Das Leben selbst ist schließlich eine ständige Show – wir filmen uns, wollen uns schön zeigen und lebendig fühlen.

Durch das ganze Stück hindurch scheint José zu Carmen zu sagen: „Sag mir, wie man lebt!“ Denn sie weiß es ja, und von ihr könnte er es lernen. Doch er zerstört seine Lebenschance, indem er sie tötet. Sie bleibt ihm die Ant-

wort schuldig, denn es ist zu spät: er hat alles zerstört. Wir hören nur noch ihr Atmen. Zugleich ist ihr Atmen jedoch auch eine Antwort auf seine Frage, denn es bedeutet: „Hier, im Moment lebt man, mit jedem Atemzug.“ Don José ist eigentlich mit allem zu spät dran, da er seiner Vergangenheit nachhängt. Er kann nicht nach vorne schauen. Die Tragik Carmens besteht wiederum darin, dass sie Angst hat, nach hinten wie nach vorne zu blicken; ihre Zuflucht ist es, nur im Moment zu leben. Wie sähe eine Zukunft für sie aus? Man kann ja nicht nur von Tag zu Tag leben. Wieder alles eine Frage der Balance. Das Leben ist unvorhersehbar. Wie lebt man damit?

Befreites Lachen

Wenn ich wieder auftauche, ist jedes Atmen,
als wäre es das erste.

Sie atmet zweimal ein und aus.

Das Wasser lässt mich gehen – es wäre sein Recht
mich zu behalten.

Unter Wasser ist die Freiheit mit beiden Händen zu
greifen. Also greife ich danach. Und so haben wir uns
dann geschworen, das Wasser und ich.

Ich weiß, wovon es träumt, in seinem Rauschen,
aber ich sag es nicht weiter;
und das Wasser, es lässt mich am Leben.
An dem ich so hänge.
Das ich so liebe.

Carmen



Germán Olvera



Evgenia Asanova



Nina van Essen, Tänzer*innen, Rodrigo Porras Garulo

VON ECHTEN GEFÜHLEN UND FALSCHER FOLKLORE

Marius Felix Lange im Gespräch mit Martin Mutschler

Was war deine persönliche Geschichte mit Bizets *Carmen* bis zu dieser Neubearbeitung?

Carmen begleitet mich, seitdem ich Opern kenne. Zum ersten Mal live habe ich sie als Jugendliche in der legendären Besetzung mit Agnes Baltsa und Neil Shicoff an der Deutschen Oper in Berlin in den 1980er Jahren erlebt. Als Geiger wuchs ich zudem mit den *Carmen*-Fantasien von Pablo de Sarasate und Franz Waxman auf. Und bereits in der Schulzeit habe ich die Novelle von Mérimée auf Französisch gelesen. Der Stoff war also immer sehr präsent. Um zu wissen, wie so ein Meisterwerk gemacht ist, habe ich vor Jahren auch einige Teile kompositorisch analysiert, unter anderem die Ouvertüre.

Jetzt hast du deine eigene *Carmen*-Fantasie komponiert. Was war der Ausgangspunkt deiner Bearbeitung?

Ich habe, bei aller bewundernswerten übertragenden Meisterschaft des Werks, immer eine gewisse Diskrepanz empfunden zwischen dem Leben, das, auf Mérimées Novelle fußend, eigentlich in der Oper erzählt werden soll, und den Mitteln, mit denen das geschieht. Es gibt bestimmte besonders freie Musiken, die sehr außergewöhnlich und überwältigend inspiriert komponiert sind, wie zum Beispiel das Melodram, in dem *Carmen* aufgefordert wird zu sprechen und stattdessen mit einem gesungenen „Tra la la“ antwortet. Hier hat Bizet wirklich eine ganz neue Sprache und neue

Freiheiten für die Opernform gefunden. Dem gegenüber stehen konventionellere Momente, die dem Genre der Opéra comique geschuldet sind und nicht viel mit der ursprünglichen Erzählung zu tun haben. Mir war wichtig, besonders *Carmen* und Don José bestimmte Eigenheiten ihrer bei Mérimée angelegten spezifischen (nicht zuletzt auch sprachlichen) Identität zurückzugeben. So ist in der Novelle *Carmens* Sprache, das Caló, sehr präsent, im nachträglich angehängten Schlusskapitel der Erzählung wird es sogar, als Teil einer Abhandlung über die Calé, die spanischen Roma, wissenschaftlich erörtert. Und beim Wiederlesen der Stelle, an der José die Mandoline von der Wand nimmt und ein baskisches Lied anstimmt, fiel mir auf, dass auch seine baskische Identität in der Oper kaum vorkommt. Daraus entstand das Bedürfnis, beiden, und sei es nur für einen Moment, ihre Sprache zurückzugeben – indem José ein Lied auf Baskisch singt und *Carmen* eines auf Caló.

Wovon handelt das baskische Lied – wie hast Du es überhaupt gefunden?

Das Gedicht zum Lied begegnete mir glücklicherweise als erstes bei meiner Internet-Recherche zu baskischer Lyrik: „Urrundik ikusten duk“ stammt von Jean Baptiste Elizanburu, einem baskischen Dichter des 19. Jahrhunderts. Er war Soldat genau wie José, und es schien mir, als hätte dieser das Lied selbst geschrieben, denn es beschreibt die Sehnsucht nach der Heimat, nach den Glocken im Dorf, nach der Kindheit am Fluss. In der letzten Strophe heißt es: „Mögen die Glocken auch zu meiner Beerdigung läuten.“ Die drei Strophen, die ich ausgewählt habe, passen schlichtweg ideal auf José's jeweilige Situation

in der Oper. In unserer Fassung dient ihm das Lied als eine Art Abwehr, als Zauberspruch gegen *Carmens* Einfluss, dem er zu erliegen droht. Er beschwört durch dieses Lied seine Identität und die Verbindung mit Micaëla, die dann auch in das Lied einstimmt, diesen Moment allerdings als viel harmloser empfindet als er – nämlich nur als vertraute gemeinsame Kindheitserinnerung. Bei meiner weiteren Suche stieß ich in einer Liedsammlung des „Vaters der baskischen Musik“ Padre Donostía auf eine sehr archaische 5/8-Melodie, auf die Elizanburu seine Verse wohl geschrieben hat. Diese bildet die Grundlage für meine Version des Liedes.

Ich mag die besondere Theatralität dieses Einschubs: dass an der Stelle, wo von dem Brief der Mutter die Rede ist, den Micaëla mitgebracht hat und der ja wie nichts anderes für die Heimat und eine mögliche Rückkehr dorthin steht, ein Antwortbrief imaginiert wird, der von José's Stimme aus dem Off zu hören ist und der in die andere Richtung geht – indem er im Gewand eines Volkslieds den Bogen über José's ganzes Leben spannt, bis hin zu seinem Tod. Sein Schicksal ist vorweggenommen, und zwar, ohne dass er selbst das schon wüsste.

WEITER AUF SEITE 30

Urrundik ikusten dut, ikusten mendia,
zeinaren gibelean baitut nik herria.
Jadanik dut aditzen, zorion handia!
ezkila maitearen hasperen ezitia.

Aus der Ferne sehe ich die Berge,
hinter ihnen liegt mein Dorf.
Schon höre ich, welch große Freude!,
das süße Seufzen der geliebten Glocke.

Agur, agur, herria! Agur, sorlekua!
Agur, nere haurreko leku maitatua!
Jainkoak aditurik haur baten oihua ...

Sei mir begrüßt, Dorf, wo meine Wiege stand!
Sei begrüßt, geliebter Ort meiner Kindheit!
Der Ruf eines Kindes wird erhört ...

Ezkila, berriz diat bihotzean pena,
Herritik urruntzean bakotxak duena;
Neretzat hik baihuen jo lehen orena,
Agian hik orobat joko duk azkena

O Glocke, erneut bedrängt der Schmerz mein Herz,
den jeder spürt, wenn er sein Land verlässt.
Du schlugst die erste Stunde meines Lebens,
möge dein Läuten auch meine letzte begleiten.

Trag, schönes Mädchen, diesen Brief
zu meiner Mutter hin,
sag, dass ich in der Fremde,
getrost auch, dass ich traurig bin,
doch sag nicht, wie fremd ich geblieben.

Sag, Mädchen, ihr mit diesem Brief,
dass ich nicht in die Heimat kann,
und dass der Traum,
den sie für mich am Baztan geträumt,
im Nu im Guadalquivir zerrann;
so werd ich einst sterben als einfacher Soldat,
und nur das Wasser weiß, wann.

Trag, Herz, wie der Baztan das Herbstlaub trägt,
zu meiner Mutter den Brief.
Sag, dass ich fremd geworden bin,
sag, dass ich fremd gestorben bin,
doch schweig, mein Herz, ich bitt dich, schweig
und sag ihr nicht, wie,
und sag ihr nicht, wie.

Don José

Wie funktioniert das Lied, das Carmen auf Caló singt? Aus welchen Quellen speist es sich?

Für Poesie auf Caló habe ich überhaupt nur eine Quelle gefunden, nämlich den Bericht eines gewissen George Borrow, der Missionar in Spanien war, fließend Caló sprach und mehrere Bücher über die *gitanos* schrieb, unter anderem 1841 *The Zincali: An Account of the Gypsies of Spain*. Darin versammelte er auch Gedichte, meist Vierzeiler in dieser speziellen Mischform aus Romanes und Spanisch. Eines davon fiel mir sofort auf: das Gedicht einer Mutter, die ihre kleine Tochter bittet, beim „Undebel“, also bei Gott für sie zu beten, da das Kind anders als sie selbst noch reinen Herzens sei. Und da hatte ich die innere Vorstellung, dass Carmen, bevor sich am Ende des Stücks ihr Schicksal erfüllt, noch einmal einen Ruhemoment hat, in dem sie dieses Lied singt, das ihr in der Kindheit am Lagerfeuer ihres Volkes, der Calé, vorgesungen wurde. Sie versetzt sich in diese Zeit zurück, bevor sie ermordet wird.

Carmens gesprochener Text, der aus der Beschäftigung mit diesem Moment entstand, handelt davon, wie sie schon früh gelernt hat, was es bedeutet zu leben – scheinbar im Kontrast zum Tod erleben wir also eine Flucht in die Kindheit, in der der Tod noch keinen Ort und keine Zeit hat. Sie berichtet, wie sie

früh verstanden hat, wie sie auch die Herrin ihrer eigenen Leidenschaft, also ihrer eigenen Lebensenergie ist. Wie auch im baskischen Lied belehnen wir eine Folklore, eine Volksliedkultur, in der es immer – je älter das Liedgut, desto deutlicher – um eine Verschmelzung von Leben und Tod geht, die unauflösbar ist.

„Manguela chaborí“, das Lied auf Caló, ist in seiner musikalischen Ausdrucksform eine Reminiszenz an die Urform des Flamenco, die *tonás* des *cante jondo*: unbegleitete Gesänge, die frei sind von einem pulsierendem Metrum und eine ganz besondere Stimmbehandlung erfordern. Sie beruhen auf extremem Ausdruck und werden mit tragischem Gestus gesungen.

Bei der Bearbeitung von Carmen mussten wir zwangsläufig Kürzungen vornehmen, bekamen aber auch die Chance, einen neuen dramaturgischen Bogen zu spannen. Welche Gesichtspunkte haben beim Schaffen eines solchen neuen Bogens eine Rolle gespielt?

Ich habe der Figur der Carmen an relevanten Stellen in feiner Dosierung einen Klang mitgegeben, der sich aus dem ihr von Bizet zugewiesenen Motiv speist: einer Folge von fünf Tönen in der Intervallfolge kleine Sekunde

WEITER AUF SEITE 32

Manguela chaborí
si estas en gracia de Undebel,
que me salga araquerarme
descanso à misuncué.

Bete, mein Kindchen,
wenn Gott dir gnädig ist.
Er möge Ruhe geben
meinem gepeinigten Herzen.

Erzählung Carmens

Schon als Kind wollte ich nie schlafen gehen. Jeder Tag war so groß, und keiner durfte enden. Ich lag im Dunkeln, die Augen weit aufgerissen, um keinen Funken des Feuers zu verpassen, das wuchs und wuchs und mit roten Zungen alles beleckte. Aber in mich drang es ein wie in einen Brunnen. Es versenkte sich in mir, und ich wollte selbst in ihm versinken. Wollte selbst das Feuer werden.

Ich begriff, daß ich die Herrin meiner Wünsche war: wenn ich wollte, wuchs das Feuer noch weiter, wuchs und wuchs zu einem Meer, bis mein Lager in Flammen aufging und ich zu glühen begann. Man kam und schlug die Hände über dem Kopf zusammen. Ich sah, wie sie schrien, aber ich hörte sie nicht, weil alles überflutet war vom Tosen in meinem Körper, weil alles bebte und an mir zerrte, das Feuer tobte in mir, und ich begriff, daß keiner es löschen konnte –.

FORTSETZUNG INTERVIEW

abwärts, übermäßige Sekunde abwärts, übermäßige Sekunde wieder aufwärts, große Terz abwärts. Dieser Tonvorrat von vier Tönen bildet einen charakteristischen Vierklang aus kleiner Sekunde, übermäßiger Sekunde und wieder einer kleinen Sekunde, der als doppelter Tetrachord im Abstand einer großen Sekunde die Skala des sogenannten ‚Zigeuner-Dur‘ ergibt, das auch im Flamenco eine wichtige Rolle spielt. Aus diesen acht Tönen entsteht eine Art ‚andalusischer‘ Klang. Mit diesem habe ich das Stück begonnen, und er zieht sich als roter Faden ganz hindurch. Wo er sich ansatzweise schon bei Bizet findet, habe ich ihn noch verstärkt. Zwei weitere Klangfarben kommen hinzu: die Röhrenglocken, die für José die Heimat verkörpern, den Kirchturm, vielleicht auch den Glauben – und dem gegenüber der ätherische Klang des gestrichenen Vibraphons, der in den Raum hineinschwebt und für mich die Leichtigkeit Carmens repräsentiert. In seiner Ungreifbarkeit strahlt er aus, wie Carmen für José ungreifbar bleibt. Es ging mir um die Flüchtigkeit der Faszination, die im Gegensatz steht zum eher konkreten, perkussiven Ton der Glocke. José will diesen Glockenklang auf Carmen übertragen – er will, dass sie ihm

gehört, dass sie seiner Projektion entspricht. Er scheint ja neben der exotischen Faszination und der Sinnlichkeit, die sie für ihn bedeutet, auch die schlichte Hoffnung zu hegen, mit ihr eine Familie zu gründen.

Bereits Bizet greift in der (vermeintlich) spanischen Musik, die er belehnt, auf eine Inspirationsquelle zurück, die ihm und seinem Publikum fremd – und gerade dadurch reizvoll – war. Was hat es für dich bedeutet, eine Musik zu verwenden, die auch deiner Tonsprache erst einmal fremd ist?

Ich begeben mich gerne auf musikalische Entdeckungsreise und habe mich schon für eine frühere Oper, *KRIEG* nach Janne Teller, mit den Skalen der arabischen Musik, den *maqams*, auseinandergesetzt. Ich wusste zwar, dass es auch in der andalusischen Musik und besonders in ihrer wichtigsten und populärsten Ausprägung, dem Flamenco, diese Einflüsse gibt, war aber doch überrascht zu sehen, wie vielschichtig die Mauren auch dort ihre Spuren hinterlassen haben. Gleichzeitig war diese Entdeckungsreise jedoch von der Erkenntnis begleitet, dass ich die Geheimnisse des Flamenco nicht durchdringen kann, schon gar nicht in der Kürze der zur Verfügung

stehenden Zeit. Nicht von ungefähr heißt es, man müsse den Flamenco, um ihn verstehen zu können, mit der Muttermilch aufgesogen haben. Dennoch war die Beschäftigung mit dieser Musik nicht nur eine persönliche Bereicherung, sondern auch für die Arbeit gewinnbringend, da ich dabei auf die *tonás*, jene Urform des Flamenco, gestoßen bin und sofort wusste, dass Carmens Gesang in diese Richtung gehen muss.

Was die Einflüsse spanischer Musik auf Bizet angeht, der selbst bekanntermaßen nie in Spanien war, kann ich noch hinzufügen, dass die berühmte „Habanera“ im Original gar nicht von Bizet stammt, sondern von dem baskischen Komponisten Sebastián de Yradier, den man heute nur noch für das weltbekannte „La paloma“ kennt. Sein „El arreglito“ war abgedruckt in einer Sammlung vermeintlicher spanischer Volkslieder, die Bizet studiert hat. Die Originalform dieses Lieds ist auf eine Art viel spanischer und leichter als die „Habanera“. Die größte Überraschung fürs Publikum wird also vielleicht die (rück)veränderte Melodie und Harmonisierung dieser Nummer sein.





Fedjigo Pomras Garulo, Evgenia Asanova



2 in 1

Wir kombinieren was bewegt:

EINTRITTSKARTE = FAHRKARTE

TEXTNACHWEISE

Die Texte auf den Seiten 7, 19, 27 und 29 stammen von Martin Mutschler und sind Teil der Uraufführung. Alle anderen Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

BILDNACHWEISE

Die Szenefotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 15. Oktober 2020.

FOTOS Sandra Then

Georges Bizet/Marius Felix Lange: Carmen

PREMIERE 24. Oktober 2020

AUFFÜHRUNGSMATERIAL **Musikverlag Hans Sikorski GmbH, Hamburg**

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2020/21

HERAUSGEBER **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**
Staatsooper Hannover INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Martin Mutschler**

KONZEPT, DESIGN **Stan Hema, Berlin**

GESTALTUNG **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß**

DRUCK **QUBUS media GmbH**

Staatsooper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsooper-hannover.de

Unsere GVH Kombifahrkarte

Praktisch und einfach – so ist unsere 2-in-1-Lösung! Ihre Eintrittskarte gilt gleichzeitig als Fahrkarte und bringt Sie sicher hin und zurück! **Wir wünschen viel Vergnügen.**

gvh.de

STIFTUNG
NIEDERSÄCHSISCHES
STAATSORCHESTER
HANNOVER



Gegründet von Eberhard und Dr. Erika Furch

Musik gehört zu den Urbedürfnissen der Menschen aller Kulturen.

Deshalb will die „Stiftung Niedersächsisches Staatsorchester Hannover“ das Engagement von herausragenden Gastdirigenten und Solisten der Konzerte des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover finanziell unterstützen.

Ganz besonders möchte sich die Stiftung für die Heranführung von Kindern und Jugendlichen an die Instrumentalmusik, sowie die Förderung des künstlerischen Nachwuchses einsetzen. Sie sind die künftigen Besucher der Konzerte, vielleicht auch sogar einmal Mitglieder eines Orchesters.

Ihre Lebendigkeit erhält die Musik jedoch immer wieder aus dem kompositorischen Schaffen der jeweiligen Gegenwart. Deshalb fördert die Stiftung auch finanziell die Vergabe von Kompositionsaufträgen des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover.

Helfen Sie mit, dieses einzigartige Kulturgut zu fördern.

Geschäftsführung: Stefan Kramer, Steinhorstweg 12, 31535 Neustadt

Kontakte für Spenden, Zustiftungen oder Vermächtnisse der gemeinnützigen Stiftung
Tel.: 0173 – 36 70 611; Konto: Sparkasse Hannover, IBAN: DE15 2505 0180 0900 2740 00
info@stiftung-staatsorchester.de | www.stiftung-staatsorchester.de

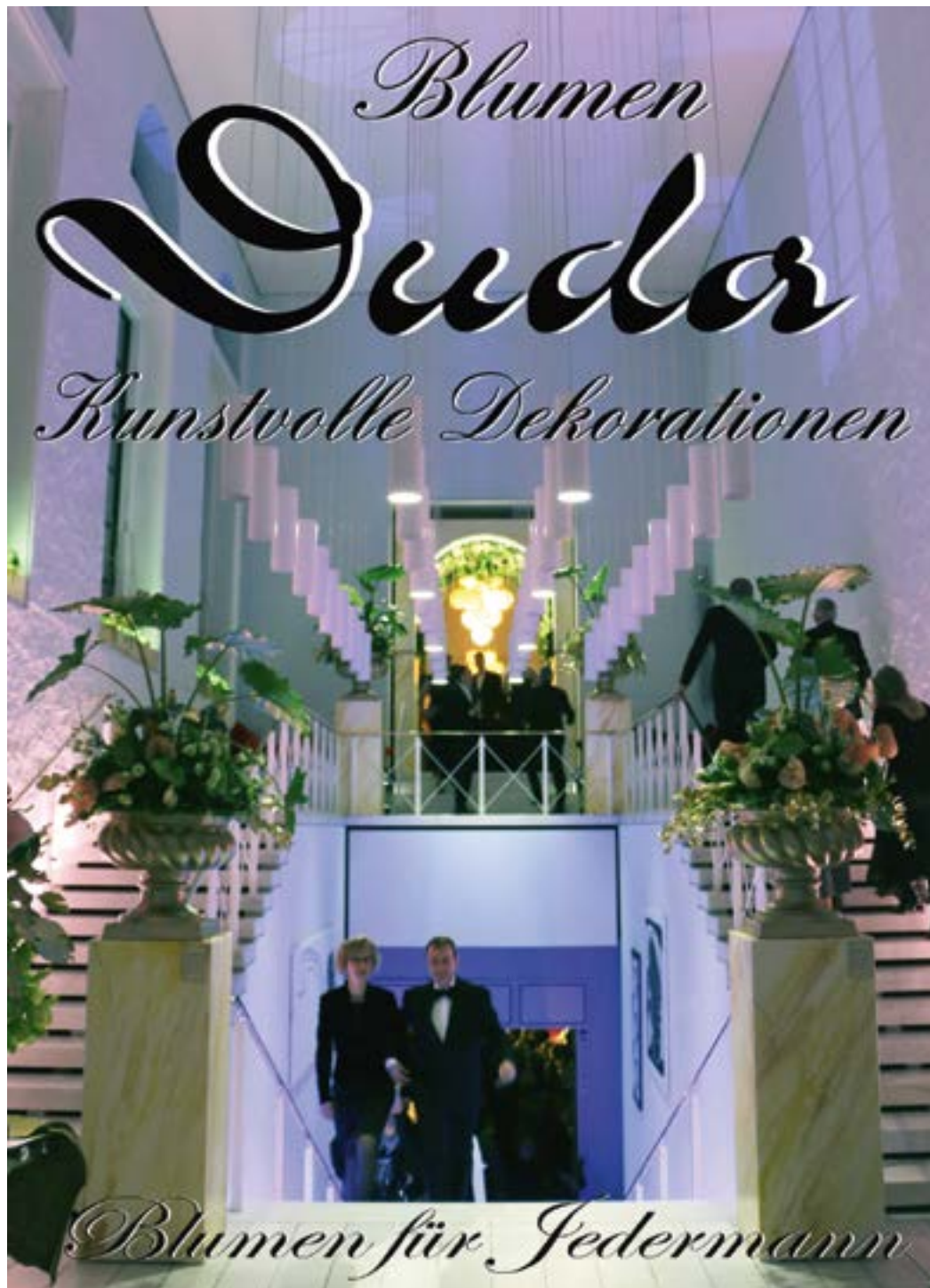


STIFTUNG STAATSOPER HANNOVER

OPER FÖRDERN



www.stiftung-staatsoper-hannover.de



www.rosenowski.de



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Einrichten statt nur anrichten!

Studio 1:

Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725

