

Reclams kleiner Opernführer

Reclam Sachbuch premium

Reclams
kleiner Opernführer

Von Rolf Fath

Reclam

6., durchgesehene Auflage

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 14384

2000, 2022 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Umschlagabbildung: © Monika Rittershaus; Richard Wagner:

Die Meistersinger von Nürnberg (Oper Frankfurt, 2022);

Inszenierung: Johannes Erath, Bühnenbild: Kaspar Glamer,

Kostüme: Herbert Murauer

Druck und Bindung: EsserDruck Solutions GmbH,

Untere Sonnenstraße 5, 84030 Ergolding

Printed in Germany 2022

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-014384-1

www.reclam.de

Inhalt

Vorwort 7

Ludwig van Beethoven 9

Fidelio 10

Georges Bizet 18

Carmen 19

Gaetano Donizetti 28

Der Liebestrank 30

Christoph Willibald Gluck 36

Orpheus und Eurydike 38

Charles Gounod 45

Faust 46

Engelbert Humperdinck 53

Hänsel und Gretel 54

Ruggero Leoncavallo 59

Der Bajazzo 60

Albert Lortzing 65

Zar und Zimmermann 67

Pietro Mascagni 71

Cavalleria rusticana 72

Wolfgang Amadeus Mozart 77

Die Entführung aus dem Serail 81

Die Hochzeit des Figaro 87

Don Giovanni 96

Così fan tutte 105

Die Zauberflöte 112

Modest Petrowitsch Mussorgskij 124

Boris Godunow 125

Jacques Offenbach	135
Hoffmanns Erzählungen	136
Giacomo Puccini	143
La Bohème	144
Tosca	153
Madame Butterfly	164
Gioachino Rossini	172
Der Barbier von Sevilla	174
Bedřich (Friedrich) Smetana	181
Die verkaufte Braut	182
Richard Strauss	187
Salome	189
Elektra	194
Der Rosenkavalier	200
Pjotr Iljitsch Tschaikowskij	208
Eugen Onegin	209
Giuseppe Verdi	215
Rigoletto	218
Der Troubadour	225
La Traviata	232
Ein Maskenball	239
Aida	245
Richard Wagner	253
Der fliegende Holländer	257
Tannhäuser	262
Lohengrin	269
Die Meistersinger von Nürnberg	275
Carl Maria von Weber	284
Der Freischütz	286
Verzeichnis der Opern	295

Vorwort

40 000 Opern sind angeblich überliefert, und es kommen, wenn nicht täglich, so doch immerhin jährlich einige dazu, denn die 400jährige Geschichte der Oper wird auch im 21. Jahrhundert lebendig fortgeschrieben. Obwohl heute wahrscheinlich weitaus mehr verschiedene Opern aufgeführt werden als noch vor Jahrzehnten, reduziert sich die immense Anzahl dieser Werke beträchtlich, wenn man bedenkt, wie viele Opern tatsächlich gespielt werden, wie viele bekannt oder populär sind.

Die 35 Opern, die hier – als Auszug aus Reclams Opernführer – zusammen mit ihren Komponisten vorgestellt werden, sind keineswegs das, was man im Englischen als »The Greatest Operas« bezeichnen würde, vielmehr entspricht die Auswahl einer Hitliste der in Deutschland beliebtesten und meistgespielten Opern. Diese umfasst die Stücke, die seit Jahrzehnten auf allen Opernbühnen der Welt zu den begehrtesten Titeln gehören – wozu sicherlich Bizets *Carmen*, Verdis *Aida* und *Traviata*, Puccinis *La Bohème* und *Tosca* sowie Mozarts *Zauberflöte* zählen. Sie enthält neben Werken, die außerhalb Deutschlands weniger populär sind, etwa Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Lortzings *Zar und Zimmermann* und Webers *Freischütz*, immerhin auch Mussorgskijs *Boris Godunow* und Glucks *Orpheus und Eurydike* – der Stoff, mit dem die Operngeschichte begann; hier allerdings nicht in Monteverdis Fassung, sondern in der häufiger gespielten späteren Version.

Die Auswahl zeigt, dass das Populäre und Bekannte, das Vielgespielte und Begehrte eine bunte und anspruchsvolle Mischung ergeben. Solange Werke wie Mozarts *Così fan*

tutte und Strauss' *Rosenkavalier*, Beethovens *Fidelio* und Wagners *Meistersinger* in einer solchen Auswahl auftauchen, kann es um die Qualität der Opernspielpläne so schlecht nicht bestellt sein. Vielleicht macht diese Auswahl auch neugierig auf Verdis *Falstaff* und Puccinis *Turandot*, auf Strauss' *Ariadne auf Naxos* und Wagners *Ring*, auf Janáčeks *Jenufa* und Bergs *Lulu* und regt dazu an, die vielschichtige Welt der Oper sich selbst zu erobern.

Als unentbehrlich erweist sich dazu ein Führer, der wie der vorliegende Band auf das Musiktheater-Erlebnis vorbereitet und einstimmt. Anschaulich wird der Handlungsverlauf vermittelt, die Entstehungsgeschichte aufgezeigt und die Musik mit ihren herausragenden Nummern gewürdigt. Angaben zu Werkgattung, Textgrundlage und Uraufführung sowie zu Personen, Ort und Zeit und Spieldauer sind natürlich auch enthalten.

Rolf Fath

Ludwig van Beethoven

Getauft 17.12.1770 in Bonn

† 26.3.1827 in Wien

Beethoven stammte aus einer über drei Generationen im Dienste der Kölner Kurfürsten stehenden Musikerfamilie und trat schon mit 8 Jahren öffentlich als Pianist auf. Klavier- und Geigenunterricht hat er u. a. vom Hoforganisten Christian Gottlob Neefe erhalten, den er als Zwölfjähriger bereits vertreten konnte. 1783 erhielt er eine Anstellung als Cembalist, dann als Bratscher beim Kurfürsten. Vier Jahre später gewährte ihm sein Dienstherr ein Stipendium, damit er in Wien bei Mozart studieren könne. Doch der Tod der Mutter erzwang sehr bald seine Rückkehr. Erst 1792 gelangte Beethoven abermals nach Wien, nun für immer. Anstelle Mozarts, der im Jahr zuvor gestorben war, wurden Haydn, Johann Schenk, J. G. Albrechtsberger und Antonio Salieri seine Lehrer. Beethoven stand bald in freundschaftlich-engem Kontakt mit Mitgliedern des Wiener Hochadels, die ihn förderten und denen er nahezu sämtliche seiner Kompositionen zum Dank gewidmet hat. Einen tiefen Einschnitt in sein Leben bedeutete ein 1795 beginnendes Gehörleiden, das ihm ab 1808 jegliches Konzertieren verbot und 1819 zur völligen Ertaubung führte.

Wie nach ihm Schubert oder Schumann war Beethoven kein geborener Opernkomponist. Es ist seine Instrumentalmusik, mit 9 Sinfonien, 16 Streichquartetten und 32 Klaviersonaten, in welcher der durch die Streichquartette von Mozart und Haydn begründete Stil der Wiener Klassik seinen Höhepunkt erreichte.

Unter den Opern seiner Zeit verehrte Beethoven, der

leidenschaftlich mit der Französischen Revolution sympathisierte, vor allen die den Idealen von 1789 huldigenden Werke Cherubinis und Méhuls. Ein französisches Sujet lag denn auch seiner einzigen Oper, *Fidelio*, zugrunde, in der er heroische humanistische Ideale mit einem politischen Anliegen verband. Alle anderen Opernpläne, u.a. nach Goethes *Faust* sowie Shakespeares *Hamlet* und *Macbeth*, zerschlugen sich. Es entstanden Schauspielouvertüren und Musikszenen zu Lustspielen (Umlaufs *Die schöne Schusterin*, Treitschkes *Germania* und *Es ist vollbracht*), ferner Bühnenkompositionen zu Kotzebues *König Stephan* und *Die Ruinen von Athen*, zu Goethes *Egmont* und zu Balletten.

Fidelio

Oper in 2 Akten. Text von Joseph Ferdinand von Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke nach Jean-Nicolas Bouillys *Léonore ou L'amour conjugal* (1798). Uraufführung der 1. Fassung in 3 Akten als *Fidelio oder Die eheliche Treue* am 20. November 1805 in Wien, Theater an der Wien. Uraufführung der 2. Fassung in 2 Akten als *Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe* am 29. März 1806 ebenda. Uraufführung der 3. Fassung als *Fidelio* am 23. Mai 1814 in Wien, Kärntnertortheater.

Joseph Ferdinand von Sonnleithner (3.3.1766 Wien – 25.12.1835 Wien) entstammte einer österreichischen Musikerfamilie, war Archivar des Kaisers, 1804–1814 Sekretär der Hoftheater, leitete bis 1807 das Theater an der Wien und war 1812 Mitbegründer der Gesellschaft der Musikfreunde. Zu seinen zahlreichen Adaptionen

fremder Stoffe für die deutsche Bühne gehört die Bearbeitung von Bouillys Libretto zu Pierre Gaveaux' Oper *Léonore ou L'amour conjugal* (Paris, 1798) für Beethoven. – Das dreiaktige Libretto der 1. Fassung hat Stephan von Breuning (17.8.1774 Bonn – 4.6.1827 Wien) auf 2 Akte zusammengefasst; die meisten Nummern wurden gekürzt, Roccas Gold-Arie fiel vorerst weg. – Georg Friedrich Treitschke (29.8.1776 Leipzig – 4.6.1842 Wien), Regisseur am Kärntnertortheater, später, ab 1821, Hoftheatersekretär und 1841 Leiter der Hofoperntheater, schuf auf Wunsch Beethovens die endgültige Textfassung des *Fidelio*. Bereits 1802 hatte Treitschke Cherubinis von Beethoven hochbewunderte Oper *Les deux journées* übersetzt. – Jean-Nicolas Bouilly (23.1.1763 La Coudraye – 14.4.1842 Paris) war Parlamentsadvokat in Paris, während der Revolutionsjahre Staatsanwalt und Richter in der Provinz. Dort erlebte er die Schreckensszenen, die er später in seinen Bühnenstücken darstellte. Nach Robespierres Sturz kehrte er nach Paris zurück, gehörte bis 1799 der Kommission für Unterrichtswesen an und war danach nur noch als Schriftsteller tätig. Er verfasste zahlreiche Libretti, u.a. für Auber, Boieldieu und Méhul. Seinen größten Erfolg erreichte er mit *Les deux journées* für Cherubini. Historische Bedeutung erlangte er durch seinen Text *Léonore ou L'amour conjugal* (1798) für den Komponisten Pierre Gaveaux, der von anderen Komponisten aufgenommen wurde und auch Vorbild für Beethovens *Fidelio* war.

Personen Don Fernando, Minister (Bariton) – Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses (Bariton) – Florestan, ein Gefangener (Tenor) – Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio (Sopran) – Rocco, Kerkermeister (Bass) – Marzelline, seine Tochter (Sopran) – Jaquino, Pförtner (Tenor) – 1. Gefangener (Tenor) – 2. Gefangener (Bass) – Wachsoldaten, Gefangene, Volk.

Ort und Zeit Ein spanisches Staatsgefängnis bei Sevilla, 18. Jahrhundert.

Spieldauer ca. 2 Stunden (1. Akt: ca. 70 min.; 2. Akt: ca. 50 min.).

1. Akt. Jaquino drängt Marzeline, ihn endlich zu heiraten (Duett *Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein*), doch sie hat sich gerade in den neuen Gehilfen ihres Vaters, Fidelio, verliebt und träumt von einem künftigen Glück mit ihm (Arie *O wär ich schon mit dir vereint*). Hinter Fidelio verbirgt sich Leonore, die Frau des Staatsbeamten Florestan, der plötzlich verschwunden ist und von seinen Freunden für tot gehalten wird. Leonore ist überzeugt, dass ihr Mann hier gefangen gehalten wird, als politischer Gegner und Opfer Don Pizarros, dessen Verbrechen er aufdeckte. Deshalb ließ sie sich, als Mann verkleidet, einstellen. Rocco ist erfreut über den Diensteifer Fidelios, er sieht in ihm bereits den künftigen Schwiegersohn. Fidelio aber erkennt mit Bestürzung Marzellines Zuneigung zu ihr und Jaquinos Eifersucht (Quartett *Mir ist so wunderbar*). Rocco gibt Marzeline und Fidelio bereits Ratschläge: für ihr künftiges Eheglück sei nicht nur Liebe notwendig (Arie *Hat man nicht auch Gold beineben*). Fidelio nutzt Roccos Vertrauen zu der Bitte, ihn in die unterirdischen Gewölbe des Gefängnisses begleiten zu dürfen. Der Kerkermeister willigt ein, fügt aber hinzu, dass es eine Zelle gebe, die Fidelio wohl nie betreten dürfe. Roccos Andeutungen lassen Leonore erahnen, dass es ihr Mann sein könnte, der dort als persönlicher Gefangener Pizarros Tag um Tag seinem Ende näher gebracht wird. Sie versichert Rocco, auch in ein solches Verlies mutig gehen zu wollen, was er anerkennend zur Kenntnis nimmt (Terzett *Gut, Söhnchen, gut*). Der Aufmarsch von Wachen und Offizieren kündigt Pizarros Ankunft an. Rocco händigt ihm einen Brief aus, in dem Pizarro vor überraschenden Untersuchungen des zuständigen Ministers gewarnt wird, der in den Gefängnissen

Opfer politischer Willkür vermutet. Pizarro lässt die Zufahrtsstraße nach Sevilla beobachten, vereinbart ein Trompetensignal beim Nahen eines Wagens und beschließt, Florestan aus dem Weg räumen zu lassen (*Arie Ha, welch ein Augenblick*). Da sich Rocco selbst für viel Geld weigert, den Mord auszuführen, will Pizarro persönlich die Tat vollbringen; Rocco soll nur das Grab ausheben (*Duett Jetzt, Alter, hat es Eile!*). Leonore, die alles beobachtet hat, lässt trotz ihrer Verzweiflung die Hoffnung nicht sinken; die Liebe zu Florestan gibt ihr Kraft (*Rezitativ und Arie Abscheulicher, wo eilst du hin! – Komm, Hoffnung*). Auf die Bitten Fidelios und Marzellines lässt Rocco die oberen Gefängnisse öffnen. Zögernd, dann jubelnd treten die Eingekerkerten ins Freie (*Chor O welche Lust*). Vor dem Gouverneur, der ihn wegen dieser Eigenmächtigkeit zur Rede stellt, redet sich der Kerkermeister damit heraus, es sei ja heute der Namenstag des Königs und da so üblich. Während die Gefangenen in die Zellen zurückgeführt werden, gibt Pizarro die letzten Anweisungen zur Aushebung des Grabes tief unter der Erde.

2. Akt. Florestan liegt angekettet in seiner Zelle und glaubt in seinen Fiebertvisionen Leonore als rettenden Engel zu sehen. Erschöpft bricht er zusammen (*Rezitativ und Arie Gott! Welch Dunkel hier! – In des Lebens Frühlingstagen*). Rocco und Fidelio steigen in das Gewölbe herab und beginnen zu graben. Leonore ist fest entschlossen, den Gefangenen, wer er auch sei, zu retten (*Duett Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*). Als er sich ihr zuwendet, erkennt sie jedoch tief erschüttert das Gesicht ihres Gatten. Rocco und Fidelio geben Florestan Wein und Brot, für die er mit ergreifenden Worten dankt (*Terzett Euch werde Lohn in*

bessern Welten). Auf ein Zeichen Roccas erscheint Pizarro, bereit zum Mord. Bevor er den Dolch zieht, gibt er sich Florestan zu erkennen (Quartett *Er sterbe! Doch er soll erst wissen*). Im letzten Augenblick wirft sich Leonore schützend vor Florestan und gibt sich als seine Frau zu erkennen: »Töt erst sein Weib!« Seinen Dolch pariert sie mit einer Pistole – da ertönt das Trompetensignal vom Turm, das die Ankunft des Ministers anzeigt. Pizarro und Rocco eilen nach oben. Leonore und Florestan sinken sich in die Arme (Duett *O namenlose Freude!*). Don Fernando, der Minister, als »Bruder seine Brüder« aufsuchend, will allen zu Unrecht Inhaftierten die Freiheit geben. Unter den Gefangenen, die ihn mit Heil-Rufen empfangen haben, führt man seinen totgeglaubten Freund Florestan vor ihn. So wird Pizarros verbrecherische Absicht aufgedeckt – die Wache nimmt ihn fest. Der Dank für Gottes Gerechtigkeit und eine Hymne auf Leonore (Schlusschor *Wer ein solches Weib errungen*) bilden das emphatische Finale.

Der Oper liegt ein Auftrag Peter von Brauns, Intendant des Theaters an der Wien, zugrunde. Nachdem Beethoven sich von einer Vorlage Johann Emanuel Schikaneders, *Vestas Feuer*, abgewandt hatte, und weil so »frivole« Stoffe, wie sie Mozart vertont hatte, nicht in Frage kamen, besann er sich auf die von ihm bewunderte, aus der französischen Opéra comique entwachsene sogenannte »Rettungs-« oder »Befreiungsoper« der Revolutionszeit und danach, in der die gegen jede Tyrannei gerichteten Prinzipien der politischen Freiheit, der Gerechtigkeit und der Brüderlichkeit oder einfach die Rettung eines unschuldigen Helden aus höchster Not zum Ausdruck gebracht wurden. Bouillys Li-

bretto liegt ein authentischer, von ihm in Tours selbst erlebter Fall zugrunde: Die Gräfin de Semblançay hatte, als Mann verkleidet, ihren Gatten aus der Gefangenschaft der Jakobiner befreit. Bouillys Libretto wurde von Pierre Gaveaux als historisches Drama (*Léonore ou L'Amour conjugal*, Paris 1798), von Ferdinando Paër als dramma semiserio (*Leonora ossia L'amore coniugale*, Dresden 1804) und von Simon Mayr als einaktige farsa sentimentale (*L'amor coniugale*, Padua 1805) vertont. Sonnleithners dreiaktiges Libretto der 1. Fassung hatte Stephan von Breuning auf zwei Akte zusammengefasst; die meisten Nummern wurden gekürzt, Roccas Gold-Arie fiel vorerst weg.

Beethoven schuf die erste Fassung der Oper 1804/05, die zweite, weitgehend aus Kürzungen bestehende Version im Frühjahr 1806. Im Frühjahr 1814 unterzog er das Werk einer letzten Umgestaltung. Doch schon während seiner ersten Arbeitsphase schrieb er zu einigen Passagen mehrere Entwürfe, so für die Florestan-Arie rund 18, für den Schlusschor 10 Skizzen.

Schon in dem Singspielduett zwischen Jaquino und Marzeline griff Beethoven über das herkömmliche Genre hinaus, indem er das Orchester die wahren Gefühle Marzellines kommentieren lässt. Das Klopfen, das diesen auf zwei Ebenen geführten Dialog ständig unterbricht, erscheint durch die Orchesterillustration wie ein symbolhaft überhöhtes allgegenwärtiges Mahnen. Ähnlich kunstvoll sind die vier monologisierenden »Arien« von Jaquino, Marzeline, Fidelio und Rocco im Quartett (*Mir ist so wunderbar*) in Form eines Kanons verwoben. Mit Roccas Gold-Arie kehrt Beethoven ein letztes Mal in den Bereich des Singspiels zurück, bevor mit dem Terzett *Gut, Söhn-*

chen, gut, hab immer Mut das eigentliche Drama seinen Anfang nimmt. In ihren beiden Szenen schildern Leonore und Florestan, nach einem den äußerlichen Anlass beschreibenden Rezitativ, mit wehmütigem Blick zurück in die Vergangenheit ihre augenblickliche Seelenlage, bevor sie in der Schlusssequenz sich ihrer Situation bewusst werden und mit einem hoffnungsvoll-hymnischen Ausdruck schließen. Ebenso rückt Beethoven nach dem Trompetenfanal die Handlung auf eine zweite Ebene, entzieht Pizarro einer politischen Lösung und überantwortet das Drama einer übergeordneten Instanz.

Nach nur zwei Wiederholungen wurde *Leonore* 1805 abgesetzt. Bei der auf Drängen seiner Freunde erfolgten Umarbeitung, eher einer allgemeinen Kürzung, entstand die *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 3 op. 72a. Den Durchbruch erzielte die Oper aber erst in ihrer dritten, dieses Mal von Beethoven initiierten Gestalt; ein Terzett Marzeline / Jacquino / Rocco (*Ein Mann ist bald genommen*) und ein Duett Marzeline / Fidelio (*Um in der Ehe froh zu leben*) fielen weg. Bei der zweiten Aufführung (26. Mai) wurde die noch heute dem Werk vorangestellte sog. *Fidelio*-Ouvertüre E-Dur gespielt. (Die *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 1 C-Dur war 1806 für eine Prager Aufführung gedacht; sie blieb unvollendet.)

Fidelio, ein Ideendrama, mit dem Beethoven erzieherisch wirken und aufrütteln wollte, weil er die Aufgabe der Kunst in der ethischen Bildung des Menschen sah, entwickelt sich vom Singspiel, dem »bürgerlichen Familienstück mit seinem doppelten Boden« (H. Goldschmidt), über die große Oper zum Oratorium. Durchgehend bestimmt die

Musik als moralische Instanz (neben dem Wort) den Verlauf des Geschehens; die Situationen und die Handlung müssen sich den klaren, blockhaften Szenen wie dem bildhaft heroischen Zug des Geschehens unterordnen. Als Revolutionsoper oder, wie Ernst Bloch in »Das Prinzip Hoffnung« schrieb, als Drama der Utopie bleibt der *Fidelio* durch das im Finale geäußerte Hohelied der Gattenliebe ein Symbol für menschliche Harmonie und zugleich eine stete Aufforderung an die Menschen, ist dieses Werk »eine Legende der erfüllten Hoffnung« (Bloch), nicht die erfüllte Hoffnung selbst. In dieser Hinsicht hat die Oper die Künstler bis in die Gegenwart gereizt. Die von Otto Nicolai 1841 erstmals vor dem 2. Akt gespielte *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 3 wurde von Carl Anschütz 1849 zwischen den beiden letzten Szenen gespielt, eine Praxis, die Gustav Mahler in seiner stilbildenden Wiener Aufführung von 1904 aufnahm. Den oratorischen Gestus unterstrich Wieland Wagner durch Einführung eines Sprechers (Stuttgart 1954). Gottfried Wagner (Bonn 1977) und Juri Ljubimow (Stuttgart 1986) ließen die 3. *Leonoren-Ouvertüre* am Ende der Oper spielen. In Martin Kusejs Stuttgarter Inszenierung (1998) schneidet Pizarro Florestan die Kehle durch, worauf ihn Leonore erschießt. Beethovens erste Fassung, deren Überarbeitung u.a. Romain Rolland bemängelt hat, wurde nach einer Rekonstruktion (Berlin 1905) gelegentlich wiederaufgeführt (Kiel 1978, Salzburg unter John Eliot Gardiner 1996, 1997 Kassel; 1997 in Lausanne in einer überzeugenden Inszenierung von Patrice Caurier und Moshe Leiser).

Georges Bizet

* 25.10.1838 in Paris

† 3.6.1875 in Bougival (Dép. Yvelines)

Bizet wuchs mit Musik auf: Seine Mutter war Pianistin, der Vater Gesangslehrer. Bereits als Zehnjähriger wurde er zum Pariser Konservatorium zugelassen. Bald betraute ihn sein Lehrer Gounod mit den Arrangements seiner Werke, als Schüler Marmontels entwickelte er sich zu einem brillanten Pianisten, und Halévy, dessen Tochter Geneviève er 1869 heiratete, nahm ihn in seine Kompositionsklasse auf. Früh entstand ein erstes Bühnenwerk, die einaktige Opéra comique *La maison du docteur*, 1855 folgte die Sinfonie C-Dur. 1857 gewann Bizet einen von Offenbach ausgeschriebenem Wettbewerb mit *Le Docteur Miracle* und errang mit der Kantate *Clovis et Clotilde* den Rom-Preis. In Rom schrieb er 1858/59 die erst 1906 aufgeführte Opera buffa *Don Procopio*. Zurück in Paris, erhielt er durch Léon Carvalho das Libretto zu *Les pêcheurs de perles*, die 1863 ohne nachhaltigen Erfolg an dessen Théâtre-Lyrique aufgeführt wurden. Carvalho bot ihm immerhin *Ivan IV* an, eine Grand opéra im Stil Meyerbeers, die Bizet zurückzog, nachdem Carvalho die Aufführung mehrmals verschoben hatte. 1867 kam an Carvalhos Théâtre-Lyrique *La jolie fille de Perth*, Bizets einziger einhelliger Erfolg bei Presse und Publikum, heraus, und im selben Jahr steuerte er einen Akt zu der Gemeinschafts-Operette *Marlborough s'en va-t-en guerre* bei. Eine schöpferische Krise führte 1868 zu einer Beschäftigung mit mehreren Opernstoffen, von denen *Djamileh* vollendet und 1872 an der Opéra-Comique aufgeführt wurde. Trotz des totalen Misserfolgs war Bizet be-

reit, seinen Versuch einer Reform der Opéra comique mit einem von ihm ausgewählten Stoff, Mérimées *Carmen*, fortzusetzen. Zunächst aber entstand die Musik zu Daudets Schauspiel *L'Arlésienne* (1872); dann erlitt Bizets Arbeitselan durch die Ablehnung seiner Oper *Don Rodrigue* eine schwere Lähmung. *Carmen* wurde schließlich im Sommer 1874 vollendet – und löste geradezu feindliche Reaktionen aus. Der Komponist verließ Paris, körperlich und seelisch krank, und starb wenig später nach zwei Herzanfällen.

Carmen

Opéra comique in 4 Akten. Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée (1845). Uraufführung am 3. März 1875 in Paris, Opéra-Comique (Salle Favart).

Ludovic Halévy (31.12.1833 Paris – 7.5.1908 Paris), Neffe des Komponisten Fromental Halévy, war Staatsbeamter, der besonders wegen seiner satirischen, in der Zusammenarbeit mit Meilhac verfassten Texte für einige große Operetten Offenbachs Ansehen als Schriftsteller genoss. – Henri Meilhac (21.2.1831 Paris – 6.7.1897 Paris) begann als Karikaturist. Er schrieb, meist gemeinsam mit Halévy, mehr als 100 Bühnenstücke des heiteren Genres.

Personen Carmen, Zigeunerin (Mezzosopran) – Don José, Sergeant (Tenor) – Escamillo, Stierkämpfer (Bass oder Bariton) – Micaëla, Bauernmädchen (Sopran) – Frasquita und Mercédès, Zigeunerinnen (Sopran und Mezzosopran) – Zuniga, Leutnant (Bass) – Moralès, Sergeant (Bariton) – Dancaïro und Remendado, Schmuggler (Tenöre) – Andres, Sergeant (Tenor) – Lillas Pastia, Schankwirt (Sprech-

rolle) – Ein Bergführer (Sprechrolle) – Eine Orangenverkäuferin (Alt) – Soldaten, junge Männer, Zigarettenarbeiterinnen, Zigeuner, Schmuggler, Polizisten, Stierkämpfer, Volk, Gassenjungen u. a.

Ort und Zeit Sevilla und Umgebung, um 1820.

Spieldauer ca. 2¾ Stunden (1. Akt: ca. 55 min.; 2. Akt: ca. 45 min.; 3. Akt: ca. 30 min.; 4. Akt: ca. 30 min.).

1. Akt. Auf einem Platz in Sevilla beobachten die Soldaten der Wache, an ihrer Spitze Moralès, das Kommen und Gehen der Leute. Zögernd nähert sich Micaëla den Soldaten, um sich nach dem Sergeanten José zu erkundigen. Von Moralès erfährt sie, dass José zur nächsten Wache gehört. Bis zur Ablösung bei den Soldaten warten, wie sie ihr galant vorschlagen, möchte sie nicht, sie geht. Ein Trompetensignal gibt wenig später schon das Zeichen zur Wachablösung. Den Aufzug der neuen und den Abmarsch der alten Abteilung begleiten lärmende Gassenjungen (*Avec la garde montante / Mit der Wache anzutreten sind wir Buben immer da*). Der erst vor kurzem nach Sevilla versetzte Leutnant Zuniga interessiert sich, im Gegensatz zu José, lebhaft für die jungen Arbeiterinnen der Zigarrenfabrik gegenüber, die kurz darauf zur Mittagspause ins Freie kommen (*Chor Dans l'air, nous suivons des yeux la fumée / Leichter Rauch steigt von uns auf*) und sofort von Männern umschwärmt werden. Zuletzt zeigt sich, ihre Verehrer kurz abfertigend und eine Habanera anstimmend, Carmen (*L'amour est un oiseau rebelle / Liebe ist wie ein wilder Vogel – Die Liebe gleicht Zigeunerart ... und lieb ich dich, nimm dich in Acht!*). Dem einzigen, den ihr aggressiver, verführerischer Charme kaltlässt, José, wirft sie eine Blume ins Gesicht. Dem herausgeforderten und vom Duft der

Blume berauschten José überbringt Micaëla einen Brief, Geld – und einen Kuss von seiner Mutter, durch den er sich vom bösen Zauber Carmens befreit fühlt (*Duett Parle-moi de ma mère / Du kommst von meiner Mutter? – Die Mutter steht vor mir*). Als Micaëla gegangen ist, gelobt er heimlich, dem Wunsch der Mutter zu folgen: nach Hause zurückzukehren und Micaëla zu heiraten. Da schallen Hilferufe aus der Fabrik, und aufgeregt stürzen die Arbeiterinnen auf den Platz: Carmen hat eine Kollegin im Streit mit einem Messer verletzt. Die Soldaten treiben die raufenden Frauen auseinander, und José holt Carmen auf Befehl des Leutnants aus der Fabrik. Weil Zunigas Versuch eines Verhörs nur ihre Spottlust weckt, bindet ihr José die Hände zum Abtransport ins Gefängnis. Nun spielt Carmen in einem Seguidilla-Tanzlied ihre ganze Verführungskunst aus und verheißt José die schönste Liebeserfüllung in Lillas Pastias Kneipe (*Près des remparts de Séville / Draußen am Wall von Sevilla*), wenn er sie laufenlässt. Er kann ihr nicht widerstehen; Carmen kommt frei und an ihrer Stelle der Sergeant in Haft.

2. Akt. In der Kneipe von Lillas Pastia geht es hoch her. Carmen, Frasquita und Mercédès feuern mit ihrem Gesang (*Les triangles des sœurs tintaient / Es lässt der Instrumente Chor*) die Gäste, Zigeunerinnen und Soldaten, zum Tanz an. Der mit Freunden vorbeigehende Stierkämpfer Escamillo wird hereingebeten und gefeiert (*Vivat! vivat le toréro! / Ein Hoch, ein Hoch dem Torero*, in der älteren Fassung: *Auf in den Kampf, Torero!*). Carmen bezaubert ihn auf den ersten Blick; sie reagiert zunächst noch spöttisch, sieht ihm aber mit einem langen Blick nach, als Pastia schließt. Frasquita, Mercédès und Carmen hat der Wirt

zurückgehalten für ein Geschäft mit den plötzlich auftauchenden Schmugglern. Ihnen sollen sie in derselben Nacht noch die Zöllner vom Leib halten (Quintett *Nous avons en tête une affaire! / Hier in meinem Kopf spukt ein Plänchen*), was sie auch zusagen, Carmen ausgenommen; sie gesteht, dass sie José erwartet, der seine Strafe abgesessen hat. Als er kommt und die anderen weg sind, tanzt sie allein für ihn. Doch zu ihrer größten, wütenden Enttäuschung packt José seine Montur beim ersten Erklingen des Zapfenstreichs aus der Ferne. Sie verhöhnt ihn trotz aller Beteuerungen seiner Liebe (Arie *La fleur que tu m'a jetée / Sieh nur, wie ich seit jenem Tage die Blume hier am Herzen trage*, in der alten Fassung: *Hier an dem Herzen treu geborgen*). Wenn er sie wirklich liebe, ginge er mit ihr auf und davon, nicht in die Kaserne zurück. Schon reißt er sich von ihr los, da wird die Tür gewaltsam geöffnet von Zuniga, der sich voll Eifersucht auf José stürzt. Carmens Hilferufe bringen die Schmuggler und Zigeuner zurück; sie entwaffnen Zuniga. José bleibt keine andere Wahl, als sich der Bande anzuschließen.

3. Akt. In dunkler Nacht steigen die Schmuggler durch das Gebirge (Sextett mit Chor *Notre métier est bon / Unser Metier rentiert sich allemal*). Bei der Rast, am Lagerfeuer, reizt Carmen José weiter, ob er sie wohl töten werde, wenn sie sich von ihm abwende? Es sei ihr übrigens gleichgültig, in den Karten habe sie oft schon ihren gewaltsamen Tod gelesen. Sie beginnt mit Frasquita und Mercédès, die Karten neu zu legen (Terzett *Mêlons! Coupons! / Mische! Mische!*). Frasquita wird ein reicher Alter, den sie bald beerbt, verheißen, Mercédès ein liebesstarker Bandenhäuptling, Carmen wieder der Tod. Die Schmugg-

ler brechen auf; José muss zur Bewachung des Warenlagers bleiben. Auf der Suche nach ihm kommt Micaëla durch das Gebirge. Sie will ihn zu seiner im Sterben liegenden Mutter führen (*Arie Je dis que rien m'épouvante / Ich tat, als ob mich nichts berühre*). Da erkennt sie ihn beim Schuss auf einen Mann, den er nur knapp verfehlt – Escamillo. Die Liebe zu Carmen hat auch ihn hierher getrieben, wie er José gesteht. Der Sergeant gibt sich ebenfalls zu erkennen; es kommt zum Kampf mit den Messern, den die hinstürzenden Schmuggler eben noch in dem Augenblick beenden können, da José zum tödlichen Stich ausholt. Dankbar lädt Escamillo alle zu seinem nächsten Stierkampf nach Sevilla ein. José folgt Micaëla, nicht ohne Carmen seine Rückkehr anzudrohen.

4. Akt. Vor den Toren der Arena von Sevilla begrüßen Zuschauer, Händler und Verkäufer lebhaft den Aufzug der Stierkämpfer, der mit dem Erscheinen von Escamillo und an seiner Seite Carmen den Höhepunkt erreicht. Frasquita und Mercédès drängen sich zu Carmen durch, um sie zu warnen: José soll in der Nähe gesehen worden sein. Wirklich stellt sich José Carmen in den Weg, nachdem die Zuschauer in der Arena Platz genommen haben. Er droht ihr nicht, sondern beschwört sie verzweifelt, mit ihm ein neues Leben zu wagen. Umsonst. Furchtlos und aufrichtig erklärt ihm Carmen, dass es aus sei zwischen ihnen (*Duett C'est toi! ... Je ne menace pas! / José! ... Ich will dich nicht bedrohen!*); sie wolle frei leben und frei sterben. In diesem Moment wird Beifall laut für den siegreichen Escamillo; Carmen reagiert mit einem freudigen Ruf und wendet sich dem Eingang der Arena zu. Dem erbitterten José, der sich ihr in den Weg stellt, schreit sie ins Gesicht, dass sie Esca-

millo gehöre, und wirft ihm einen Ring, sein Liebespfand, vor die Füße. Da sticht er zu. Über ihrer Leiche bekennt er sich vor den in Massen die Arena verlassenden Zuschauern als ihr unglücklicher Mörder.

Den Auftrag für seine letzte Oper erhielt Bizet von der Opéra-Comique; die Textwahl traf er selbst. Die Novelle Mérimées enthält eine Rahmenerzählung, die Halévy und Meilhac in ihrem ausgezeichneten Libretto beiseiteließen; auch schwächten sie das allzu Krasse der Handlung ab. Dennoch zählt ihr Text zu den wesentlichen Beispielen einer Librettogattung, die dazu beitrug, dem Realismus auf der Opernbühne zum Durchbruch zu verhelfen. Den Text der Habanera schrieb Bizet selbst.

Carmen ist stilgeschichtlich eine Opéra comique mit gesprochenen Dialogen (die Bizets Freund Ernest Guiraud für Wien 1875 durch Rezitative ersetzte). Bizet erweiterte aber inhaltlich wie musikalisch den Radius dieser Formgattung. Vor allem die Figur der Carmen, eine alle Fesseln der Konventionen sprengende Frau, die bis auf die *Lulu* von Wedekind und Alban Berg vorausweist, und die teilweise aus niederstem Milieu stammenden Randfiguren wirkten ungewöhnlich und daher provokativ; ganz gegen die Konvention der Opéra comique ist auch der tragische Schluss. Der Geist der Opéra comique ist am deutlichsten noch in den chansonhaften, sehr flexibel gehaltenen Nummern zu spüren: Carmens strophische Habanera, ihre Seguidilla, Escamillos Chanson, Carmens Tanzlied, ihre Karten-Arie – immer handelt es sich um dialogische Szenen, in die ein Partner oder der Chor eingreifen. Eine geschlossene Nummer ist einzig Micaëlas Arie im 3. Akt; selbst

Josés Blumen-Arie ist Bestandteil seiner Szene mit Carmen. Traditionelle Duette sind die Begegnungen Josés mit Micaëla im 1. sowie mit Escamillo im 3. Akt. Eigenständigkeit haben teilweise die Vorspiele zu den einzelnen Akten erreicht: Die Potpourri-Ouvertüre stellt die Stierkampfatmosphäre, Escamillos Lied und Carmens Schicksalsmotiv nebeneinander. Das Vorspiel zum 2. Akt bezieht sich auf Josés Auftrittslied; der Entreakt vor dem 3. Akt ist mit Holzbläsern, Hörnern und Harfe Naturbeschreibung wie Schilderung von Micaëlas Seelenlage. Und das Vorspiel zum 4. Akt präludiert in Form einer Malagueña die aufgeregte Stimmung vor der Arena. Die Uraufführung war einer der durch die Neuerungen Bizets zwar erklärbaren, doch durch die Geschichte grandios korrigierten Misserfolge der Opernliteratur.

Bizet begann die Arbeit an *Carmen* im Winter 1872/73; im Sommer 1874 war sie beendet, und im Herbst des Jahres begann die aufreibende Probenarbeit, in deren Verlauf Bizet Striche und Kürzungen anbrachte und bis zuletzt Korrekturen in der Partitur vornahm.

Für die Wiener Aufführung am 23.10.1875, die endlich den Siegeszug der Oper einleitete, nahm Guiraud auch Veränderungen an der Titelpartie (Varianten für Sopran) vor, im 4. Akt fügte er die »Danse bohémienne« aus *La jolie fille de Perth* und die Farandole aus *L'Arlésienne* ein. In der Fassung mit gesungenen Rezitativen setzte sich die Oper zunächst durch (deutsch von Julius Hopp). Von den Versuchen, zu einer Fassung mit Sprechtexten zurückzukehren, gehört Walther Felsensteins Einrichtung 1949 an der Komischen Oper Berlin zu den geglückten. 1964 erarbeitete Fritz Oeser eine nicht unwidersprochene Neuaus-