

**DIE OPER**

staatstheater darmstadt

Georges Bizet

# CARMEN

Leere im Theater gestattet der  
Phantasie, Lücken zu füllen.  
Paradoxerweise ist die Phantasie umso  
glücklicher, je weniger man sie füttert,  
denn sie ist ein Muskel,  
der gerne Spiele spielt.

Peter Brook

# Carmen

Georges Bizet

Oper in vier Akten

Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy  
nach der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée

In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

**Premiere am 4. Juni 2016, 19.30 Uhr**  
**Staatstheater Darmstadt, Großes Haus**

**Uraufführung:** 3. März 1875, Opéra-Comique, Paris



*Célestine Galli-Marié, die Carmen der Uraufführung*

## 1. Akt

Vor der Tabakmanufaktur in Sevilla warten wachhabende Soldaten auf ihre Ablösung. José, der infolge eines Tötungsdeliktes aus seiner baskischen Heimat fliehen musste, dient in diesem Regiment. Micaëla, die ihn heimlich liebt, ist José nachgereist und erkundigt sich nach ihm. Geschickt versteht sie es, sich den Zudringlichkeiten der Soldaten zu entziehen.

Straßenkinder bringen Unordnung in die Wachablösung. Nachdem José seinen Dienst angetreten hat, gibt ihn der Offizier Zuniga dem Spott der Kompanie preis.

Begierig erwarten die Männer die Mittagspause der Fabrikarbeiterinnen. Unter ihnen ist die Zigeunerin Carmen. Von allen umworben, singt sie eine Habanera. Josés demonstrative Gleichgültigkeit reizt Carmen. Mit einer geschickt geworfenen Blume trifft sie ihn und läuft in die Fabrik zurück.

Micaëla trifft auf José und überreicht ihm einen Brief von seiner Mutter. Josés Entschluss, dem Rat seiner Mutter zu folgen und Micaëla zu heiraten, wird von Lärm aus der Fabrik unterbrochen: Bei einer Auseinandersetzung hat Carmen einer anderen Arbeiterin das Gesicht zerschnitten. Zuniga nimmt Carmen in Gewahrsam. Spöttisch weigert sie sich, eine Aussage zu machen. José soll sie zum Arrest führen, aber Carmen bringt ihn dazu, ihr zur Flucht zu verhelfen. Zuniga degradiert José, der nunmehr in Arrest genommen wird.

## 2. Akt

Ein Monat später. In einer als Schmugglertreffpunkt berüchtigten Schenke wartet Carmen auf den aus dem Arrest entlassenen José. Zunigas Avancen entzieht sie sich, aber dem Auftritt des gefeierten Toreros Escamillo folgt sie nur scheinbar gleichgültig.

In der Hoffnung, Carmen bald wiederzusehen – und zur Freude des Wirtes und der Schmuggler Dancaïre und Remendado – zieht der Stierkämpfer mit seinen Freunden weiter. Jetzt können die Schmuggler ungestört versuchen, Carmen, Frasquita und Mercédès für ein Geschäft zu gewinnen. Nur Carmen lehnt ab: In dieser Nacht will sie José treffen.

Kaum ist José eingetroffen, ruft ihn der Zapfenstreich in die Kaserne zurück. Carmen macht ihm eine Szene. Obwohl José ihr seine Liebe erklärt, kann er sein altes Leben nicht für eine gemeinsame Zukunft unter Zigeunern und Schmugglern hinter sich lassen.

Als Carmen und José beschließen, getrennte Wege zu gehen, kehrt Zuniga in die Schenke zurück. José lässt sich von seinem Vorgesetzten provozieren und vergisst sich. Die Schmuggler setzen Zuniga außer Gefecht, und José bleibt nun nichts mehr übrig, als sich ihnen anzuschließen.

### **3. Akt**

José lebt mit den Schmugglern in den Bergen. Carmen ist seiner überdrüssig geworden und hat düstere Vorahnungen: Aus den Karten liest sie ihren und José's Tod heraus.

Dancaïre und die Schmuggler machen sich auf den Weg, ihre Ware in die Stadt zu bringen. Carmen, Frasquita und Mercédès sollen die Zollbeamten dazu bringen wegzusehen. José bewacht das Lager.

Micaëla ist José in die Berge gefolgt. Obwohl sie ihn nicht mehr liebt, will sie ihn dazu bewegen, die Schmuggler zu verlassen und in seine Heimat zurückzukehren.

Auf der Suche nach Carmen trifft Escamillo auf José, der ihn zum Zweikampf herausfordert. Carmen rettet Escamillo das Leben, der sich mit einer Einladung zu seinem nächsten Stierkampf bedankt. Remendado entdeckt die sich versteckt haltende Micaëla. José will Carmen nicht verlassen. Erst als Micaëla vom nahenden Tod seiner Mutter erzählt, folgt er ihr in die Heimat.

### **4. Akt**

Sevilla, Tag des Stierkampfes. Vor der Arena treffen José und Carmen wieder aufeinander. Sie ist jetzt Escamillos Geliebte. Carmen ist entschlossen, sich einer letzten Auseinandersetzung zu stellen. Sie schleudert José seinen Ring vor die Füße und zwingt ihn zu der erwarteten Entscheidung. In der Arena ersticht Escamillo den Stier, draußen ersticht José Carmen.

*Nicolas Legoux, Mickael Spadaccini*



Sandra Leupold

## **Carmen? Kennt jeder.**

Die wohl meistgespielte Oper der Welt gehört längst zum Inventar der abendländischen Kultur, und immer noch vergraben wir sie am liebsten lebendig unter einem ganzen Berg folkloristischer Verkrustungen. Nicht nur, wie *Carmen* zu sein hat, weiß jeder – mit ihrer enormen Popularität ist sie auch eines jener Werke, die das Klischeebild von Oper überhaupt mitbestimmen: Liebe, Tod, große Gefühle und der Sex des Südens.

*Carmen* ist Spanien. Und andersherum. Die bunte Mischung aus Zigeuner- und Fiestafolklore, Schmuggler-Romantik und dem schweren Duft des Flamenco passte wunderbar ins Bild des romantisch wilden Lebens jenseits der Pyrenäen, das man sich im 19. Jahrhundert in Paris machte, und sie verarbeitete alles, was der Zeitgeist sehen und hören wollte. Auch wenn Bizet nie in Spanien war, seine *Carmen*-Musik nicht mehr oder weniger spanisch ist als die Musik zu *Don Giovanni* oder *Fidelio* und genauso wenig spanisch wie beispielsweise Bizets *Djamileh* arabisch. Sein Spanien ist eine exotistische Vorstellung der Fremde – und wie Karl Mays Wilder Westen erfunden.

Mit Bizets Zigeunerwelt verhält es sich nicht anders. Galt der Zigeuner vor der Jahrhundertmitte einfach nur als hässlich und schmutzig, so fand er sich in den Jahren danach plötzlich in den Mittelpunkt des bürgerlichen Interesses gerückt. Unzählige Zigeuneropern und Opernzigeuner künden von der stillen Sehnsucht, der vernünftigen Welt des Arbeitens und Geldverdienens in das vermeintlich so farbige, so freie Leben der Zigeuner entfliehen zu können. Die Zigeunerin feierte in der Kunst wahre Triumphe als exotische Schönheit und trat als ersehnte Antagonistin zum bleichen, zimperlichen, geschminkten Frauentyp der europäischen Welt auf. Temperament und Erotik wurden zum Hauptobjekt des romantischen Zigeuner-Mythos. Und plötzlich war das schlaue, wilde, ungeschminkte Mädchen begehrt, dessen Schönheit allein schon in der Frische des Teints lag.

Das Milieu- und Kulissenhafte dieses Stücks kam aber bei seiner Uraufführung 1875 noch keineswegs als der üppige Opernbilderbogen aus



einem Guss daher, den wir heute so gerne für *Carmen* halten. Das Stück war ursprünglich eine opéra-comique, das heißt, es wechselten sich Musik und gesprochene Dialoge ab. Nach Bizets frühem Tod ersetzte sein Freund Ernest Guiraud die Dialoge durch neu komponierte Rezitative und fügte ein Ballett hinzu. Aus etwas Fragmentarischem, das immer wieder unterbrochen wurde, also aus einem Fluss der Musik, der immer wieder durch Sprache gestört wurde, wurde eine durchkomponierte Oper gemacht. Erst in dieser bearbeiteten Form, die dem Publikum ein großes, durchgehend musikalisches Erlebnis mit einem großen Orchesterapparat bescherte, wurde *Carmen* zum Welterfolg.

In ihrer Urgestalt als opéra-comique hatte *Carmen* ihr Publikum überfordert – zu modern, zu radikal, zu neu. Man fand es schockierend. Die Bearbeitung mit den neuen Rezitativen glättete neben verharmlosenden Textunterschlagungen die gewollten Kontraste zwischen den Nummern und erfand sogar „Leitmotive“, um den Wunsch nach Geschlossenheit, Opulenz und ungebrochener Dramatik zu erfüllen. Das Stück aber ist eigentlich anders, widersprüchlich, eigenwillig, mit Ecken und Kanten. Nichts ist hier mit nichts verbunden, gesprochene Texte, Oper, Operette und Revue bilden unvermittelte Gegensätze. Und in scharfem Kontrast zur Tragik der Handlung steht der leichte Ton der opéra-comique – leicht, grazil und genuin französisch. *Carmen* ist keine spanische, sondern eine französische Oper. Mit boulevardesker Direktheit zielt sie auf Klischees von lasziver Weiblichkeit, Desperado-Romantik und Torero-Grandezza. Kühn montiert sie ein tragisches Außenseiter-Frauen-Schicksal auf das Formmodell der opéra-comique. Und sprengt mit ihren unerwarteten Brüchen zwischen dem bissen Ton der opéra bouffe und tiefer Tragödie deren Gattungsgrenzen. *Carmen* ist eben nicht nur tragisch, sondern zum Teil auch sehr komödiantisch und manchmal sogar bewusst oberflächlich. Und wo sie unterschiedliche musiksprachliche Ebenen und theatralische Qualitäten miteinander konfrontiert, atmet die ganze Oper den Geist der genialen Kolportage.

Zu den Widersprüchlichkeiten gehören auch die unheimlichen, quasi Offenbachschen Revueklänge der Schmutzler und Kriminellen, die seltsam leicht und heiter angesetzt sind, grell, bunt, mal charmant, mal schrill,

immer irgendwie zusammengeklaut – aber sicher nie gefährlich. Und die Tatsache, dass die Nummernstruktur der Oper zwar einen ausgeprägten Formalismus offenbart, der natürlich nie realistisch sein kann – aber das Stück gleichzeitig innerhalb der Nummern und besonders in den großen Genreszenen eben doch den Gesetzen des Realismus verpflichtet ist. Hier sind zwei einander ausschließende Prinzipien beschworen, die nur sich nur dann nicht gegenseitig im Wege stehen, wenn sie mit einer gewissen Leichtigkeit verfolgt werden.

Mit derselben Nonchalance bleibt die Oper auch in ihrer Psychologie lückenhaft. Wo Carmen immer fremd bleibt, Micaëla als sexbereinigtes Blondzopfgeschöpf, als bürgerlich-tugendhaftes Gegenmodell zu Carmen ganz und gar ausgedacht ist und Escamillo kaum mehr als ein singendes Kostüm, ist Don José die einzige richtige Figur. Und derjenige, mit dem sich das Publikum identifiziert. Denn wer über die Liebe stolpert, gewinnt unser Herz. Dabei begann Josés gesellschaftlicher Niedergang schon, bevor das Stück anfing. Und das hatte noch nichts mit Liebe zu tun.

Unfähig, seine Emotionen zu kontrollieren, hatte der schüchterne Baske, der eigentlich hatte Priester werden sollen, im Streit einen Mann getötet und untertauchen müssen. Fern der Heimat landet er ausgerechnet bei den verlotterten Soldaten des Wachregiments der Tabakmanufaktur, wo er völlig fehl am Platze ist – obwohl das strenge militärische Ordnungssystem ihm bei seinem Streben danach, sich zu kontrollieren, hätte helfen können. José weiß, dass er gefährlich sein kann, wenn er ausrastet.

Dennoch wundert es keinen, dass sowohl Soldaten als auch Zigeuner ihn als Muttersöhnchen verlachen. Seine erste Liebesnacht mit Carmen fällt ins Wasser, weil er schon gleich mit den ersten Zapfenstreich-Trompeten seine Sachen packt. Wie ein ängstliches Kind nachts im Wald hatte José den ganzen Weg zu diesem ersten Rendezvous laut gesungen – ausgerechnet ein Lied von einem Soldaten, der zu einem Feind geht, um ihn zu töten. „Carmen, ich bin wie ein Betrunkener“, klagt José, der sich krank an dieser Liebe fühlt, ihr verfallen und ohnmächtig Carmens Umgarnung ausgeliefert. Und der bitterlich weint, als er eine frostige Abfuhr von ihr bekommt. Auch wenn Carmen diesen Mann, der seinen Ödipus nicht überwindet

und gleichzeitig vor lauter Eifersucht kaum noch gehen kann, verführen kann – die Angst sitzt tief in diesem extremen und widersprüchlichen Charakter. Und es ist klar, dass Carmen José schnell wieder verlassen wird.

Kann José am Ende des ersten Aktes „nur“ nicht mehr zurück in sein bürgerliches Leben, gibt es für ihn zwei Akte später nicht mal mehr ein Zurück in die Notgemeinschaft mit den Zigeunern und Banditen. Herausgetreten aus jeder Gesellschaft, selbst aus der schlechtesten noch, ist er am Ende so allein, so vernichtet, wie man nur sein kann. Und als ahnte er das im Voraus, schleichen sich schon zu seinem „Je t’aime“ am Schluss seiner sogenannten „Blumenarie“ drei falsche Akkorde ins Orchester, die zu seinem „Ich liebe dich“ gleichzeitig „Lass mich gehen!“ zu sagen scheinen. Er will zu ihr und kann es nicht.

Aber es ist schon vorbei, bevor er seine Arie singt. Ab dem Moment, in dem sich José aus der bürgerlichen Welt verabschiedet, findet Carmen ihn nur noch langweilig und abstoßend. Er will das Versprechen, etwas Festes – sie sagt, das interessiert mich überhaupt nicht, für mich zählt nur der Moment. Dem bürgerlichen Leben, das er mit ihr führen möchte muss sie sich verweigern. Beide sind, wie sie sind. Und haben wie in der griechischen Tragödie beide nicht die Wahl, anders zu sein. Sie verlieben sich sozusagen „falsch“ und können das von sich aus nicht lösen. Aus der Unvereinbarkeit beider Geisteshaltungen und Lebensformen entsteht der tragische Konflikt – die Unausweichlichkeit und Ausweglosigkeit einer Beziehung zwischen zwei Charakteren, die einander weder vermeiden noch überwinden können.

Zu den Widersprüchen des Werkes gehört auch, dass die Bezeichnung „Charakter“ bei Carmen genauso zutreffend wie falsch ist. Als Inkarnation des Abziehbilds der erotischen Frau, des Männertraums schlechthin ist sie in erster Linie Projektionsfläche. Selbst der Mythos von Carmen als „total emanzipierter Frau“ oder gar von ihrer angeblichen völligen Freiheit benennt einfach nur die umgekehrte Vorstellung davon. Auch wenn sie es ist, die hier die Beziehungen eingetht und beendet – sie definiert sich doch ausschließlich über Männer, darüber, wie sehr sie sie begehren. Da ist keine Möglichkeit, beispielsweise ohne Mann zu leben. Oder etwa

außerhalb der Zigeuner- und Schmugglerwelt. Und so gerne man ihr mit dem Außergesetzlichen einen großen Handlungsspielraum zuspricht – sie ist doch nur eine Idee davon, nicht die Selbstbestimmtheit selbst. Von der Freiheit träumt sie zwar. Aber selbst ihrem Tod fehlt die tatsächliche Freiheit der Wahl. Und nicht mal die Sängerin ist frei, ihre Figur aus dem Klischee heraus zu führen.

Ihr einsam-trotziges Sterben ist irritierend. Weit entfernt vom pathetischen Bejahren eines Operntodes erwartet sie das Messer des Gegners, der nicht ihr Partner werden konnte. Das Fatum ihrer Tötung nimmt sie so an, wie sie ihre Orakelsprüche annimmt, und ähnelt darin den antiken Helden der Mythologie, die den Tod akzeptieren, ohne ihn zu wünschen. Gewissermaßen auch Lösung, wird er einfach erreicht, wie das Ziel eines Weges. Escamillo hat damit nichts zu tun. In dem kurzen Duett mit ihm kurz vorher ist Carmen kaum wiederzuerkennen. Wie abgeschnitten von ihrer Persönlichkeit, plötzlich passiv und unterwürfig, singt sie nur noch das nach, was er ihr vorgibt – und verhält sich damit plötzlich genauso wie die als Gegenfigur zu ihr entworfene Micaëla. Carmen geht nicht in eine neue Liebe, sondern ist bereits auf einem anderen Weg.

Micaëla, das madonnenhaft gute Kind, hat ihre Funktion erfüllt und wurde von den Autoren am Schreibtischrand vergessen. Sie ist tot, obwohl sie lebt. Carmen lebt, weil sie tot ist.



*Tamara Gura, Chor*

*Prosper Mérimée*

## **Der Anfang**

Ich bin geboren in Elizondo, im Tale von Baztan. Ich heiße Don José Lizarabengoa, und Ihr, Señor, kennt Spanien ja zur Genüge, dass mein Name es Euch gleich sagt: ich bin Baske und aus altem christlichem Geschlecht. Wenn ich den Don meinem Namen voransetze, so darum, weil ich dazu berechtigt bin, und wenn ich mit Euch in Elizondo wäre, zeigte ich euch meinen Stammbaum auf Pergament. Man wollte aus mir eine Leuchte der Kirche machen und ließ mich studieren, aber es nützte nichts. Ich liebte zu sehr das Ballspiel, und das hat mich heruntergebracht. Wenn wir Ball spielen, wir aus Navarra, dann vergessen wir uns und alles andere. Eines Tages, als ich Sieger war, fing einer aus Álava Krakeel mit mir an; wir griffen zu unseren Maquilas\*, und ich behielt wieder die Oberhand; aber dieser Geschichte wegen musste ich dann außer Landes gehen. Unterwegs kamen mir Dragoner in den Weg, und da trat ich ins Regiment von Almanza ein, bei den Reitern. Leute wie wir aus den Bergen, die lernen rasch das Waffenhandwerk. Ich kriegte bald die Tressen, und den „Wachtmeister“ hatte ich schon so gut wie in der Tasche, da kam ich, zu meinem Unglück, zur Wachabteilung bei der Tabakfabrik von Sevilla. Wenn Ihr in Sevilla gewesen seid, werdet Ihr das große Gebäude da gesehen haben, draußen vor den Wällen, dicht am Guadalquivir. Mir ist's, als sähe ich noch immer das Tor und die Wachstube daneben. Die Spanier spielen Karten, wenn sie auf Wache sind, oder liegen auf der Pritsche; ich, als echter Navarrese, ich war immer am Basteln. Ich bosselte an einer Kette aus Messingdraht, an die ich meine Patronennadel hängen wollte. Mit einem Mal sagen da die Kameraden: „Es läutet; die Mädels gehen wieder an die Arbeit.“ Wie Ihr wohl wisst, Señor, sind in der Manufaktur an die vier- bis fünfhundert Frauen beschäftigt. Die wickeln Zigarren in einem

\* eisenbeschlagene Stöcke der Basken

riesigen Saale, in den Männer ohne den Erlaubnisschein des „Vierundzwanzigers“\* nicht hineindürfen, weil die Frauen, zumal die jungen, sich's bequem machen, wenn's heiß ist. Um die Zeit, wo die Arbeiterinnen nach dem Essen wieder hineingehen, stellen sich viele junge Leute dort ein, um sie an sich vorüberziehen zu lassen und ihnen allerlei vorzuschwatzen. Da sind wenige unter diesen Dämchen, die eine taftseidene Mantilla fahren lassen, und wer Lust hat, sich was aufzufischen, braucht sich bloß zu bücken und hat seinen mehr oder weniger leckeren Fisch schon in der Hand. Ich, während die anderen gafften, ich blieb auf meiner Bank am Tore. Ich war blutjung damals; immerzu war ich mit meinen Gedanken in der Heimat, und ich meinte, ohne blaue Röcke und Hängezöpfe bis auf die Schultern gäbe es keine hübschen Mädels auf der Welt. Außerdem hatte ich Scheu vor den Andalusierinnen; ich war noch nicht auf ihre Art eingestellt: immer zu spötteln, nie ein vernünftiges Wort zu reden.

Ich hatte also die Nase tief über meiner Kette, da hörte ich, wie die Zivilisten sagten: „Da kommt die Gitanilla!“ Ich blickte mich um und sah sie. Ein Freitag war's; ich werde ihn nie vergessen. Ich sah die Carmen, die ihr kennt, bei der wir uns vor etlichen Monaten begegnet sind. Ein sehr kurzes Röckchen hatte sie an, das weiße, von mehr als einem Loch durchbrochene Seidenstrümpfe sehen ließ, und niedliche rotlederne Schuhchen mit feuerroten Bändern. Ihre Mantilla hielt sie auseinandergeschlagen, um ihre Schultern zu zeigen und einen großen Akazienstrauß, den sie im Hemdausschnitt stecken hatte. Im Mundwinkel wippte ihr auch noch eine Akazienblüte, und so schritt sie dahin und wiegte sich dabei in den Hüften wie ein Füllen aus dem Gestüt von Córdoba. Bei uns daheim hätte sich alle Welt vor einem Weib in solchem Aufzug bekreuzigt. In Sevilla sagte ihr jeder irgendwas Schmeichelhaftes und Anzügliches über ihr Benehmen, und sie hatte für jeden eine Antwort, warf ihre Blicke nach rechts und links, die Faust in der Hüfte, frech wie eben eine echte Zigeunerin. Erst wollte sie mir nicht recht gefallen, und ich nahm meine

\*die mit der Polizeiaufsicht und der Stadtverwaltung beauftragte Obrigkeit

Kette wieder vor; aber sie, wie die Weiber und die Katzen sind, die nicht kommen, wenn man sie ruft, und kommen, wenn man sie nicht ruft, sie blieb vor mir stehen und redete mich an: „Gevatter“, sagte sie zu mir auf andalusisch, „willst du mir deine Kette verehren, dass ich die Schlüssel zu meiner Truhe dranhängen kann?“

„Da kommt meine Putznadel dran“, antwortete ich.

„Deine Putznadel!“ rief sie auflachend. „Ah, der Señor häkelt Spitzen, da braucht er Nadeln dazu!“ Alles ringsherum lachte, und ich, ich fühlte, dass ich rot wurde, und doch fand ich kein Wort zur Entgegnung.

„Los, Herzchen“, fing sie wieder an, „häkle mir sieben Ellen schwarze Spitze für eine Mantilla, du Häkler meiner Seele du!“

Und dabei schnellte sie die Akazienblüte, die sie aus dem Munde genommen hatte, mir mit einem Daumenschnippen mitten zwischen die Augen. Señor, da war mir, als hätte mich eine Kugel getroffen... Verkriechen hätte ich mich mögen, irgendwohin, aber ich saß da, starr wie ein Stück Holz. Als sie in der Manufaktur verschwunden war, sah ich auf der Erde die Akazienblüte liegen, die mir zwischen die Füße gefallen war; ich weiß nicht, was mich packte, aber ich hob sie auf, ohne dass meine Kameraden es bemerkten, und barg sie behutsam unter meinem Rock. Mit der Dummheit fing's an!



*Tamara Gura, Chor*



*Tamara Gura, Herrenchor*





Erich Fromm

## Kompensatorische Gewalt

Unter kompensatorischer Gewalt verstehe ich die Gewalttätigkeit, die einem impotenten Menschen als *Ersatz* für produktive Tätigkeit dient. Um verständlich zu machen, was ich unter „Impotenz“ verstehe, muss ich einige Bemerkungen vorausschicken. Obwohl der Mensch das Objekt von Naturkräften und gesellschaftlichen Kräften ist, die ihn beherrschen, ist er dennoch nicht *nur* Objekt der jeweiligen Umstände. Er besitzt den Willen, die Fähigkeit und die Freiheit, die Welt zu verwandeln und zu verändern, wenn auch nur innerhalb gewisser Grenzen. Das Entscheidende dabei ist nicht die Stärke seines Willens und das Ausmaß seiner Freiheit, sondern die Tatsache, dass der Mensch eine absolute Passivität nicht erträgt. Es treibt ihn dazu, der Welt seinen Stempel aufzudrücken, sie zu verwandeln und zu verändern, und nicht nur selbst verwandelt und verändert *zu werden*. Dieses menschliche Bedürfnis kommt bereits in den Höhlenzeichnungen der Frühzeit, in der gesamten Kunst, in jeglicher Arbeit wie auch in der Sexualität zum Ausdruck. Alle diese Tätigkeiten entspringen der Fähigkeit des Menschen, seinen Willen auf ein bestimmtes Ziel zu richten und so lange weiterzumachen, bis das Ziel erreicht ist. Die Fähigkeit, seine Kräfte auf diese Art einzusetzen, ist die *Potenz*. (Die sexuelle Potenz ist nur eine besondere Form derselben Potenz.) Wenn der Mensch aus Schwäche, Angst, Inkompetenz oder dergleichen nicht fähig ist zu handeln, wenn er impotent ist, so leidet er. Dieses Leiden aus Impotenz ist eben drauf zurückzuführen, dass das innere Gleichgewicht gestört ist, dass der Mensch den Zustand völliger Ohnmacht nicht hinnehmen kann ohne zu versuchen, seine Handlungsfähigkeit wiederherzustellen. Kann er das aber, und wie? Eine Möglichkeit ist, sich einer Person oder einer Gruppe, die über Macht verfügt, zu unterwerfen und sich mit ihr zu identifizieren. Durch eine solche symbolische Partizipation am Leben eines anderen gewinnt der Mensch die Illusion, selbst zu handeln, während er sich in Wirklichkeit nur denen, die handeln, unterordnet und zu einem Teil von

ihnen wird. Die andere Möglichkeit – und diese interessiert uns in diesem Zusammenhang am meisten – ist, dass der Mensch sich seiner Fähigkeit zu zerstören bedient.

Leben schaffen heißt, seinen Status als Geschöpf, das wie ein Würfel aus dem Becher ins Leben hineingeworfen wird, zu transzendieren. Aber Leben zerstören heißt ebenfalls, es zu transzendieren und dem unerträglichen Leiden völliger Passivität zu entrinnen. Leben zu schaffen verlangt gewisse Eigenschaften, die dem impotenten Menschen abgehen. Leben zu zerstören verlangt nur eines: Gewaltanwendung. Der Impotente braucht nur einen Revolver, ein Messer oder körperliche Kräfte zu besitzen, und er kann das Leben transzendieren, indem er es in anderen oder in sich selbst zerstört. *Auf diese Weise rächt er sich am Leben dafür, dass es sich ihm versagt.*



Mickael Spadaccini, Damenchor





*Susanne Serfling*

*George Tabori*

## **Besprechung am ersten Probenstag**

Wir gehen an diese Aufgabe, weil es sie gibt, wie es den Mount Everest gibt. Wir werden daran scheitern, und das ist gut. Scheitern, sagte der verstorbene Sartre, bevor er erstickte, ist der Zustand des Lebens. Das ist eine christliche Botschaft, außerordentlich realistisch, der schmale Pfad zum Triumph. Nichts wird einem gelingen, wenn man nach dem Erfolg schießt. Ich mache Theater nur aus dem einen Grund: es ist die schwierigste Sache der Welt. Das ist sicher pathologisch, ein Signal durch die Flammen, kein Hilfeschrei, sondern eine Einladung zum Feuer. Zumindest weiß ich, dass ich verrückt bin, im Gegensatz zu den Perfektionisten mit ihren frostigen Spektakeln.



Das ist natürlich anmaßend, weil in der Kunst, wie in der Liebe, alle Warum-Fragen mit einem Warum nicht? beantwortet werden können. Der Rest ist Tratsch und Quatsch, verbrämt mit mehr oder weniger eloquentem Blabla, um unsere täglichen Missgeschicke zu rechtfertigen, einem Blabla, das nicht unbedingt nutzlos ist, vielleicht eine Arbeitshypothese. Ein ehrlicher Anfang sollte am Nullpunkt beginnen, indem man sagt: „Vielleicht so oder vielleicht so“ oder besser noch: „Nicht so, sondern so“, Ausdruck des Zweifels, der den Künstler vom Macher unterscheidet.

Dieses Stück ist nicht nur schwierig, es ist unmöglich, also freut euch. B. hat Jahre gebraucht, es zu schreiben, wir haben nur ein paar Monate, es umzusetzen, auf die Bühne zu bringen, wir werden keine Bühne haben, nur einen Kreis, wie es sich für die Hölle gehört.

*Minseok Kim, Jana Baumeister, David Pichlmaier, Tamara Gura, Amira Elmadfa*





*Chor*







*Tamara Gura, Mickael Spadaccini*

*Prosper Mérimée*

## **Das Ende**

Ein Bauer erzählte mir, in Córdoba gäbe es Stierkämpfe. Da wallt mir das Blut, und wie ein Verrückter stürze ich davon und bin schon auf dem Platze. Man zeigte mir den Lucas, und auf der Bank an der Schranke entdeckte ich Carmen. Ein Blick auf sie genügte mir, und ich war völlig im Bilde. Er, beim ersten Stier, spielte schon den Galanten, ganz wie ich es mir gedacht hatte. Er riss dem Stier die Konkarde ab und brachte sie Carmen, die sie sich auf der Stelle ins Haar steckte. Der Stier sollte mich rächen. Lucas wurde samt seinem Pferd über den Haufen gerannt, er lag zuunterst, das Pferd stürzte auf ihn und der Stier über beide hin. Ich sah zu Carmen hinüber, aber sie war schon nicht mehr auf ihrem Platze. Mir war's nicht möglich, von da, wo ich war, hinauszukommen, und ich musste erst das Ende der Stierkämpfe abwarten. Darauf ging ich in die Euch bekannte Behausung, und da blieb ich und wartete ruhig den ganzen Abend und einen Teil der Nacht. Gegen zwei Uhr morgens kam Carmen hinein und war nicht gelinde überrascht, als sie mich sah.

„Komm mit!“ sagte ich zu ihr.

„Gut denn!“, warf sie hin. „Gehen wir!“

Ich holte mein Pferd, ich hob sie auf die Kruppe, und so ritten wir den Rest der Nacht durch, ohne ein Wort miteinander zu reden. Als es Tag wurde, machten wir halt in einer einsamen Venta, unweit einer kleinen Einsiedelei. Dort sagte ich zu Carmen. „Höre! Alles Gewesene will ich vergessen. Nichts werde ich dir vorhalten, aber schwöre mir eins: dass du mit mir nach Amerika gehst und dich da vernünftig verhältst!“

„Nein!“ muckte sie auf. „Nach Amerika geh' ich nicht mit. Hier gefällt mir's nun mal gut.“

„Aha, darum, weil du da nicht weit vom Lucas bist; aber lass dir's gesagt sein: wenn er wieder hochkommt, alt wird er nicht. Im Übrigen, wozu mir noch an ihm die Hände dreckig machen? Ich hab's satt, all deine Liebhaber umzubringen.“



*Mickael Spadaccini, Tamara Gura*

„Du willst mich töten, ich seh's wohl!“ rief sie. „Alles ist vorbestimmt! Aber zum Nachgeben bringst du mich nicht!“

„Ich bitte dich drum“, redete ich auf sie ein, „komm zur Vernunft.

Hör mich an! Alles was war, ist vergessen. Du weißt doch, du, du hast mich zugrunde gerichtet, deinetwegen bin ich zum Räuber und Mörder geworden.

Carmen, meine Carmen, lass mich dich retten und mich mit dir...!“

„José“, erwiderte sie, „du verlangst Unmögliches von mir. Ich liebe dich nicht mehr; du, du liebst mich noch, und darum willst du mich umbringen. Ich könnte dich ja noch belügen; aber ich will mir nicht mehr die Mühe machen. Alles ist aus zwischen uns.“

„Du liebst also den Lucas?“ drang ich in sie.

„Ja, ich hab ihn geliebt wie dich einst, eine Weile, weniger als dich vielleicht. Jetzt lieb' ich nichts mehr, und ich hasse mich selber, weil ich dich geliebt habe.“

Ich warf mich ihr zu Füßen, ich fasste ihre Hände, meine Tränen tropften darauf. Ich erinnerte sie an all die glückseligen Augenblicke, die wir zusammen erlebt hatten. Ich erbot mich, ihr zuliebe Räuber zu bleiben. Alles, Señor, alles, alles hab ich ihr angeboten, wenn sie mich nur wieder liebhaben wollte!

Sie antwortete mir nur darauf: „Dich noch zu lieben, das ist mir unmöglich. Mit dir leben, das will ich nicht!“

Da packte mich die Wut. Ich zog mein Messer. Wie hätte ich gewünscht, sie hätte Furcht gehabt und mich um Gnade angefleht! Aber dieses Weib da war ein Dämon.

„Zum letzten Male“, schrie ich außer mir, „willst du bei mir bleiben?“

„Nein! Nein! Nein!“ rief sie und stampfte mit dem Fuße auf und zerrte den Ring, den sie von mir hatte, vom Finger und schleuderte ihn ins Dickicht hinein.

Da stieß ich zu, einmal und noch einmal. Beim zweiten Stich sank sie um, ohne einen Schrei. Noch ist's mir, als sähe ich ihr schwarzes Auge mich anstarren; dann wurde es trübe und schloss sich. Eine Stunde wohl stand ich vor dem leblosen Leib, wie vernichtet.





*Dmitry Lavrov*

*Théophile Gautier*

## **Der Tod des Toreros**

Der berühmte Torero war ganz in schwarz gekleidet, nur seine Weste war mit Perlen und Seidenornamenten verziert. Das Kostüm zeigte einen düsteren Reichtum, der mit seiner grausamen, fast abstoßenden Physiognomie vortrefflich harmonierte. Ein gelbseidener Gürtel saß um seine mageren Hüften. Der ganze Mann schien nur aus Muskeln und Knochen zu bestehen.

Seine Stirn war von zwei oder drei tiefen Furchen durchzogen, die aber mehr vom spitzen Nagel des Kummers als von der Zeit eingegraben schienen. Gesicht und Haltung schienen Andres nicht unbekannt zu sein. Aber er wusste nicht, wohin er den Mann tun sollte!

Militona jedoch hatte ihn im ersten Augenblick erkannt. Es war Juancho. Sie öffnete hastig ihren Fächer, um ihr Gesicht zu verstecken, aber es war zu spät. Der Torero hatte sie bereits gesehen und machte mit der Hand ein Zeichen des Grußes.

„Lass uns gehen“, sagte Militona zu ihrem Gatten, „ich fühle mich beunruhigt und fürchte mich vor schrecklichen Dingen, die sich ereignen könnten.“

„Was soll sich denn ereignen?“, meinte Andres. „Ein paar Picadores werden auf die Erde fallen, ein paar Gäulen wird der Leib aufgeschlitzt werden.“

Juancho tat wirklich Wunder. Er arbeitete, als sei er unverwundbar. Er nahm die Stiere beim Schwanz und ließ sie tanzen, sprang auf ihren Rücken, stellte einen Fuß zwischen ihre Hörner und sprang wieder ab. Er riss ihre Namensschilder weg, pflanzte sich vor ihnen auf und stellte sich ihnen mit einer Kühnheit sondergleichen entgegen.

Das begeisterte Volk klatschte rasenden Beifall. Seit den Tagen Cid Campedadors hatte man kein solches Stiergefecht gesehen.

Die anderen Toreros, von seinem Beispiel angefeuert, schienen ebenfalls keine Gefahr mehr zu kennen. Die Picadores wagten sich bis in die Mitte



des Platzes. Die Banderillos stießen ihre bänderumwickelten Dolche, ohne einen Stoß zu verfehlen. Juancho sekundierte allen zugleich.

Er wusste stets, das wütende Tier abzulenken und auf sich zu locken. Einer fiel, und schon beugte der Stier seinen Kopf, um ihm den Bauch aufzureißen. Juancho aber rettete ihn unter eigener Lebensgefahr.

Alle seine Stöße saßen von oben nach unten zwischen den Schultern der Stiere, die wie vom Blitz getroffen niedersanken. Juancho hatte das Höchste in seiner Kunst erreicht. Selbst Militona konnte sich nicht enthalten, ihm Beifall zuzuklatschen. Andres stampfte begeistert mit den Füßen. Die Aufregung war auf das Höchste gestiegen, brausender Beifall begrüßte jede Bewegung Juanchos.

Man ließ den sechsten Stier in die Arena.

Da geschah etwas Außergewöhnliches, Schreckliches. Juancho reizte den Stier bis zum Äußersten. Als er wie rasend auf ihn zustürzte, nahm er seinen Degen und warf ihn, anstatt ihn in den Hals des Tieres zu stoßen, wie man allgemein erwartete, mit voller Kraft in die Höhe, sodass sich die Klinge zwanzig Schritte vor ihm in die Erde bohrte.

„Was wird er tun?“ schrie man von allen Seiten. „Das ist kein Mut mehr, das ist Tollkühnheit! Was soll das? Will er den Stier durch einen Fausthieb auf die Nase töten?“

Juancho warf einen Blick zu der Loge hinauf, in der Militona saß, einen Blick, in dem seine ganze Liebe, seine ganze Leidenschaft lag. Dann blieb er unbeweglich vor dem Stier stehen.

Das Tier senkte den Kopf. Die Hörner gruben sich bis zur Wurzel in die Brust des unglückseligen Mannes ein und stießen von Blut triefend im Rücken hervor. Ein entsetzter, urmächtiger Schrei aus zwölftausend Kehlen zitterte durch die Luft.

Blass wie der Tod sank Militona in ihren Stuhl zurück. In dieser Minute liebte sie Juancho.

Georges Bizet **Carmen** – Darmstädter Originalbesetzung von 2016

**Musikalische Leitung** Will Humburg **Inszenierung** Sandra Leupold **Bühne**  
Stefan Heinrichs **Kostüme** Mechthild Feuerstein **Dramaturgie** Mark Schulze Steinen  
**Choreinstudierung** Thomas Eitler-de Lint

**Mit:** Don José Mickael Spadaccini **Carmen** Tamara Gura **Micaëla** Susanne Serfling  
Escamillo Dmitry Lavrov **Zuniga** Nicolas Legoux **Frasquita** Jana Baumeister / Katja Stuber  
**Mercédès** Amira Elmadfa **Le Dancaïre** David Pichlmaier **Moralès** Oleksandr Prytolyuk  
**Le Remendado** Minseok Kim **Andrés** Juri Lavrentiev / Miroslav Stričević **Lillas Pastia** Peter  
Eulenstädt / Christian Wittig [Mehrfachbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge]  
Opernchor und Extrachor des Staatstheaters Darmstadt, Kinderchor des Staatstheaters  
Darmstadt, Statisterie des Staatstheaters Darmstadt, Staatsorchester Darmstadt

### Text- und Bildnachweise

Die Handlung und der Beitrag von Sandra Leupold wurden für dieses Heft geschrieben. Die Zitate auf den Umschlaginnenseiten entnahmen wir: Peter Brook *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater* (aus dem Englischen von Frank Heibert), Frankfurt/Main: S. Fischer 1994. Die beiden Passagen aus der Novelle *Carmen* stammen aus: Prosper Mérimée *Carmen* (aus dem Französischen von Helmut Bartuschek), Frankfurt/Main: Insel 1979. Die Überlegungen zu Kompensatorischer Gewalt sind ein Auszug aus: Erich Fromm *Die Seele des Menschen. Ihre Fähigkeit zum Guten und Bösen* (aus dem Amerikanischen von Liselotte Mickel und Ernst Mickel), München: dtv 1988. Den Text *Besprechung am ersten Probenstag* entnahmen wir: George Tabori *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte* (aus dem Englischen von Ursula Grützmacher-Tabori), Frankfurt/Main: Fischer 1993. Der Auszug aus der Novelle *Militona* entstammt: Théophile Gautier *Die Liebe des Toreadors* (aus dem Französischen von Duri Troesch), Baden Baden: Hans Bühler jr. o.J. | | Alle übernommenen Beiträge wurden von uns gekürzt und – mit Ausnahme von *Besprechung am ersten Probenstag* – mit redaktionellen Überschriften versehen; die Orthographie haben wir der aktuellen amtlichen Rechtschreibung angepasst. | | Martina Pipprich fotografierte das Darmstädter *Carmen*-Ensemble bei der Klavierhauptprobe am 25.05.2016 und der Orchesterhauptprobe am 01.06.2016. | | Sollte es uns nicht gelungen sein, alle Urheber ausfindig zu machen, so bitten wir diese, sich bei uns zu melden.

### IMPRESSUM

**Spielzeit 2015|16, Programmheft Nr. 37 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt**  
**Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon 06 15 1. 28 11-1 |**  
**www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand |**  
**Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |**  
**Redaktion: Mark Schulze Steinen | Lektorat: Hanneliese Lenk |**  
**Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt**  
**Ausführung: Hélène Beck | Hersteller: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt**

**Mit einem Bühnenbild ist der Kopf des  
Zuschauers bereits möbliert. Ein  
nackter Ort erzählt keine Geschichte:  
Phantasie, Aufmerksamkeit und  
Denkprozess sind bei jedem Zuschauer  
ungehindert.**

**Peter Brook**

