

The background of the entire page is a stylized, abstract illustration of flames. The colors are primarily bright yellow and orange, with some purple and blue accents, creating a sense of heat and movement. The flames are depicted with thick, flowing lines that swirl and curl across the frame.

Staatstheater  
Mainz

# Carmen

Georges Bizet

## CARMEN

Oper in drei Akten

Von Georges Bizet (1838–1875)

Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy

Nach der Novelle von Prosper Mérimée

In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

*Musikalische Leitung* ... Daniel Montané

*Inszenierung* ... Luise Kautz

*Bühne* ... Valentin Mattka

*Kostüme* ... Charlotte Werkmeister

*Licht* ... Carolin Seel

*Chor* ... Sebastian Hernandez-Laverny

*Dramaturgie* ... Sonja Westerbeck

*Carmen* ... Karina Repova/ Olivia Vote

*Don José* ... Ragaa Eldin

*Zuniga* ... Stephan Bootz

*Moralès* ... Gabriel Rollinson/ Dennis Sörös

*Escamillo* ... Liam James Karai

*Micaëla* ... Laura Esposito/ Julietta Aleksanyan

*Mercédès* ... Verena Tönjes

*Frasquita* ... Karolina Liçi\*

*Dancaïro* ... Mark Watson Williams/ Christoph Wendel

*Remendado* ... Collin André Schöning

*Bergführer* ... Reiner Weimerich

\* Mitglied Junges Ensemble

Chor des Staatstheater Mainz

Statisterie des Staatstheater Mainz

Jugendkantorei der Ev. Singakademie Wiesbaden

(Einstudierung: Niklas Sikner)

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden 45 Minuten, eine Pause

*Regieassistenz und Abendspielleitung* ... Romika Eisold,

Maximilian Eisenacher

*Studienleitung* ... Michael Millard, Fiona Macleod

*Nachdirigat* ... Sebastian Hernandez-Laverny

*Musikalische Assistenz* ... Miyeon Eom, Adri Joel Harrison, Paul Johannes

Kirschner, Christian Maggio

*Bühnenbildassistenz* ... Maria Fernanda Jardim Espinosa

*Kostümassistenz* ... Marielle Sokoll

*Inspizienz* ... Wolfram Tetzner

*Soufflage* ... Franz Pohl

*Sprachcoaching* ... Zelma Millard

*Übertitelinspizienz* ... Robert Martin

*Praktikum Kostüm* ... David Eschenfelder

*Technischer Leiter* ... Dominik Maria Scheiermann

*Produktions- und Werkstättenleiter* ... Bertil Brakemeier

*Stellvertretender technischer Leiter und Bühneninspektor* ... Justus Matla

*Produktionsleitung und Konstruktion* ... Niels Sonnemann

*Mitarbeiter der technischen Leitung* ... David Amend

*Bühneneinrichtung* ... Moritz Brünig

*Leiter der Bühnentechnik* ... Andreas Hoffmann

*Leiter der Beleuchtung* ... Ulrich Schneider, Frank Stähr

*Tontechnik* ... Miloslav Popov, Enis Potoku

*Leiter der Tontechnik* ... Andreas Stiller

*Requisite* ... Stefanie Kaiser, Alexandra Stock, Fred Haderk

*Leiter der Requisite* ... Fred Haderk

*Leiterin der Dekorationswerkstatt* ... Isabella Krupp

*Leiter der Schreinerei* ... Markus Pluntke

*Leiter der Schlosserei* ... Erich Bohr

*Leiterin des Malsaals* ... Bettina von Keitz

*Kostümdirektorin* ... Ute Noack

*Stellvertretung der Kostümdirektion* ... Antonia Hilchenbach

*Damengewandmeisterinnen* ... Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft

*Herrengewandmeister* ... Thomas Kremer, Falk Neubert

*Modistin* ... Petra Kohl

*Kostümgestaltung* ... Lisa Maline Vorhaben

*Maskenbildnerinnen* ... Jasmin Braun, Michelle Deutz, Anette

Dold, Hannah Bug, Marie Kolb, Nadja Stahl, Lara Köhler, Linda Schär,

Soraya Loch

*Chefmaskenbildner* ... Guido Paefgen

Premiere am 2. Oktober 2023

Großes Haus



## HANDLUNG

### Erster Akt

Am Stadtrand vertreiben Soldaten sich die Zeit. Micaëla sucht ihren Freund, den Sergeant Don José. Zuniga und Moralès schlagen vor, sie könne inzwischen, bis Don José mit der Wachablöse kommt, in ihrer Gesellschaft bleiben. Micaëla lehnt ab und geht. Die Fabrikglocke läutet und die Arbeiterinnen treffen auf die herumlungernenden Soldaten. Carmen erregt die besondere Aufmerksamkeit der Soldaten. Als Don José Carmens Auftritt kaum beachtet, wirft sie ihm provokativ eine Blume vor die Füße. Als sich die Arbeiterinnen verzogen haben, taucht Micaëla wieder auf und überbringt Don José einen Brief seiner Mutter. Sie schreibt ihrem Sohn, er solle doch endlich heiraten und schlägt die Überbringerin des Briefes als Braut vor: Micaëla. Plötzlich gibt es vor der Fabrik einen Tumult, weil Carmen eine Kollegin im Streit verletzt hat. Sie wird verhaftet und Don José soll auf sie aufpassen. Doch Carmen bringt ihn dazu, dass er ihre Fesseln lockert, damit sie fliehen kann.

### Zweiter Akt

Abends feiert Carmen mit Frasquita und Mercédès am einschlägigen Treffpunkt. Sie erfährt, dass Don José ihretwegen eine Strafe absitzen musste, weil er sie laufen ließ. Da erklingt der Jubel für den Stierkämpfer Escamillo, mit dem auf der Feier auf seinen jüngsten Erfolg angestoßen wird. Er versucht, Carmen für sich zu gewinnen.

In Carmens Clique um den Anführer Dancaïro, die in Schmugler-Geschäfte verwickelt ist, wird jemand gesucht, der die Wachen ablenkt. Doch Carmen will sich der Aktion nicht anschließen, stattdessen wartet sie auf Don José, über den sie von Zuniga weiß, dass er heute freigelassen wird. Bei ihrem Wiedersehen stellt Don José klar, dass er sich gegen Carmen entscheidet, obwohl sie ihn ermuntert, mit ihr zu kommen. Als sie sich gerade verabschieden wollen, taucht Zuniga für ein heimliches Treffen mit Carmen auf. In besinnungsloser Eifersucht greift Don José gegen den Vorgesetzten zur Waffe. Carmens Freunde können Schlimmeres verhindern. Doch jetzt bleibt Don José nichts anderes übrig, als sich der kriminellen Bande um Carmen anzuschließen.

### Dritter Akt

Carmens Interesse an Don José ist bereits abgekühlt, als sich zeigt, dass er für die Kriminalität der Straße nicht gemacht ist. Vielmehr spricht sie schon von ihrer neuen Liebe: Escamillo. Dieser findet auf der Suche nach Carmen erst einmal den eifersüchtigen Don José. Einen hitzigen Zweikampf kann Carmen jäh unterbrechen und dadurch Escamillo das Leben retten.

Frasquita und Mercédès lesen indessen in den Karten, dass beide, Carmen und Don José, bald dem Tod ins Auge sehen müssen.

Als Micaëla Don José endlich die Nachricht überbringen kann,

dass seine Mutter im Sterben liegt, geht er mit ihr, droht Carmen aber, wiederzukommen.

Ein großes Spektakel steht an: Ein buntes Treiben aus Straßenverkäufern, Fans und feiernden Menschen kündigt den Lokalmatador Escamillo an. Er kommt mit Carmen und lässt sich ausgiebig feiern. Die Warnung, dass auch Don José da sei, rührt beide nicht.

Als Carmen und Don José in der Menge aufeinandertreffen, beteuert er seine Liebe und fleht Carmen an, zu ihm zurückzukehren. Carmen weist ihn kalt ab. Sie will sich Escamillo anschließen, dabei läuft sie Don José ins Messer – und stirbt.





## CARMEN - EIN INTERVIEW MIT DER REGISSEURIN LUISE KAUTZ

*Carmen ist eine ikonische Frauenfigur der Opernliteratur. Du entdeckst sie als Regisseurin neu. Was interessiert dich an ihr?*

An der Figur und überhaupt am ganzen Stück interessiert mich, dass diese Oper in ihrer Werkgeschichte eine Art Romantisierung erfahren hat. Sowohl in Bezug auf die Figuren als auch inhaltlich hat sich etwas ausgebildet, was in großen Teilen nicht mehr dem entspricht, was ursprünglich in dem Stück – und schon in der literarischen Vorlage von Prosper Mérimée – angelegt ist. Schon die Ursprungsgeschichte der literarischen Vorlage hat etwas ganz Pures, Rohes. Wenn man konkret auf die Figur der Carmen blickt, finde ich verschiedene Aspekte an ihr im Zuge dieser Romantisierung verzerrt, allen voran den der Sexualität beziehungsweise das Image der „sexy Frau“. Ich habe das Gefühl, dass das falsch zugeschrieben ist. Das ist kein selbstgewähltes, kokettes Attribut, mit dem man nur spielen will, sondern diese Art von „Sexyness“ wendet Carmen in Situationen an, in denen sie bedroht oder sogar gefangen gehalten wird.

Diese eingespielte Sichtweise, dass es den Figuren eigentlich gut geht, hat für mich eine merkwürdige Art von Bequemlichkeit, als wäre Carmen einfach eine schöne Frau, die mit den Männern aus Spaß schläft.

In der Beziehung zwischen

Carmen und Don José suche ich immer wieder nach einem wahrhaftigen Moment – aber ich finde ihn nicht. Sogar ihre Seguidilla ist eine vorgespülte Koketterie, um Don José dazu zu bewegen, dass er sie befreit. Danach sehen sie sich eine ganze Zeit lang nicht, denn er verbüßt seine Strafe im Gefängnis – bis zum Duett im zweiten Akt. Das ist eigentlich eine Show-Nummer, an der man keine echte, gleichberechtigte Beziehung ablesen kann.

*Zu wem hat Carmen denn eine wahrhaftige Beziehung?*

Carmen ist stark verflochten in das soziale Umfeld, in dem sie lebt: Es besteht aus Leuten, die sich am Rand der Gesellschaft bewegen, denen es nicht besonders gut geht und die wenig Geld haben. Und innerhalb dessen ist Carmen einer Gruppe zugehörig, der „Schmugglergang“, in der sie durchaus eine hervorgehobene Stellung aufgrund ihrer Talente hat. Doch letztlich ist es ihr nicht möglich, sich aus dem Umfeld zu befreien. Ihr ist nicht einmal die Möglichkeit gegeben, eigenständig zu entscheiden, diese Welt zu verlassen.

Und wenn wir über Liebesbeziehungen reden, dann ist am ehesten Escamillo eine Art positiver Gegenentwurf zu Don José. Escamillo ist in der Lage zu sagen: „Wenn du dich gerade nicht binden kannst oder willst, dann gebe ich dir die Freiheit.“ Er bietet sich an, ohne dass er Carmen einfangen möchte.

Escamillo ist natürlich auch ein Mann aus der gleichen sozialen Schicht wie Carmen; in dieser Welt ist er immerhin ein Star – aber eher lokal und nicht weitreichend. Natürlich hat er etwas Machohaftes und er ist sehr von sich selbst eingenommen. Carmen und Escamillo haben in der ganzen Oper kein wirkliches Duett, aber sie haben immerhin einen kurzen gemeinsamen musikalischen Moment der Wahrhaftigkeit. Mir gefällt diese Betonung als Fallhöhe für den Schluss und den Mord an Carmen durch José. Es gibt also eigentlich etwas Positiveres als Perspektive, aber Carmen kann daran nicht glauben.

*Welches Bühnenbild hast du mit deinem Team für diese Gesellschaft entworfen?*

Dafür waren zwei Anregungen entscheidend: Als ich angefangen habe, die Oper zu hören, musste ich an bestimmte Landschaftsbilder denken, mit diesen staubigen Böden unter gleißend blauem Himmel. In diesem Zusammenhang sind wir auf Bilder des Malers De Chirico gekommen.

De Chiricos traumähnliche Stadtansichten sind streng architektonisch gestaltet und zeigen eine kulissenartige Szenerie. In dieser Art von Surrealismus, die durch dieses gleißende Licht auch etwas scharfkantiges hat, steckt auch eine gewisse Brutalität, die in diesem Sehnsuchtsort Spanien lauert.

Den steinigen Boden haben wir

übernommen. Es ist ein Ort, an dem der Mensch eben nicht aufgehoben ist und von der Natur umarmt wird, sondern an dem er ausgesetzt ist. Hier geht es ums Überleben. Der Mensch würde einfach dort austrocknen.

Das haben wir für unseren Entwurf letztlich mit Orten verbunden, die man mit der Peripherie assoziiert. Damit rückt der Aspekt, dass es sich um soziale Randfiguren handelt in den Vordergrund. Deswegen haben wir nach Bildern gesucht, die am schmierigen Rand einer Stadt sind und zeigen einen ruinenartigen Ort, eine verlassene Baustelle, ein Baugerüst als Outdoor-Hangout-Spot, wo sich die Menschen dieser Welt tummeln. Dieser Ort ist sehr unwirtlich.

Gleichzeitig entstehen in der Oper aber diese lebendigen Tableaus, so, als würde doch immer wieder etwas aus dieser vertrocknenden, gefährlichen Umgebung erwachsen. Eine deutliche Farbigkeit im Kostümbild zeichnet dann diese Menschenmassen entsprechend in die Landschaft.

*Micaëla – welche Note bringt sie in die Geschichte?*

Um das zu beantworten muss man José betrachten. Josés Vorgeschichte ist noch Thema bei seinem ersten Auftritt. Sie beschäftigt und belastet ihn. Micaëla kommt aus einer ganz anderen Welt, in der es Aggressivität – auch sexuelle Aggressivität – und Rohheit, die es in der Carmen-Welt gibt, nicht gibt. Diese Welt, aus der sie kommt, stelle

ich mir aber auf eine andere Art gewalttätig vor, und zwar eher auf einer Ebene der moralischen Macht. Hier erfährt man Einengung im Sinne eines religiösen Drucks. Übertrieben gesagt, kommt Micaëla mir vor, als eine, die bislang unter Verschluss gehalten wurde und die Welt noch nicht gesehen hat.

*Wer ist denn in diesem System wirklich frei?*

Die Freiheit, die in der Geschichte benannt wird, ist nicht die Freiheit, wie man sie sich als schöne Hippie-Fantasie vorstellt. Es ist viel weniger diese Freiheit, in der man sich ungehemmt entfalten kann als vielmehr diese Art von „Freiheit“, die Menschen haben, die nichts mehr zu verlieren haben. In gewisser Weise sind sie frei – aber tragischerweise deswegen, weil sie nichts haben, was sie hält. Der Tod ist in diesem Zusammenhang etwas, womit man dort rechnet.

*Was hast du selbst in der Beschäftigung mit dieser Oper nicht erwartet – was hat dich überrascht an diesem Werk?*

Vor den Klischees und Herausforderungen, die so ein Stück für mich als Regisseurin mit sich bringt, hatte ich schon Respekt. Man muss sich gegen eingeschriebene Bilder z. B. von Frauen im Negligé, die Flamenco tanzen, wehren.

Was mir geholfen hat, die Oper zu durchdringen, ist der Gedanke, dass diese Klischees etwas aus dem Werk gemacht haben, was es

ursprünglich gar nicht sein wollte.

Alles, was in dieser Geschichte steckt – diese puren und wahrhaftigen Figuren, das Unschöne und das Rohe, ja fast Dreckige –, beschreibt eine unerbittliche Ausweglosigkeit. Die Figuren sind auf einer Einbahnstraße unterwegs, das geht auf keinen Fall gut aus. Alle Charaktere sind Produkte des sozialen Umfelds, in dem sie sich bewegen, über mehrere Generationen hinweg.

Die Welt, aus der Don José einerseits, und Carmen andererseits kommen, sind wie zwei gegenpolige Mächte, die bestimmen, wie sich die Figuren zueinander verhalten und einander begegnen.

Also ist diese Oper nicht nur eine Liebesgeschichte mit dramatischem Ende, sondern das Aufeinanderprallen zweier Lebenswelten mit je eigenen Gesetzmäßigkeiten.

Am Conservatoire war ich ein guter Schüler,  
hier fange ich an, mich als Künstler zu  
fühlen, ich komme aus eigener Kraft voran,  
aber mit was für Kardinalfehlern, mit welchem  
Versagen! Wirklich glücklich ist, wer mitten  
in der Dunkelheit der Kunst sich nicht das  
Genick bricht. Aber ich habe ein Lebenslicht,  
das mich führt, ich habe ein Ziel, ich weiß,  
was gut und was schön ist, es gibt Augenblicke,  
an denen ich glaube, dorthin zu gelangen, -  
und dann sinkt eine dunkle Wolke auf mich  
hernieder.

Georges Bizet





## EIN WELTBERÜHMTES PLAGIAT: DIE HABANERA

Carmen fertigt die Männer ab: Wann sie sie lieben werde? Keine Ahnung. Vielleicht nie, vielleicht morgen – heute jedenfalls nicht. Es folgt: die Habanera. Sie ist Carmens Auftrittlied und ihr Credo, und neben dem Torerolied gewiss die berühmteste Nummer der Oper. Zugleich ist sie die paradoxeste. Ihr Text stammt nicht von den Librettisten und ihre Musik nicht vom Komponisten; als ihr eigentlicher Urheber muss jemand betrachtet werden, der weder Text noch Musik verfasst hat: die Carmen der Uraufführung, Célestine Galli-Marié. Es lohnt, die Geschichte hier zu erzählen, denn es ist eine Geschichte, die uns die vollendete Partitur besser verstehen lehrt. Ursprünglich hatten Meilhac/ Halévy einen ganz anderen Text vorgesehen, in dem Carmen unpersönlich über die Unberechenbarkeit der Liebe sinniert: „Zufall und Phantasie, / So fängt die Liebe an, / Und schon ist sie da, fürs ganze Leben / Oder für sechs Monate / Oder acht Tage.“

In der Bibliothèque-musée de l'Opéra findet sich noch eine Skizze des Textes, den Bizet stattdessen entwarf, und der mit kleinen Varianten dem heutigen entspricht. Damit hatte der Text erst seinen Fokus bekommen: Indem sie ihre Theorie der Liebe entwirft, entwirft Carmen zugleich ein Bild von sich – unmittelbar geht sie vom allgemeinen zum besonderen Fall, sich selbst, über,

vom „man“ zum „ich“ und zum „du“, und identifiziert beides im Refrain, denn die Liebe, das ist ein Kind der Bohème. Und zugleich enthält dieser Textentwurf auch einen Appell an das Gegenüber, den Mann. Noch lautet er nicht „wenn ich dich liebe, nimm dich in Acht!“, sondern: „Wenn du mich liebst – umso schlimmer für dich!“ („Si tu m'aimes – tant pis pour toi!“)

Es ist verblüffend, die erste Fassung dieses Stückes zu hören, die Bizet vermutlich im Frühsommer 1874 in Bougival komponiert hat. Mit der Habanera, wie wir sie kennen, hat sie nicht einmal den Ansatz gemein; es handelt sich auch gar nicht um eine Habanera, sondern um ein mit seinen rasch vorandrängenden Sechachtel-Rhythmen in a-Moll beinahe balladenartiges Stück.

An die endgültige Fassung erinnern nur der giftige, zuletzt vom Chor verstärkte chromatisch gleitende Ausruf am Ende – „tant pis pour toi!“ – und der plötzliche Wechsel nach Dur für den Refrain. Wäre die Fassung in der Partitur geblieben, hätte Carmen ein effektvolles, aber sicher kein weltberühmtes Entrée.

Bizets früher Biograf, Charles Pigot erzählt, dass Célestine Galli-Marié bei den ersten Proben dieses Lied nicht nach ihrem Geschmack fand. „Sie wollte in ihrem ersten Auftritt großen Effekt erzielen, die Figur der Carmen stolz und fest umrissen hinstellen, und dafür verlangte sie nach einer charakteristischen Nummer, so etwas wie ein ungekünsteltes Lied, ein spanisches

Lied oder ein farbiges Pastiche, ein wenig unanständig, wo sie „ganz nach Laune das gesamte Arsenal ihrer ‚künstlerischen Verdorbenheit‘ zum Einsatz bringen konnte: Schmeicheleien der Stimme und des Lächelns, sinnliche Bewegungen, provokante Blicke, beunruhigende Gesten.“

Halévy zufolge soll Bizet nicht weniger als 13 Fassungen dieses Stückes komponiert haben, bis Galli-Marié zufrieden war. Vielleicht aus Inspirationsnot, vielleicht aber auch aus der Einsicht, dass künstlerisch noch mehr daraus zu machen sei – wie sie auch Händel bei seinen zahlreichen „Plagiaten“ bestimmt hat –, wandte sich der Komponist schließlich einem spanischen Chanson zu, das ihm ins Augen gefallen war, als er sich zur Vorbereitung auf *Carmen* mit spanischer Musik befasste.

Der originale Klavierauszug hält fest: „Nachbildung eines spanischen Lieds; Eigentum der Herausgeber des *Ménestrel*, einer Musikzeitschrift des renommierten Musikverlegers Heugel.“ Es war das Lied *El Arreglito* von Sebastian de Iradier, das Bizet in dessen bei Heugel veröffentlichten *Chansons espagnoles* gefunden hatte, das er aber offenbar für ein Volkslied hielt. Iradier (1809–1865), einer jener spanischen Sänger und Salonkomponisten, dessen Werke (darunter das berühmte *La Paloma*) den iberischen Taumel in Paris bedienten und der selbst in der französischen Hauptstadt als Gesangslehrer der Kaiserin Eugénie

wirkte, hat hier ein humoristisches Liebeswerben zwischen Mann und Frau komponiert.

Ein Blick auf Iradiers Lied genügt, um zu zeigen, wie viel Bizet von hier für seine *Habanera* übernommen hat – selbst die charakteristische ostinate Bassfigur. Spätestens auf den zweiten Blick aber zeigt sich auch, wie raffiniert Bizet das doch schlichte Ausgangsmaterial überarbeitet und neu geformt hat: Wo in Iradiers Chanson auf den prägnanten Beginn ein fast einfältiger direkter Abstieg folgt, weiß Bizet durch rhythmische und chromatische Stauungen und melodische Ornamentik auch der zweiten Hälfte der Phrase jenes Gefühl von Spannung zu verleihen, das in der Verweigerung der allzu direkten, allzu zielstrebigem Mündung in die Ruhezone der Abschlussharmonie besteht.

Gleiches gilt für den Refrain: Wo Iradier gutmütig die aufsteigende Phrase im Dialog zwischen Mann und Frau wiederholt, weiß Bizet die melodische Bewegung durch eine zweite, gegenläufige Phrase auszubalancieren. Die plötzliche Oktavversetzung der ersten Phrase hat Bizet durch den Choreinwurf mit seiner verstörenden Warnung „Prends garde à toi!“ („Nimm dich in Acht!“) dramaturgisch motiviert. Damit wird aus einem schlichten Stück Pseudo-Folklorismus ein Brennpunkt des gesamten musikalischen Dramas, der einmal mehr beweist, dass die Überarbeitung ebenso inspiriert sein kann wie der Erstentwurf. Die solcherart

raffinierte Melodie dient nun eben der Selbstdarstellung Carmens und der Vorstellung ihres Liebeskonzepts: Die Liebe kommt und geht, wie es ihr passt, suchst du sie, flieht sie dich, fliehst du sie, holt sie dich ein. Und sie macht ganz und gar deutlich, dass dieses Liebeskonzept kein Treueversprechen, keinen Schwur auf ewige Bindung enthalten kann.

#### MUTMASSUNGEN ÜBER CARMEN

Jeder sieht die Carmen, die er sehen will. So klar und deutlich sie verkündet, was sie will oder nicht, so schwankend sind die Deutungen.

So spricht einiges dafür, dass die Librettisten und der Komponist ursprünglich keine besonders gute Meinung von ihrer Titelfigur hatten. Ein Detail ist besonders beredt: Die Blume, die José in der Novelle wie in der Oper zwischen die Augen trifft „wie eine Kugel“, diese Blume ist eben keine rote Rose, wie es die geballte Tradition angeblich ‚werktreuer‘ Inszenierungen will, sondern eine „fleur de cassie“, die gelbe Blüte einer Akazie, die Carmen im Mundwinkel trägt. Eine „fleur de cassie“ war das Kennzeichen der Prostituierten im 19. Jahrhundert. So steht es seit 1875 im Libretto, das im Übrigen erklärt, Carmen habe haargenau so auszusehen wie in Mérimées Novelle. Das heißt nicht, dass die Opern-Carmen eine Prostituierte wäre, während dies in der

Novelle gelegentlich suggeriert wird, dieser Verdacht den Zeitgenossen nicht ganz fern lag und durch die Interpretin der Uraufführung, Galli-Marié, noch verstärkt wurde. Eine solche Deutung passt jedoch weder zu Carmens Tätigkeit in der Fabrik noch zu ihrem Credo der freien Liebe. Dagegen findet eine systematische Diabolisierung Carmens statt: José nennt sie gleich im Selbstgespräch, nachdem sie ihm die Blume zugeworfen hat, eine „sorcière“ (Hexe), in dem Einschub im Duett mit Micaëla einen „démon“ (Dämon), so auch am Ende der Auseinandersetzung im 4. Akt, und zuletzt eine „damnée“ (Verdammte). Sie selbst erklärt im Dialog des 3. Akts, sie sei der Teufel. All das geht, wiederum, auf Mérimée zurück.

Insofern ist es – wie immer – standpunktabhängig, ob man Carmen, wie nicht wenige Kritiker der Uraufführung, als „Freudenmädchen“ oder „Sirene der Straßenecke“ ansieht, als „Femme fatale“, „weiblicher Don Juan“ oder als Opfer der patriarchalen Herrschaftsordnung. Der Carmen-Mythos erweist sich als ebenso launisch und schwer lesbar wie seine Heldin. Heute fällt es uns leicht, Carmen als eine emanzipierte, sexuell aktive, selbstbestimmte und humorvolle Frau zu sehen – auch wenn das immer noch nicht allen gefallen mag. Dass das 19. Jahrhundert für eine solche Frau nur den Begriff „Hure“ parat hatte, muss ein heutiges Publikum ebenso wenig nachempfinden wie die beschriebene

Dämonisierung. Nachhaltig fremd bleibt uns Carmen hingegen in einem ganz anderen Bereich: ihrem Fatalismus, der sie dem Ende geradezu entgegenstreben lässt.

Wenn sich Schicksal und Charakter ausschließen, wie Walter Benjamin gesagt hat, dann stellt Carmen die paradoxe Ausnahme zu dieser Regel dar: Ihr Charakter will die Freiheit, findet sie aber im höchsten Grade darin, sich ihrem Schicksal buchstäblich bis zuletzt zu unterwerfen, es aus freien Stücken zu akzeptieren, um gerade im Zwang des Schicksals ihre Freiheit als Frau zu bewahren. Die Versicherungen der feministischen

Analyse, durch Carmens Tod werde die patriarchale Ordnung wiederhergestellt, werden durch die Musik widerlegt: Sie endet so tragisch, knapp und aus den Fugen geraten wie nur irgendeine Oper des 19. Jahrhunderts. Gewiss wird der anarchische Eros, mit dem Carmen die bürgerlichen Werte ins Trudeln bringt, aus der Welt geschafft – doch um zu zeigen, wie die Ordnung wiederhergestellt wird, dafür komponiert man keine Oper und besucht auch keine.



An der einen Wand lag eine da, alle Viere gen Himmel, voller Blut, im Gesicht ein Kreuz, das von zwei frischen Messerstichen herührte. Von der Verwundeten, um die sich ein paar von den besseren dieser Rasselbande bemühten, stand Carmen, festgehalten von einem halben Dutzend Frauen. Die Gestochene brüllte: „Beichte, beichte! Ich sterbe ...“ Carmen sagte kein Wort; sie biss die Zähne aufeinander und rollte mit den Augen wie ein Chamäleon.

Prosper Mérimée, *Carmen*





Zuerst gefiel sie mir nicht, und ich nahm meine Arbeit wieder auf; aber wie die Weiber und Katzen, die nicht kommen, wenn man sie ruft, und kommen, wenn man sie nicht ruft, blieb sie vor mir stehen und redete mich an. „Gevatter“, sagte sie in andalusischer Mundart, „willst du mir die Kette geben? Ich will den Schlüssel zu meinem Geldschrank daran tragen.“ – „Meine Putznadel kommt daran“, erwiderte ich. „Deine Putznadel?“, rief sie, auflachend. „Ah der Herr Unteroffizier macht Nadelarbeiten!“ Alle Herumstehenden lachten, und ich fühlte, dass ich rot ward, fand aber keine Erwiderung. „Komm, Schatz!“, fuhr sie fort, „mache mir sieben Ellen schwarze Spitze für meine Mantilla, Herzenshäkler du!“ Dabei nahm sie die Akazienblüte aus dem Mund und schnellte sie mir mit dem Daumen gerade zwischen die Augen. Es war mir, als hätte mich eine Kugel getroffen.

Prosper Mérimée, *Carmen*

## MALDICIÓN

M'an dicho que no hay sali'a  
Por esta calle que voy  
M'an dicho que no hay sali'a  
Yo la tengo que encontrar  
Aunque me cueste la vida  
O aunque tenga que matar

No le temas al camino  
Es como una maldición  
No le temas al camino  
Si la alumbro, la confirmo  
Ya lo sabes, es lo que pasa  
Y ninguno quie'e decirlo

He deja'o un reguero  
De sangre por el suelo  
He deja'o un reguero  
Que me lleva al primer día  
Que te dije que te quiero  
Pa' saber lo que decías

Ay, el querer  
Que en un momento quisiera  
Estar loca y no querer  
Porque el querer causa pena  
Pena que no tiene fin  
Si el loco vive sin ella

*Rosalía*

## FLUCH

Mir wurde gesagt, dass es keinen  
Ausweg gibt aus dieser Straße, auf  
der ich gehe. / Mir wurde gesagt,  
dass es keinen Ausweg gibt. / Ich  
muss ihn finden. / Auch, wenn es  
mich das Leben kostet. / Auch, wenn  
ich töten muss.

Hab keine Angst vor dem Weg,  
der wie ein Fluch ist. / Hab keine  
Angst vor dem Weg. / Wenn ich ihn  
erhelle, bestätigt es sich. / Du weißt  
schon, was passieren wird. / Und  
niemand will es sagen.

Ich habe ein Rinnsal / aus Blut auf  
dem Boden hinterlassen. / Ich habe  
ein Rinnsal hinterlassen, / das mich  
zum ersten Tag führt, / an dem ich  
dir gesagt habe, dass ich dich  
liebe, / um zu wissen, was du sagen  
würdest.

Ach, die Liebe, / die ich irgendwann  
wollen würde. / Verrückt sein und  
nicht lieben, / weil die Liebe Leid  
verursacht. / Leid, das kein Ende  
hat, / wenn der Verrückte ohne sie  
lebt.





Offenbar bot sie alles auf, ihn zu etwas zu nötigen, wogegen er sich sträubte. Was das war, ward mir ziemlich klar, als ich sah, wie sie mit ihrer niedlichen Hand unter ihrem Kinn blitzschnell hin und her fuhr; vermutlich sollte jemandem die Gurgel abgeschnitten werden, und ich konnte mich des Verdachts nicht erwehren, dass meine Gurgel in Frage stand.

Diesem Sturzbach von Sätzen warf Don José nur zwei, drei Worte in trockenem Ton entgegen. Darauf schleuderte sie ihm einen Blick tiefer Verachtung zu, kauerte mit gekreuzten Beinen in der Ecke des Gemaches nieder, nahm sich eine Orange, schälte sie und begann sie zu verzehren.

Prosper Mérimée, *Carmen*



## FOTOS

S. 4/5 Karina Repova, Chor  
S. 7 Chor, Statisterie  
S. 8 Ragaa Eldin, Laura Esposito  
S. 13 oben: Stephan Bootz, Verena Tönjes,  
Dennis Sörös, Karolina Liçi, Chor  
S. 13 unten: Collin André Schöning, Verena  
Tönjes, Mark Watson Williams, Karolina Liçi,  
Karina Repova  
S. 14/15 Liam James Karai, Stephan Bootz, Chor,  
Statisterie  
S. 19 Chor, Statisterie  
S. 21 oben: Karina Repova, Chor  
S. 21 unten: Ragaa Eldin, Chor  
S. 22 Gabriel Rollinson, Chor  
S. 25 Karina Repova, Mark Watson Williams  
S. 26 Laura Esposito  
S. 28/29 Liam James Karai, Karina Repova,  
Chor, Kinderchor  
S. 31 Ragaa Eldin, Karina Repova

## NACHWEISE

Das Interview mit der Regisseurin Luise Kautz  
führte Chefdramaturgin Sonja Westerbeck; es ist  
ein Originalbeitrag für dieses Heft.

Das Zitat von Georges Bizet wurde der Seite  
[https://www.deutschlandfunkkultur.de/  
zu-seinen-lebzeiten-war-carmen-zu-gewagt-102.  
html](https://www.deutschlandfunkkultur.de/zu-seinen-lebzeiten-war-carmen-zu-gewagt-102.html) entnommen.

Die Texte *Ein weltberühmtes Plagiat - Die  
Habanera* (redaktionelle Überschrift) und  
*Mutmaßungen über Carmen* stammen aus:  
Wolfgang Fuhrmann, *Bizet. Carmen*;  
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG,  
Kassel 2016

Die drei Zitate aus *Carmen* stammen aus *Prosper  
Mérimée, Carmen*; Quelle: [https://www.  
projekt-gutenberg.org/merimee/carmen/carmen.  
html](https://www.projekt-gutenberg.org/merimee/carmen/carmen.html)

Maldición ist ein Song der spanischen  
Popkünstlerin Rosalía (Übersetzung: [https://  
lyricstranslate.com/de/maldici%C3%B3n-cap10-  
cordura-fluch-kap-10-vernunft.html](https://lyricstranslate.com/de/maldici%C3%B3n-cap10-cordura-fluch-kap-10-vernunft.html))

Urheber, die bis zum Erscheinungstermin dieses  
Heftes nicht erreicht werden konnten, werden  
wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um  
Nachricht gebeten.

Alle Bilder sind Probenfotos

© Andreas J. Etter

## IMPRESSUM

Spielzeit 2023/2024

Herausgeber  
Staatstheater Mainz  
[www.staatstheater-mainz.de](http://www.staatstheater-mainz.de)

Intendant  
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor  
Erik Raskopf

Redaktion  
Sonja Westerbeck

Druck  
Druck- und Verlagshaus  
Zarbock GmbH & Co. KG,  
Frankfurt/Main

Visuelle Konzeption  
Neue Gestaltung, Berlin



Jamais Carmen ne cédera!  
Libre elle est née et  
libre elle mourra!

Niemals gibt Carmen nach!  
Frei ist sie geboren und  
frei wird sie sterben!

*Carmen in Carmen, 3. Akt*



[www.staatstheater-  
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)