Carmen

Nach **Georges Bizet**

Oper in drei Akten in französischer Sprache.

Mit deutschen Übertiteln.

Libretto: Henri Meilhac und Ludovic Halévy,

nach der Novelle (1845) von Prosper Mérimée.

Inszenierung von **Uwe Erik Laufenberg**

Liebe Pädagog*innen, liebe Theaterfreund*innen,

mit dieser Materialmappe möchten wir Ihnen Hintergrundinformationen zur Oper »Carmen« und zur Inszenierung am Staatstheater Wiesbaden liefern.
Des Weiteren finden Sie Anregungen für die Vor- und Nachbereitung.
Wir empfehlen den Besuch der Vorstellung für Jugendliche ab 16 Jahren.
Wir wünschen Ihnen einen wunderbaren Theaterbesuch und freuen uns über jede Rückmeldung, Anregung oder Meinung.

Viel Spaß im Theater wünscht das Team der Theaterpädagogik!

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Christian-Zais-Straße 3
Tel. +49 (0) 611.132 270
theaterpaedagogik@staatstheater-wiesbaden.de

Inhaltsverzeichnis

Das Stück **5**
Die Novelle von Prosper Mérimée 5
Die Oper von Georges Bizet - Inhalt 6
Der Komponist: Georges Bizet 8
Die Odyssee der Carmen Ur-Inszenierung 9
Stimmlagen der Oper 11
Klavierauszug: Anfang der „Habanera“ 12
Der Skandal um die Uraufführung in Paris 15
Die Rezitative Ernest Guiraud's 16
Erfolgreiche Wiener Erstaufführung 17
Die Inszenierung am Staatstheater Wiesbaden **18**
Besetzung und Inszenierungsteam 18
Weiterführende Informationen **23**
Die Opéra Comique 23
Kleines Opern-Lexikon 24
Die Femme Fatale 27
Keusche Konvention versus »Femme fatale« 28
Der Stierkampf 30
Zukunft des Stierkampfs 32
Weibliche Toreros 33
Cristina Sánchez 33
Cristina Sánchez: Offizielle Anerkennung als Matadora 34
Frauen in der 'Männerwelt' - Mujeres toreros - 6/3/2015 34
Vor- und Nachbereitung **36**
Vor dem Theaterbesuch 36
Kleiner Theaterknigge 36
Vorgespräch zum Theaterbesuch allgemein 37
Vorgespräch und praktische Einführung zum Stück 37
Eine »andere« Carmen 37
Die Femme Fatale - Diskussion 39
Arbeit mit Klischees 39
Beobachtungsaufgaben 40

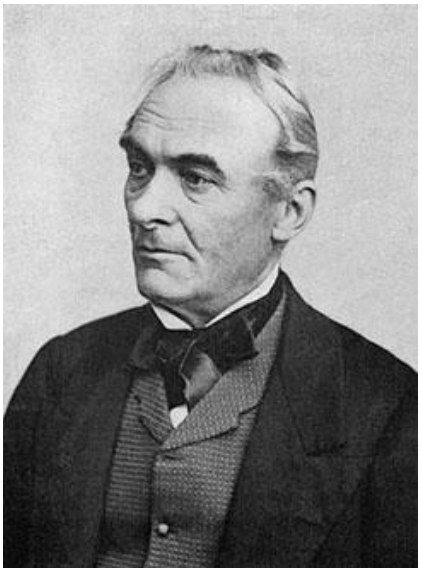
Nachgespräch 40
Beobachtungen und Eindrücke aus dem Theater 40
Materialien und Quellen 43
Service: Theaterkasse und Anfahrt 44

Das Stück

„Bei einem Werk, das nicht der Phantasie eines einzelnen Künstlers entspringt, sondern die Gemeinschaftsarbeit mehrerer Personen darstellt, durchlaufen Vorgeschichte und Geschichte oft verschlungene Wege. Das ist bei *Carmen* der Fall. Denn an diesem Meisterwerk der Oper schufen nicht weniger als vier Männer. Einer unbewußt: Der Auto der ursprünglichen Novelle, Prosper Mérimée; dann die beiden Textdichter, die diesen Stoff in eine dramatische Bühnenform gossen, Henri Meilhac und Ludovic Halévy; endlich der Komponist, Georges Bizet. Daß trotz der Vielfalt ihrer Temperamente ein Kunstwerk wie aus einem Guß entstand, gehört zu den Tatsachen der Musikgeschichte, die zu erklären und begründen äußerst schwierig wäre.“ (Kurt Pahlen, 1978, S. 287)

Die Novelle von Prosper Mérimée

Von Attila Csampai und Dietmar Holland



Prosper Mérimée (1803-70), französischer Novellist und einer der einflussreichsten Gestalten Frankreichs während der II. Republik und dem zweiten Kaiserreich – er betätigte sich unter anderem als Jurist, Globetrotter, Kabinettschef, politischer Emissär, Inspektor für Denkmalpflege, Senator, Briefschreiber und Frauenheld -, veröffentlichte seine „Carmen“-Novelle im Jahre 1845 als literarisches Resultat zweier Spanien-Reisen, die er 1830 und 1840 unternommen hatte. Das dritte entscheidende Kapitel seines Spanien-Berichts wurde dreißig Jahre später zur Vorlage für Bizets gleichnamige Oper. Die Carmen-Geschichte basiert vermutlich auf einer wahren Begebenheit; die Gräfin von Montijo soll sie Mérimée berichtet haben, als er sie 1830 in Granada besuchte. Verglichen mit dem Opernlibretto wirkt Mérimées Erzählstil ungleich härter, trockener, präziser und kälter: er nimmt ganz bewusst die Haltung eines „zivilisierten“ mitteleuropäischen Berichterstatters und Forschers ein, der kühlen Kopfes und wissenschaftlich-distanziert die wilden Sitten Spaniens und der ‚Zigeuner‘ erkundet und beschreibt und dabei, ganz zufällig, einen brisanten Kriminalfall entdeckt. Dieser Anspruch auf „Objektivität“ wird nicht zuletzt dadurch unterstrichen, dass Mérimée die ganze Geschichte aus dem Mund eines Beteiligten, des zum Tode

verurteilten Mörders Don José, erzählen lässt. So ist auch das eigentliche Geschehen wie auch die Psychologie der Figuren in der Novelle ungleich realistischer, brutaler gezeichnet als in der „Opéra comique“ Bizets. Der Don José der Novelle hat so gut wie nichts mit dem zaudernden, tenoralen Liebhaber der Oper gemein, er ist ein wilder, stolzer, hitziger Navarrese, der genau weiß, was er tut, wenn er sich auf Carmen, auf das freie ‚Zigeunerleben‘ einlässt. Er hat das Morden bereits gut gelernt, wenn er schließlich auch Carmens Leben auslöscht. Dementsprechend ist auch Carmen in der Novelle von einer derartigen Triebhaftigkeit, Unberechenbarkeit und Rücksichtslosigkeit, dass man fast annehmen möchte, Mérimée habe die frauenfeindliche Sentenz des Palladas, die er der Novelle als Motto voranstellt, ernst gemeint: „Das Weib ist bitter wie Galle; doch sind zwei Gelegenheiten, wo es angenehm ist: im Bett und auf der Bahre.“

„Meilhac und Halévy schälen aus den zahlreichen Gestalten Mérimées nur wenige heraus. Mit einer verheirateten Carmen können sie nicht viel anfangen. Carmens Liebesaffären liegen in der Vergangenheit. Nur Escamillo spielt einmal auf sie an, als er zu José bemerkt, ihre Liebe währe nie länger als sechs Monate. Das wahre Drama bedarf dieser Männergestalten nicht; es spielt sich ausschließlich zwischen Carmen und José ab. Aber mit Hilfe eines von ihnen erfundenen Mannes erhitzen Meilhac und Halévy das Drama bis zur Weißglut. Denn aus dem lediglich am Rande erwähnten Picador Lucas machen sie eine prachtvolle Hauptgestalt: den Torero Escamillo. Also auch hier eine Neuschöpfung, aber auch sie aus einem Indiz Mérimées gestaltet.“ (Kurt Pahlen, 1978, 316)

Die Oper von Georges Bizet - Inhalt

Sevilla. Die Sonne brennt. Eine Gruppe gelangweilter Soldaten vertreiben sich die Zeit auf dem Platz vor der Zigarettenfabrik. Unsicher betritt die junge Micaëla den Platz. Sie sucht José, einen Sergeant und Sohn ihrer Ziehmutter aus Navarra. Eine Abwechslung, die den Soldaten um Brigardier Moralès durchaus gelegen kommt – doch Micaëla sind die Männer zu aufdringlich und sie läuft davon. Die Wachablösung beginnt und Offizier Zuniga freut sich schon, die Arbeiterinnen aus der Tabakfabrik zu treffen. José hingegen sind die Andalusierinnen nicht geheuer – er träumt von der hübschen Micaëla, die er gerne heiraten will. Doch bevor sich dieser Traum erfüllen kann, kommt es zu einer schicksalhaften Begegnung: Die Zigarettenmädchen strömen zur Pause aus der Fabrik. Sie werden bereits sehnsuchtsvoll

erwartet. Das Highlight jedoch ist Carmen, die ausgerechnet dem völlig desinteressierten José eine Blume an den Kopf wirft. Als Micaëla wieder auftaucht und José Brief und Kuss der Mutter überbringen möchte, ist dieser von der Begegnung mit Carmen noch immer sichtlich verwirrt. Plötzlich kommt Lärm aus der Tabakfabrik: Carmen hat eine Kollegin im Streit mit dem Messer verletzt. Zuniga lässt sie umgehend verhaften und befiehlt José, Carmen ins Gefängnis abzuführen – doch dieser ist plötzlich wie von Sinnen und lässt Carmen für das Versprechen ihrer Liebe entwischen.

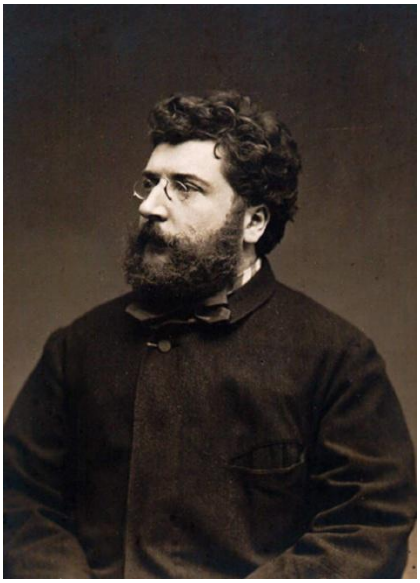
Einige Wochen später geht es in der Taverne von Lillas Pastias lustig zu. Carmen und ihre Freundinnen Mercédès und Frasquita feiern ausgelassen mit den Offizieren. Beiläufig erfährt sie von Zuniga, dass José, der aufgrund seiner Verfehlung degradiert und selbst eingebuchtet wurde, am Vorabend aus der Haft entlassen wurde. Der Wirt Pastia will Feierabend machen – doch bevor er die Offiziere hinauswerfen kann, tritt der berühmte Torero Escamillo auf, der sogleich Carmen umwirbt. Als nur noch die drei Frauen in der Taverne sind, tauchen die beiden Schmuggler Dancairo und Remendado auf: Sie suchen nach jemandem, der die Wachen ablenkt. Carmen sagt ab, da sie auf José warten möchte. Als dieser schließlich auftaucht, feiern die beiden mit reichlich kulinarischen Köstlichkeiten ihr Wiedersehen. Plötzlich läutet es zum Zapfenstreich und José will gehorsam seinen Weg zurück in die Kaserne antreten. Carmen ist empört ob dieser Spießigkeit und verlangt als Beweis seiner Liebe, dass er desertiere und mit ihr zu den Schmugglern gehe. Plötzlich kehrt Zuniga zurück in die Taverne, erblickt José und befiehlt ihm zu gehen – doch der zieht seine Waffe und nur die Schmuggler können die beiden noch trennen. So hat das Schicksal für José entschieden – und er ist gezwungen mit den Schmugglern zu gehen.

Auf einem Rastplatz in einer wilden Gegend in den Bergen besprechen die Männer, wie sie die Waren ohne Gefahr in die Stadt schmuggeln können. Während Dancairo und Remendado vorausgehen, versucht José sich mit Carmen zu versöhnen – doch diese ist alles andere als angetan von Josés Herrschaftsansprüchen. Sie will die Trennung. Auch die Karten von Mercédès und Frasquita haben keine guten Nachrichten: Sie versprechen Carmen den Tod. Die Schmuggler wollen loslegen: Während der schmollende José die Waren bewacht, taucht ausgerechnet Micaëla auf – sowie auch Escamillo, der auf der Suche nach Carmen ist. José tobt vor Eifersucht und ein Kampf entfacht. Nur Carmen kann José aus seiner Raserei

befreien. Doch lange hält der Frieden nicht an: Micaëla offenbart José, dass seine Mutter im Sterben liegt – widerwillig geht er mit ihr.

Auf dem Platz vor der Stierkampfarena von Sevilla herrscht buntes Treiben. José wird immer noch als Deserteur gesucht, während Carmen mit ihrem neuen Geliebten Escamillo in die Arena einzieht. Frasquita und Mercédès warnen Carmen vor José – und sie sollen Recht behalten: Verzweifelt bittet José Carmen, zu ihr zurückzukehren und mit ihm in ein anderes Land zu gehen. Doch sie hat andere Pläne. Der Streit heizt sich auf, bis Carmen ihn vor eine Entscheidung stellt: Lass mich gehen oder töte mich...

Der Komponist: Georges Bizet



„…auch ihm ist das tragische Vorrecht der Großen, mißverstanden zu werden, in reichstem Maße zuteil geworden. Man begreift heute nicht warum…“ (Christoph Schwandt)

Georges Bizet wurde am 25. Oktober 1835 in Paris in ein musikalisches Elternhaus hineingeboren, welches ihm unweigerlich selbst den Weg zur Musik ebnete. Sein Vater Adolphe Bizet hatte sich den Weg hinaus aus einem mittelständigen Handwerkerdasein zu mittelständigem Ansehen erarbeitet. Erst arbeitete er als Friseur und Perückenmacher und später als durchaus erfolgreicher Gesangslehrer. So hörte der junge Georges schon früh die Schüler seines Vaters singen, während dieser am Klavier saß. Bizets Mutter Aimée Léopoldine Joséphine Delsarte, die Schwester des berühmten Gesangslehrers François Delsarte, soll ebenfalls eine begnadete Pianistin gewesen sein. Von ihr lernte Bizet neben dem Buchstaben lesen ebenfalls das Lesen von Noten. Er saß früh selbst am Klavier und durch sein musikalisches Talent aber auch die eine oder andere Bekanntschaft der Eltern wurde Bizet mit weniger als zehn Jahren (eigentlich vorgeschriebenes Mindestalter) in das Pariser Konservatorium aufgenommen. Nach einem sehr schnellen, erfolgreichen Durchlaufen dieses Konservatoriums gewann Bizet zum krönenden Abschluss seiner Studienzeit im Jahre 1857 die höchste Auszeichnung, den

„Rom-Preis“. Dies ermöglicht ihm ein drei-jähriges Studium in Rom. Temperament und Farbigkeit sind Bizets größte Stärken, welche sich mit fortschreitender Erfahrung noch wesentlich steigern. Georges Bizet lässt sich den „Realisten“ der Musik zuordnen.

In seiner Zeit in Rom lernt Bizet auch den Gewinner des Jahres 1859, Ernest Guiraud kennen. Zwischen den beiden Komponisten entwickelt sich eine tiefe Freundschaft, welche noch über das Leben Bizets hinaus einen bleibenden Einfluss auf das Werk *Carmen* von Bizet haben soll. Schließlich ist es dieser Guiraud, der *Carmen* für die Wiener Inszenierung überarbeitet. Hier feiert diese Oper schließlich 1875 ihren Erfolg. Jedoch eben nicht in der von Bizet ursprünglich intendierten Gestalt „sondern in einer bearbeiteten, einerseits um Originales gekürzten, andererseits um anderswo Entlehntes ergänzten Fassung. Gesamtschaffen und Persönlichkeit Georges Bizets blieben im Schatten der großen Aufmerksamkeit für das Meisterwerk.“

1860 kehrte Georges Bizet nach Paris zurück und fällt in eine Phase, die von Krisen geprägt sein soll. Seine Mutter stirbt kurz nach seiner Rückkehr, zu der er ein sehr inniges Verhältnis hat, und auch finanzielle Sorgen machen ihm zu schaffen. Er arbeitet als Musiklehrer, Korrepetitor und freischaffender Komponist.

1869 heiratet er Geneviève Halévy und diese gibt ihm neue, künstlerische Motivation. Dennoch verschlechtert sich zunehmend sein gesundheitlicher Zustand und nach der miserabel aufgenommenen Premiere der *Carmen* am 03. März 1875 dauert es nicht lange bis Bizet am 03. Juni desselben Jahres in der Nähe von Paris mit nur 37 Jahren verstirbt. Die genaue Ursache hierfür lässt sich nicht klären, doch der große Misserfolg, welcher die Oper in Paris begleitet, mag ihm durchaus den entscheidenden Schlag versetzt haben.

Die Odyssee der Carmen Ur-Inszenierung

Kurt Pahlen, 1978, S.321-323

Wäre Zulma Bouffar eine »wirkliche Carmen« geworden? Niemand weiß es. Bizet schien sie sich wohl als solche vorstellen zu können. Meilhac soll ihm diesen Gedanken ausgeredet haben, allerdings (nach Felsenstein-Oeser) mit einem sehr eigenartigen Argument: das Publikum würde eine Erdolchung seines Lieblings auf der Bühne, wo sie sonst nur Heiteres und Sorgloses darzustellen hatte, kaum ohne Protest hinnehmen! War das Publikum wirklich so naiv? Durfte man keinen seiner Favoriten auf der Szene umbringen? Oder nur in der klassi-

schen »Comédie Française«, nur in der »Grand Opéra«, nicht aber in der »Opéra Comique«, wo ein solcher Ausgang höchst ungewohnt, ja vielleicht eine echte Premiere gewesen wäre?
Darauf kamen andere Namen ins Spiel. Zuletzt schlug Direktor Locle Célestine Galli-Marié vor. Die berühmte Sängerin war damals etwa dreiunddreißigjährig und stand in der vordersten Reihe der Opernprominenz. Vor allem dank einer Rolle, in der sie 1866 gewaltigen Erfolg gehabt hatte: der *Mignon* in der gleichnamigen Oper von Ambroise Thomas. Anscheinend ließ auch die Galli-Marié sich lange bitten; doch am 18. Dezember 1873 unterschrieb sie den ihr angebotenen Vertrag – für eine noch längst nicht fertige Oper, von der sie zu jenem Zeitpunkt nicht allzuviel gekannt haben dürfte.
Die Uraufführung der *Carmen* war für den Herbst 1874 vorgesehen. Bizet sollte das Werk bis zum Probenbeginn am 1. Mai 1874 fertigstellen; er konnte den Termin nicht einhalten, die Premiere mußte verschoben werden. Das Proben-Journal der »Opéra Comique« ist uns erhalten geblieben. Danach fand am 02. Oktober 1874 eine erste Verständigungsprobe am Klavier zwischen dem Komponisten und der Hauptdarstellerin statt. Damit begann für das Werk eine wahre Odyssee. Im Verlaufe der Proben wurde ungewöhnlich viel verändert, verbessert, weggelassen. Manches schien den Sängern nicht zu »liegen« oder Mühe zu machen: Bizet soll es bereitwillig umgeschrieben haben. Er scheint an eine »moderne« Form der Oper gedacht zu haben, für die er alle dramatisch nicht völlig motivierten Arien, wie sie sonst üblich waren, fortlassen wollte. Die Sänger aber, und vielleicht auch die Direktoren und Librettisten, waren mit einer solchen Neuerung nicht einverstanden. Wie schön war es doch, Arien zu singen, und wie gefielen sie dem Publikum! Oft genug wird aus den Theatern früherer Zeiten berichtet, ein großer Teil der Zuhörer konzentriere seine Aufmerksamkeit überhaupt nur auf die Arien und ließe Rezitative und andere »Unwichtigkeiten« in munterem, gesellschaftlichem Geplauder untergehen…
Und so bekamen – oder erzwangen – die drei Hauptdarsteller, die bis dahin keine Arien im Gefüge dieser Oper gehabt hatten, bedeutende Solostücke: Carmen ihr Auftrittslied, für das Bizet eine Habanera des spanischen Komponisten Sebastian de Iradier verwendete und bearbeitete; Escamillo sein ebenfalls berühmtes Auftrittslied über den Stierkampf, und schließlich Micaela, deren große Arie im dritten Akt Bizet einem seiner unvollendeten Bühnenwerke (*Griséldis)* entnahm. Er soll über diese »Einschübe«, die ihn als Anhänger einer modernen, weitgehend arienfreien Oper weit mehr störten als erfreuten, recht unglücklich gewesen sein. Beim ersten Auftritt des Toreros soll einer seiner Mitarbeiter gesagt haben, an dieser

Stelle *fehle etwas*, und dann das Lied begeistert begrüßt haben: *Das war's was fehlte!*, worauf Bizet ebenso trocken wie traurig gesagt haben soll: *Um so schlimmer…*

> «Es gibt kaum ein Werk in der Opernliteratur dieser Zeit», urteilt Walter Felsenstein, «dessen Musik bis in die kleinsten harmonischen und dynamischen Details so ausschließlich für die Handlung und für den darstellerischen Ausdruck komponiert wurde wie Bizets Carmen.» (Schwandt, 1991, S.123)

Stimmlagen der Oper

Carmen: temperamentvolle Zigarrenfabrik-Arbeiterin (Mezzosopran)

Don José: Sergeant (Tenor)

Escamillo: Stierkämpfer (Bariton)

Micaëla: ein Bauernmädchen (Sopran)

Zuniga: Leutnant (Bass)

Sergeant: Sergeant (Bariton)

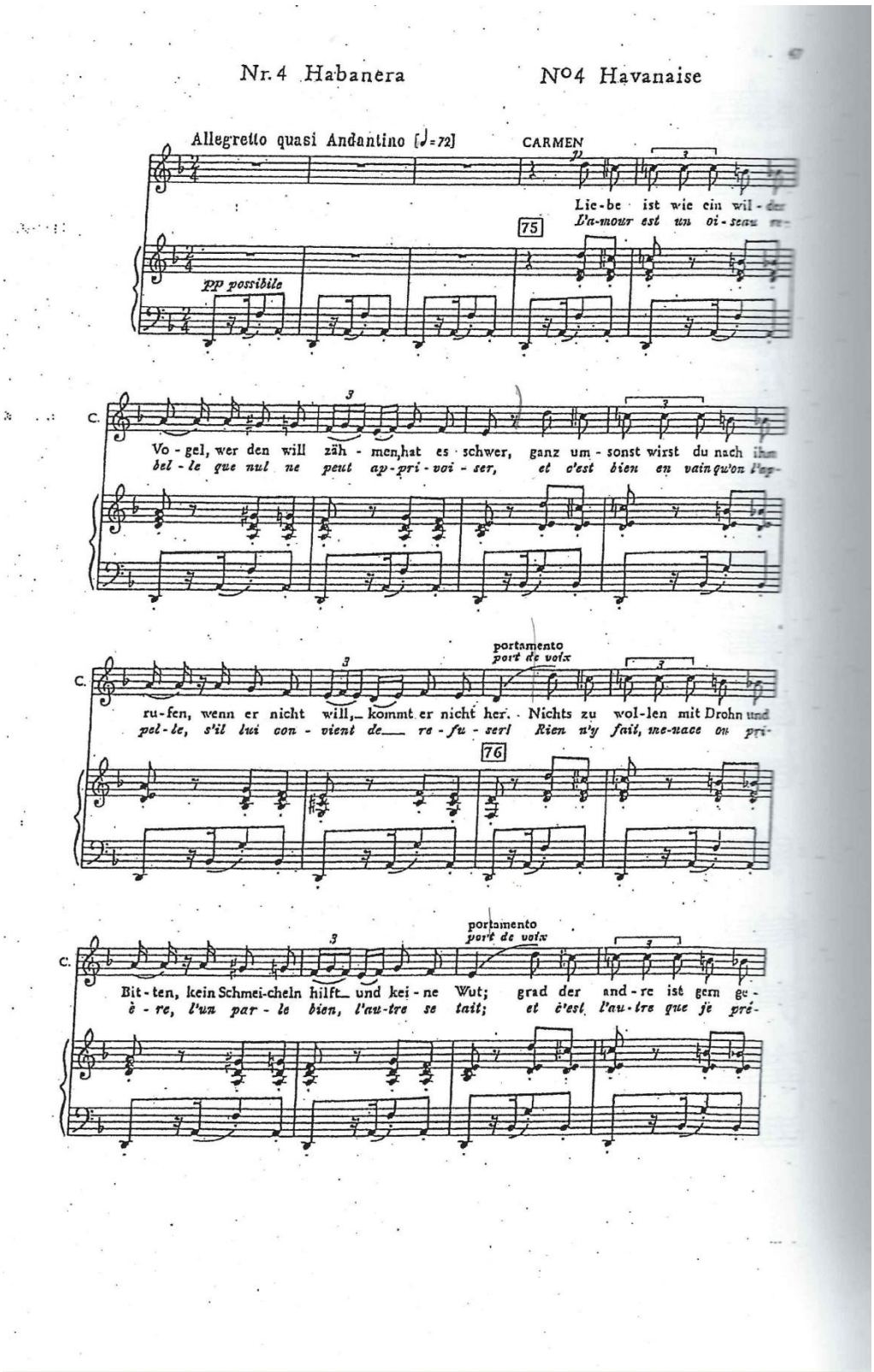
Frasquita: Carmens Freundin (Sopran)

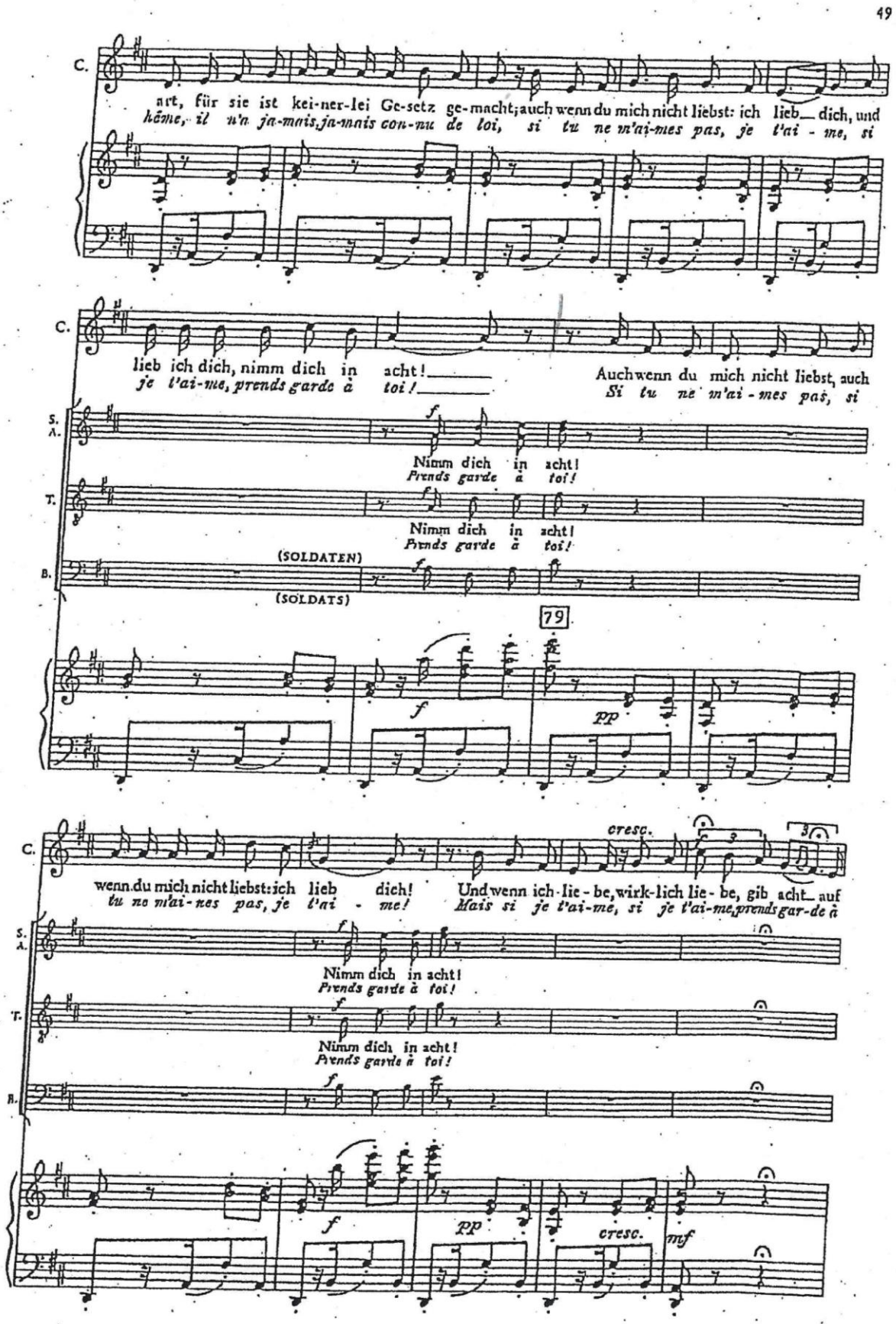
Mercédès: Carmens Freundin (Sopran)

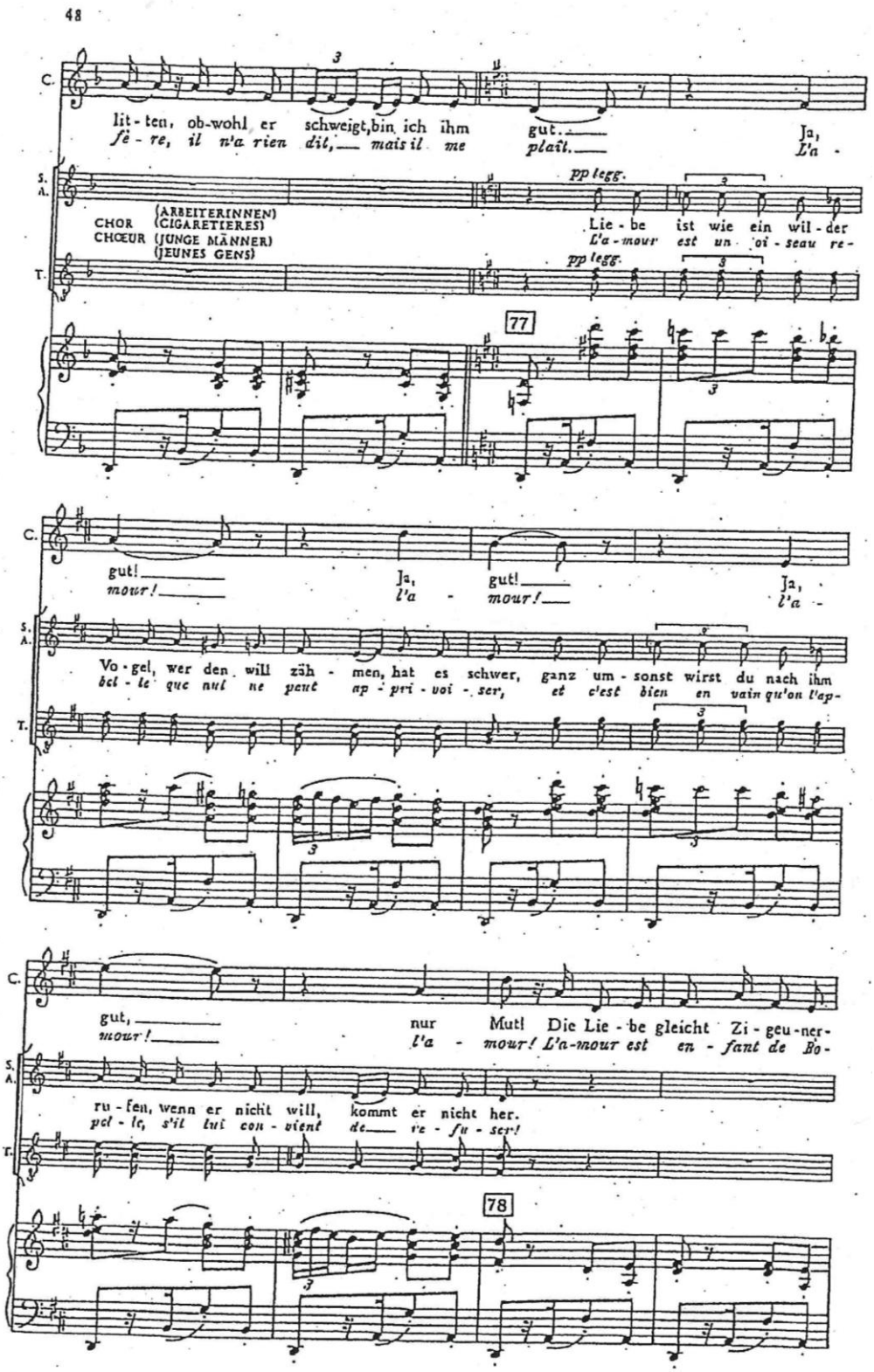
Dancaïro: Schmuggler (Tenor oder Bariton)

Remendado: Schmuggler (Tenor)

Klavierauszug: Anfang der „Habanera“




49
C.
art, für sie ist kei-ner-lei Ge-setz ge-macht; auch wenn du mich nicht liebst: ich lieb dich, und
hôme, il n'n ja-mais, ja-mais con-nu de loi, si tu ne m'ai-mes pas, je t'ai - me, si
C.
lieb ich dich, nimm dich in acht!
je t'ai-me, prends garde à toi!
Auch wenn du mich nicht liebst, auch
Si tu ne m'ai - mes pas, si
S. A.
f
Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!
T.
f
Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!
B.
(SOLDATEN)
(SOLDATS)
f
79
f
pp
C.
wenn du mich nicht liebst: ich lieb dich!
tu ne m'ai-mes pas, je t'ai - me!
cresc.
Und wenn ich lie - be, wirk-lich lie - be, gib acht auf
Mais si je t'ai-me, si je t'ai-me, prends gar-de à
S. A.
f
Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!
T.
f
Nimm dich in acht!
Prends garde à toi!
B.
f
f
pp
cresc.
mf


48
C.
lit - ten, ob-wohl er schweigt, bin ich ihm gut. Ja,
fe - re, il n'a rien dit, mais il me plaît. L'a -
S. A.
pp legg.
CHOR (ARBEITERINNEN) (CIGARETTIERES)
CHŒUR (JUNGE MÄNNER) (JEUNES GENS)
Lie - be ist wie ein wil - der
L'a - mour est un oi - seau re -
T.
pp legg.
77
C.
gut! Ja, gut! Ja,
mour! l'a - mour! l'a -
S. A.
Vo - gel, wer den will zäh - men, hat es schwer, ganz um - sonst wirst du nach ihm
bel - le que nul ne peut ap - pri - voi - ser, et c'est bien en vain qu'on l'ap-
T.
C.
gut, nur Mut! Die Lie - be gleicht Zi - geu - ner-
mour! l'a - mour! L'a-mour est en - fant de Bo-
S. A.
ru - fen, wenn er nicht will, kommt er nicht her.
pel - le, s'il lui con - vient de re - fu - ser!
T.
78

Der Skandal um die Uraufführung in Paris

„Welche Realistik, was für ein Skandal!“

„Gute Wirkung des ersten Aktes. Das Auftrittslied der Galli-Marié wird beklatscht… ebenso das Duett zwischen Micaëla und José. Der Akt endet gut mit Beifall und Hervorrufen… Auf der Bühne viele Leute… Bizet wird umringt und warm beglückwünscht. Der zweite Akt verläuft weniger glücklich. Der Anfang wirkt glänzend. Das Auftrittslied des Toreadors macht großen Eindruck. Dann Kühle… Bizet entfernt sich jetzt mehr und mehr von der traditionellen Form der ‚Opéra comique‘, und das Publikum ist verwundert und weiß sich nicht mehr zurechtzufinden… Im Zwischenakt finden sich schon weniger Leute um Bizet ein. Die Glückwünsche sind weniger aufrichtig, tragen mehr den Charakter der Förmlichkeit. Die Kühle nimmt im dritten Akt zu… Beifall erntet nur das Lied der Micaëla, das noch ganz nach altem Zuschnitt ist… Auf die Bühne kommen noch weniger Leute … Und nach dem vierten Akt, der von der ersten bis zur letzten Szene mit eisiger Kälte aufgenommen wird, ist die Bühne leer... nur drei oder vier wahre Freunde [vermutlich Halévy, Meilhac, Guiraud] bleiben um Bizet. Alle versuchen sie, ihn zu beruhigen, zu trösten, aber die Trauer spricht aus ihrem Blick. Carmen hatte ein Fiasko erlebt.“

Librettist Ludovic Halévy über die Uraufführung am 3. März 1875 in Paris

„Die Figur der Heldin ist schrecklich unangenehm.“

„Die Musik: voll von Konzessionen und Banalitä-

„Die Vorstellung war zu Ende. Anscheinend gefaßt verließ Bizet das Theater als einer der letzten. Er kämpfte den tiefen Schmerz, der ihn gepackt hatte, mit Gewalt in seinem Inneren nieder. Er war völlig Herr seiner selbst, als er die zahlreichen Hände schüttelte, die sich ihm in echter Zuneigung entgegenstreckten. Dann nahm **er Guirauds Arm, und nun erst ließ er seiner lange zurückgehaltenen Verzweiflung Lauf. Sie irrten, sich dem Zufall überlassend, durch die Straßen von Paris, der Stadt, die soeben das Werk mißverstanden hatte in das Bizet das Beste seines Wesens gelegt hatte. Der Komponist schüttete dem mitfühlenden Freund bis zum Morgengrauen alle Bitterkeit seines Herzens aus…“**

Bizet-Biograph Charles Pigot nach Schilderungen des Kollegen und Freundes Ernest Guiraud über die Uraufführung am 3. März 1875 in Paris

„Herr Bizet gehört bekanntlich jener neuen Sekte an, deren Lehre darin besteht, die musikalischen Gedanken verdunsten zu lassen, statt sie in bestimmte Konturen zu bannen. Für diese Schule ist Herr Wagner das Orakel: das Motiv ist außer Mode, die Melodie antiquiert; der Gesang, vom Orchester beherrscht, darf nichts als ihr schwaches Ego sein.“

„Der Stoff ist fürs Theater wenig passend.“

Die Rezitative Ernest Guiraud's

Von Egon Voss

„Carmen" wurde für die Pariser Opéra comique geschrieben und enthält demgemäß im Original nicht Rezitative, sondern Sprechtexte zwischen den Musiknummern. Durchgesetzt hat sich das Werk jedoch erst in der Fassung mit Rezitativen. Diese komponierte nicht Bizet, der drei Monate nach der Premiere des Stücks starb, sondern Ernest Guiraud (1837-92), ein Kollege Bizets, der selbst nicht ohne Erfolg als Opernkomponist hervortrat. Die Forderung nach Ersatz der Sprechtexte durch Rezitative wurde anlässlich der zweiten Inszenierung des Werks, im Herbst 1875 in Wien, erhoben. Man kann annehmen, dass Bizet, wäre er am Leben geblieben, sich dieser Forderung nicht widersetzt, sondern vermutlich selbst eine Rezitativfassung hergestellt hätte. Es erscheint darum höchst bedauerlich, dass man nicht weiß, wie seine Rezitative ausgesehen hätten. Guirauds Rezitative jedenfalls beginnen, was die Harmonik anbelangt, in der Regel in unmittelbarer Nähe zur Schlusstonart der jeweils vorangehenden Musiknummer und leiten zur Anfangstonart der folgenden über, bereiten diese vor. Das entspricht dem traditionellen Verfahren bei Rezitativen. Die dadurch bewirkte Vermittlung ist jedoch in der Originalfassung nicht angelegt. Der Tonartenkontrast der Musiknummern ist vielmehr gerade ein besonderes Charakteristikum des Werks, auch wenn er durch den jeweils eingeschobenen Sprechtext abgeschwächt wird. Er tritt jedoch – und daran zeigt sich, wie wichtig er Bizet war – auch in unmittelbarer Folge auf, wie das unvermittelte Nacheinander von B-Dur und A-Dur beim Übergang von Introduktion des ersten Aktes zur folgenden Nummer belegt. […]

Guiraud beließ es nicht bei einer durchgehenden einfachen und knappen Gestaltung. Ob man die Harmonik, die er wählte, und die figurative Ausgestaltung der Akkorde, für die er sich entschied, gutheißen kann oder nicht, mag eine Geschmacksfrage sein – auf die jeweils schlichteste Formel brachte er die zu vertonenden Texte gewiss nicht. Mit dem wiederholten Zitieren von Motiven und Melodiephrasen aus den Musiknummern aber nahm er eine Verfälschung vor. Die leitmotivartige Wiederkehr einprägsamer Wendungen versieht das Werk mit einer dramaturgisch-psychologischen und musikalisch-formalen Verklammerung seiner

Teile, die weder intendiert noch angemessen ist. „Carmen“ wird auf diese Weise vollends zur großen Oper, gerät fast in die Nähe zum Wagnerschen Musikdrama, eine Nähe, die Guiraud möglicherweise ganz bewusst anstrebte.

Der Weg, den man mit der Einfügung von Rezitativen eingeschlagen hatte, wurde konsequent fortgesetzt. Das Stück hieß fortan nicht mehr „Opéra comique“ wie bei der Uraufführung, sondern einfach nur „Opéra“, „Oper“. In einem deutschen Opernführer vom Anfang unseres Jahrhunderts figuriert das Werk sogar als „Romantische Oper“. Es ist den Interpreten – Sängern und Dirigenten - nicht zu verdenken, dass sie irregeleitet durch diese Gattungsbezeichnungen und die Rezitative Guirauds, auch die nicht weithin unangetastet gebliebenen Musiknummern Bizets in den Sog der üblichen Aufführungspraxis großer Opern geraten ließen. Allerdings bestehen gerade im Repertoiretheater die Gefahr und die Neigung, keine Unterschiede zwischen den Stücken zu machen, vielmehr dem allgemeinen Aufführungsstil zu folgen, der alle Werke auf das gleiche Niveau zwingt und sie dadurch nivelliert. So geriet völlig in Vergessenheit, dass die „Carmen“ im Original nicht nur den Titel einer Opéra comique trägt, sondern auch eine Opéra comique ist.

Erfolgreiche Wiener Erstaufführung

Kurt Pahlen, 1978, S. 330

Die denkwürdige Wiener Erstaufführung fand am 23. Oktober 1875 statt, ungefähr siebeneinhalb Monate nach dem Pariser Abend, den wir uns von Augenzeugen erzählen ließen. In Wien zeigte sich das Publikum vom ersten Augenblick an gepackt, und die Begeisterung steigerte sich von Akt zu Akt. Am Ende war das weite Rund mit seinen mehr als zweitausend Personen Szene nicht endenwollender Ovationen. Diese so völlig entgegengesetzte Aufnahme des Werkes in Paris und Wien wäre eingehender Untersuchungen wert; sie gehört zu den Irrationalitäten des Theaters, die keine logische Erklärung zulassen. Der Unterschied der »Fassung« dürfte kaum ausschlaggebend gewesen sein: Prosa in Paris, »gemischte« Prosa-Rezitativ-Fassung in Wien. In Wien ferner die durch Guiraud erfolgte Einlage zweier Tanzstücke aus *L'Arlésienne*-Musik in die Volksszene des letzten Aktes, wodurch vielleicht der Kontrast zwischen fröhlichen, feiertäglichen Menge und dem einsamen, ausweglosen Schlußduett der Hauptdarsteller noch härter, noch grausamer herausgearbeitet wird- übrigens von den meisten Theatern so beibehalten.

Die Inszenierung am Staatstheater Wiesbaden

Besetzung und Inszenierungsteam

Carmen	Lena Belkina
Don José	Sébastien Guèze, Aaron Cawley, Brandon Jovanovic
Escamillo	Christopher Bolduc, Alexey Markov
Remendado	Ralf Rachbauer
Zuniga	Philipp Mayer
Dancaïro	Julian Habermann
Moralès	Daniel Carison
Micaëla	Sumi Hwang, Shira Patchornik
Frasquita	Shira Patchornik, Stella An
Mercédès	Silvia Hauer, Fleuranne Brockway
Lillas Pastia	Thomas Braun
Manuela	Anna-Lena Owen

Chor, Extrachor & Statisterie des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

Jugendkantorei der Ev. Singakademie Wiesbaden

Hessisches Staatsorchester Wiesbaden

Musikalische Leitung	GMD Patrick Lange
Inszenierung	Uwe Eric Laufenberg
Bühne	Gisbert Jäkel
Kostüme	Antje Sternberg (Entwürfe) , Louise Buffetrille (Ausführung)
Licht	Andreas Frank
Chor	Albert Horne
Jugendchor	Jörg Endebrock
Choreografie	Myriam Lifka
Dramaturgie	Laura Weber, Marie Johannsen
Regieassistenz	Silvia Gatto
Musikalische Assistenz	Christina Domnick

Kostümassistenz Marie Abel

Inspizienz Kenneth Pettitt

Soufflage Heike Thiedmann

Theaterpädagogin Laura zur Nieden

Technische Gesamtleitung Dominik Maria Scheiermann | **Technischer Inspektor** Robert Klein | **Leitung der Dekorationswerkstätten** Sven Hansen | **Technische Produktionsleitung** Lars Werneke | **Technische Einrichtung** Klaus-Peter Pollok | **Toneinrichtung** Stephan Cremer, Christian Peters | **Leitung der Tonabteilung** Stephan Cremer | **Beleuchtungseinrichtung** Klaus Kraupenhaar, Oliver Porst | **Beleuchtungsprogrammierung** Manfred Straube, Andreas Heisenhauß | **Licht** Andreas Frank |**Video** Gérard Naziri | **Leiterin der Requisite** Ulrike Melnik | **Requisiteneinrichtung** Simone Eck, Robert Heß, Ilka Wolff, Clarissa Gegenwart| **Chefmaskenbildnerin** Katja Illy |**Maske** Kati Richter, Stefan Salcher | **Leiterin der Kostümabteilung** Anna Hostert | **Obergewandmeister** Jürgen Rauth | **Gewandmeister Damen** Claudia Dirkmann, Nina Schramm | **Gewandmeister Herren** Walter Legenbauer, Victoria Reich | **Kostümassistenz** Luise Buffetrille| **Leitung der Dekorationswerkstätten** Sven Hansen | **Putzmacherei** Andrea Reimann-Grossinho | **Schuhmacherei** Theoharis Simeonidis | **Rüstmeister** Michael Hertling, Joachim Kutzer | **Herstellung der Dekorationen und Kostüme** in den Werkstätten des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden.

Premiere 14. September 2019 im Großen Haus des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

Aufführungsdauer

Geeignet für Jugendliche ab 16 Jahren.

Inszenierung: Uwe Eric Laufenberg

Uwe Eric Laufenberg, geboren in Köln, war als Schauspieler und Regisseur am Schauspiel Frankfurt, am Schauspiel Köln und am Schauspielhaus Zürich tätig, anschließend als Oberspielleiter am Maxim Gorki Theater in Berlin. Schauspiel-Gastinszenierungen waren ab 1993 unter anderem am Deutschen Theater Berlin, Residenztheater München und Burgtheater Wien zu sehen. Operninszenierungen erarbeitete er u. a. am Landestheater Linz (»Der Ring des Nibelungen«), an der Wiener Staatsoper (»Elektra«), Semperoper Dresden und am Gran Teatre del Liceu Barcelona (»Der Rosenkavalier«), Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel, an der Komischen Oper Berlin sowie an der Staatsoper Hamburg. Die Bayreuther Festspiele 2016 eröffneten mit seiner Inszenierung des »Parsifal«. 2004-2009 war er Intendant des Hans Otto Theaters Potsdam und 2009-2012 Intendant der Oper Köln. Seit Beginn der Spielzeit 2014.2015 ist Uwe Eric Laufenberg Intendant des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden. Dort eröffnete er mit Richard Strauss' »Die Frau ohne Schatten« und »Herzog Blaubarts Burg« und inszenierte im Schauspiel Thomas Manns »Buddenbrooks«. Auch adaptierte er seine Inszenierung von Mozarts »Die Entführung aus dem Serail« für Wiesbaden, die bereits in Potsdam, Köln und im Irak (Sulaymaniyah) zu sehen war. Am Hessischen Staatstheater Wiesbaden inszenierte er in der Oper seither u. a. »Otello«, »Così fan tutte«, Richard Wagners kompletten Zyklus »Der Ring des Nibelungen«, »Tannhäuser«, »Arabella« sowie im Schauspiel Henrik Ibsens »Hedda Gabler«, Friedrich Schillers Drama »Don Karlos«, die Deutsche Erstaufführung von Tom Stoppards »The Hard Problem« und Michel Houellebecqs »Unterwerfung«. Auch als Schauspieler ist Uwe Eric Laufenberg in Wiesbaden präsent, neben »Dr. med. Hiob Prätorius« war er als Kreon in »Die Antigone des Sophokles« und als Professor Henry Higgins in »My Fair Lady« zu erleben. In der aktuellen Spielzeit steht neben der Wiederaufnahme von »Herzog Blaubarts Burg« die Neuinszenierung der Oper »Rigoletto« auf dem Plan. Zudem übernimmt Uwe Eric Laufenberg die Regie beim Mozart-Doppel aus den beiden Opern »Idomeneo« und »Titus«.

Musikalische Leitung: GMD Patrick Lange .

Seit der Spielzeit 2017.2018 ist Patrick Lange Generalmusikdirektor des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden. 1981 in der Nähe von Nürnberg geboren, begann er seine musikalische Laufbahn im Knabenchor der Regensburger Domspatzen. Er studierte an den Musikhochschulen in Würzburg und Zürich. 2005 wurde er in das Dirigentenforum des Deutschen Musikrates aufgenommen und von Claudio Abbado zum Assistenzdirigenten des Gustav Mahler Jugendorchesters ernannt. 2007 erhielt Patrick Lange den Europäischen Kulturpreis in der Kategorie Förderpreis für junge Dirigenten, 2009 das erstmals verliehene Eugen-Jochum-Stipendium des BR-Symphonieorchesters. Seine Laufbahn als Operndirigent begann er in Zürich und Luzern. Mit »Le Nozze di Figaro« gab er 2007 sein Debüt an der Komischen Oper Berlin, wo er ab 2008 als Erster Kapellmeister, ab 2010 als Chefdirigent des Hauses wirkte. 2010 gab er sein Debüt an der Wiener Staatsoper und ist dort seither regelmäßig zu Gast. Weitere Engagements führten ihn u. a. an die Semperoper Dresden, an den Londoner Covent Garden, die Hamburgische Staatsoper, die Opera Australia Sydney, die Bayerische Staatsoper, das Opernhaus Zürich, die Canadian Opera Company Toronto, die Korean National Opera Seoul, die Staatsoper Stuttgart und die Oper Frankfurt. Mit Mahlers »Lied von der Erde« (Choreographie von John Neumeier) debütierte er mit großem Erfolg an der Opéra national de Paris. In Konzerten hat Patrick Lange u. a. die Wiener Philharmoniker, das Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, die Hamburger und Bamberger Symphoniker, das Beethoven-Orchester Bonn, das Münchner Rundfunkorchester, das Mahler Chamber Orchestra, das SWR und WDR Sinfonieorchester und das Simón Bolívar-Jugendorchester in Venezuela geleitet. Er ging auf Tournee mit der Academy of St Martin in the Fields, den Stuttgarter Philharmonikern, dem RSO Wien und wiederholt mit dem Bundesjugendorchester, dem er eng verbunden ist. In seiner ersten Spielzeit als Generalmusikdirektor hatte Patrick Lange u. a. die Musikalische Leitung in den Neuinszenierungen von »Tannhäuser«, »Arabella« und »Ein Maskenball« inne und eröffnete die Spielzeit mit »Die Zauberflöte für Kinder«. Pro Spielzeit dirigiert er vier Sinfoniekonzerte und das Neujahrskonzert. 2018.2019 übernimmt er zudem die Musikalische Leitung der Neuinszenierungen »Die Meistersinger von Nürnberg«, »Jenufa« und »Salome«.

Bühne: Gisbert Jäkel

Gisbert Jäkel arbeitete u. a. am Wiener Burgtheater, am Theater Basel, an den Opernhäusern in Paris (Bastille), Brüssel, Berlin und Dresden mit Regisseuren wie Hans Neuenfels, Andrea Breth, Günther Krämer und Ingo Kerkhof. Mit Uwe Eric Laufenberg verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit, so entstanden u. a. in Bregenz Ernst Kreneks »Karl V.«, in Köln »Don Giovanni«, in Linz und Wiesbaden Wagners »Ring« und 2016 »Parsifal« für die Bayreuther Festspiele. Auch als Regisseur erarbeitete Gisbert Jäkel eigene Inszenierungen, u. a. für Graz, Bremen und Potsdam.

Für das Hessische Staatstheater Wiesbaden entwarf Gisbert Jäkel in der Oper Bühnenbilder für »Die Frau ohne Schatten«, »Orpheus und Eurydike«, »Otello«, den »Ring des Nibelungen« und »Arabella«, im Schauspiel für »Dr. med. Hiob Prätorius«, »Don Karlos« und »Die Antigone des Sophokles«. 2018.2019 sind seine Bühnenbilder in den Neuinszenierungen »Jenufa« und »Rigoletto« zu sehen.

Kostüme: Antja Sternberg

Die gebürtige Berlinerin Antje Sternberg studierte Kostümgestaltung in Dresden. Sie war Kostümassistentin am Berliner Metropol-Theater und ist seit 1999 Kostümdirektorin am Hans-Otto-Theater Potsdam. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie mit Regisseur Uwe Eric Laufenberg und Bühnenbildner Gisbert Jäkel, z. B. bei Ernst Kreneks »Karl V.« (Bregenzer Festspiele), »Don Giovanni« und »Die Entführung aus dem Serail« (Oper Köln) sowie beim »Ring des Nibelungen« (Theater Linz / Hessisches Staatstheater Wiesbaden). Ihre Kostüme waren am Hessischen Staatstheater Wiesbaden in »Die Frau ohne Schatten«, »Die Entführung aus dem Serail« und »Così fan tutte« zu sehen. In der Saison 2017.2018 entwirft Antje Sternberg die Kostüme für Uwe Eric Laufenbergs Neuinszenierung »Arabella«.

Weiterführende Informationen

Die Opéra Comique

Die Opéra-comique ist eine Gattung der Oper, welche sich im Paris des 17. Jahrhunderts begründet. Bis zum 19. Jahrhundert hatte diese bestand, bevor sie sich entweder hin zur Operette oder in eine andere Richtung, zur Grand Opéra hin weiterentwickelte.

- Zentrales Merkmal: die musikalischen Nummern sind nicht durch gesungene Rezitative sondern durch **gesprochene Dialoge** verbunden / keine durchkomponierten Stücke sondern ein vorherrschender **Singspieltypus**
- Tragische Schlüsse kommen selten bis nie vor
- Darstellung von bürgerlichen Werten
- Kein In-Erscheinung-Treten von Götter (wie es in der Tragédie lyrique der Fall ist)
- In der Regel **keine Adeligen** als Helden
- Komisch oder tragisch ist nicht entscheidend, die Bezeichnung der Opéra Comique rührt daher, dass die Tragödie bis zum 18. Jahrhundert dem Adel vorbehalten war / die Opéra comique des 19. Jahrhunderts als bürgerliche Alternative zur höfischen Oper / **Oper der einfachen Leute**
- Handlung häufig rührend-sentimental
- Es werden keine antiken Stoffe aufgegriffen, die Helden der Opéra comique entspringen der jeweiligen Gegenwart

Kleines Opern-Lexikon

Alt (Contralto): dunkle weibliche Stimmlage, edel und voll Pathos, ziemlich selten in Opern. Sie wird oft mit Charakteren wie älteren Damen, Dienstmädchen, Müttern, Großmüttern oder Hexen assoziiert. Wenn der Begriff für die Stimmlage „Alt“ verwendet wird, dann beschreibt er einen Stimmumfang; dies darf nicht verwechselt werden mit dem gleichnamigen Begriff für eine Stimme in der Chormusik, die nicht notwendigerweise von Alti gesungen werden muss.

Akt: Abschnitt/ Kapitel einer Oper

Arie (Air): eine gesungene oder auf einem Instrument gespielte Melodie, mit oder ohne Begleitung. Sie stellt einen Moment in der Oper dar, wo die Handlung stoppt und ein Charakter seine oder ihre Gefühle ausdrückt. Vor allem in Opern eingesetzt, gilt die Arie als Prüfstein für Sängerinnen und Sänger.

Ballad Opera (wörtl. „Lieder-Oper“): dies ist eine Form von Oper, die gesprochene Dialoge, Tanz und volkstümliche Lieder im Stil alter Balladen verbindet. Ein typisches Beispiel dieses – im England des 18. Jahrhunderts so populären – Stils ist John Gay’s The Beggar’s Opera (1728). Das deutsche Equivalent zur Ballad Opera ist das Singspiel.

Barcarolle: Eine barcarolle ist ein Lied der venezianischen Gondoliere in einem 6/8 oder 12/8 Takt, was an das Schaukeln eines Bootes erinnern soll. Das Wort barcarola kommt aus dem italienischen und bedeutet „Gondoliere“. Einige Opern beinhalten barcarolles, wie Otello von Verdi oder Hoffmanns Erzählungen von Jacques Offenbach. Auch andere musikalische Werke enthalten barcarolles. Wir finden sie beispielsweise bei Fauré, der um die zehn Stück komponiert hat. Hier das Duett für Sopran und Mezzosopran, welches den dritten Akt von Hoffmanns Erzählungen eröffnet „Schöne Nacht, du Liebesnacht“, produziert an der Dutch National Opera.

Bariton: eine mitteltiefe männliche Stimmlage, welche im 18. Jahrhundert mit einer großen Bandbreite an Charakteren assoziiert wurde, und im 19. Jahrhundert besonders mit Bösewichten.

Barock: dies ist eine musikalische Epoche. Sie umfasst in den meisten Definitionen die Zeit von Monteverdi (1600) bis zum Tode J.S. Bachs (1750). Barockopern zeichnen sich durch fantastische Handlung und freie vokale Verzierungskunst aus.

Bass: der tiefste menschliche Stimmumfang. Der Bass wird meist assoziiert mit Rollen von Weisen, Greisen, und gelegentlich komischen Charakteren.

Bel canto: wörtlich aus dem Italienischen übersetzt „schöner Gesang", ist ein Gesangsstil mit vielen Verzierungen, welcher große stimmliche Virtuosität und eine makellose Technik voraussetzt. Entstanden gegen Ende des 17. Jahrhunderts, blieb dieser Stil bis ins späte 19. Jahrhundert populär.

Castrato (Kastrat): Kastraten waren Sänger, welche niemals in den Stimmbruch gerieten, da sie vor der Pubertät kastriert wurden. Dadurch behielten Kastraten ihre kindliche Stimmlage, während sie zugleich über größeres Stimmvolumen verfügten, da sie die Lungen eines Erwachsenen hatten. Virtuosität, Stimmumfang und Stimmgewalt der Kastraten waren besonders populär in italienischen Opern des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese Praxis kam daher, dass es verboten war, weibliche Sängerinnen öffentlich anzuhören. Dieses Verbot wurde Ende des 18. Jahrhunderts aufgehoben, woraufhin die Kastraten zu Beginn des folgenden Jahrhunderts verschwanden. Heutzutage werden ihre Rollen meist von Countertenören oder Mezzosopranen gespielt.

Coloratura (Koloratur): sorgfältig ausgearbeitete Melodie, charakteristisch für den italienischen Belcanto oder für die Arien der Königin der Nacht in Die Zauberflöte (Mozart, 1791). Im weiteren Sinne beschreibt der Begriff auch die Interpreten solcher Musik, ursprünglich Kastraten, später sowohl weibliche als auch männliche Stimmen.

Klassik: Epoche zwischen dem Barock und der Romantik, von 1750 bis 1830 (ungefähr von Mozarts Geburt bis zu Beethovens Tod). Die Opern dieser Zeit führten Text und Musik wieder zusammen und sind raffinierter als Barockopern.

Kontratenor (auch männlicher Sopran oder Alt, abhängig von der Stimmlage): männliche Stimmlage, welche sich einer Falsetttechnick bedient. Der Countertenor war während der Renaissance und dem Barock besonders populär, verschwand dann beinahe ganz

bis zur Wiederentdeckung dieser Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Begriff darf nicht verwechselt werden mit jenem des „haute-contre“, der einen sehr hohen Tenor bezeichnet.

Finale: dies bezeichnet den letzten Abschnitt eines Akts oder der gesamten Oper. Es wird entweder von den Protagonisten im Ensemble oder von allen Charakteren der Oper gemeinsam gesungen.

Leitmotiv: musikalische Idee (Melodie, Akkord, Rhythmus), die mit einem bestimmen Charakter, einer Idee, einem Gemütszustand oder einem Ort assoziiert wird. Wagner hat Leitmotive in all seinen großen Musikdramen verwendet, nicht nur um die Idee an sich in Erinnerung zu rufen, sondern auch um zu zeigen, wie sie sich während der Handlung verändert.

Libretto (Buch): Text der Oper, wörtlich aus dem Italienischen als „kleines Buch“ übersetzt. Es ist meist von einem Schriftsteller oder Dichter (dem Librettisten) geschrieben, manchmal vom Komponisten selbst.

Mezzosopran: Italienisch für ‚Halbsopran'. Dies ist die zweithöchste weibliche Stimmlage. Mit einer tieferen und wärmeren Stimme als Soprane spielt der Mezzosopran meistens Nebenrollen wie etwa reifere Frauen, Kindermädchen, Verräterinnen, Hexen, Verführerinnen oder sogar junge Knaben – in einem Wort „Hosen, Hexen und Huren“.

Musical Comedy (engl. „musikalische Komödie“): ein Theaterstück mit gesungenen Abschnitten und Tanznummern, das sich aus der Operette entwickelte.

Die Femme Fatale

Bei der Femme Fatale handelt es sich um eine Art „männerverschlingende Frau", die gleichzeitig sowohl faszinierend als auch erschreckend ist. Obwohl es diesen Mythos bereits seit der griechischen Antike gibt, nahm er erst seit Ende des 19. Jahrhunderts bekannte Gestalt an. Von der Femme Fatale war hier zum ersten Mal mit dem Aufkommen der weiblichen Emanzipation zu hören. Und in der heutigen Zeit wird dieses Bild der Frau gern in der Werbung benutzt.

Charakteristisch für diese Figur ist eine besondere Art der Schönheit, die rätselhaft und bedrohlich erscheint, aber immer anziehend. Sie ist mehr als nur verführerisch, sie hypnotisiert förmlich. Sie schafft es, dass ihr die Männerwelt zu Füßen liegt, doch ihre eigentliche Absicht ist es, die Männer zu zerstören.

Sie ist das, was in der Psychoanalyse als Hysterie beschrieben wird.

„Für mich bedeutet Liebe Kampf, große Lügen und ein paar Ohrfeigen." - Edith Piaf
www.gedankenwelt.de

Die Femme Fatal zieht die Männer auf fatale Weise ins Unglück und wird mit folgenden Adjektiven umrissen:

- Überaus attraktiv
- Manipulativ
- Berechnend
- Größtenteils gefühllos
- Unerschütterlich
- Entschlossen
- Herausfordernd
- Selbstbestimmt
- Dominant
- Unabhängig
- Gegenstück zur *Femme fragile*

- Carmens Ausstrahlung ist erotisch und betörend
- Mit Leichtigkeit bringt sie die Männer dazu, ihr zu verfallen
- Eine fatale Bedeutung hat Carmen für das Leben des Soldaten Don José
- Möchte Selbstbestimmt und in Freiheit Leben
- Sie ist nicht gefühlskalt
- Ist eher gefühlvoll, verliebt in Escamillo

Ist Carmen wirklich eine Femme fatale?

Keusche Konvention versus »Femme fatale«

Oder: Schatz, wir müssen auch mal wieder nach Spanien!
Marie Johannsen

Haben Sie die ersten Takte der Habanera im Ohr? Ja? »L'amour est un oiseau rebelle…« Herzlichen Glückwunsch, Sie haben soeben einen gut sitzenden Ohrwurm erworben! Aber Sie sind mir bestimmt nicht böse, ist die Habanera doch ein wunderbares Allheilmittel gegen zu grauen Alltag und Fernweh-Attacken. Unweigerlich tauchen Bilder vom letzten Urlaub unter der Sonne Spaniens, der Duft von Meeresfrüchten und Tapas (Schatz, weißt du noch?) und vielleicht auch das Bild einer Carmen im knallroten Rüschen-Kostüm, mit keck freigelegter Schulter, dunklen Augen, Kastagnetten und dem großen Versprechen nach leidenschaftlichen Exzessen auf – wie schön doch die Welt fernab der eigenen, zuweilen etwas kargen Gefühlslandschaft sein kann! Vor etwa 150 Jahren allerdings haben diese Melodien Bizets Zeitgenossen nicht unbedingt zum Träumen veranlasst – höchstens heimlich. »Die Figur der Heldin ist schrecklich unangenehm«, heißt es in einer der Kritiken zur Uraufführung. Auch Carmens Schöpfer selbst, der Novellist Prosper Mérimée, sieht in Carmen eher eine »Männerzerstörerin«, eine »Femme fatale«, im Grunde genommen: eine Schwerverbrecherin.

Doch was ist es, das diese sogenannte »Femme fatale« so bedrohlich erscheinen lässt? Das in Literatur und Film häufig verwendete Motiv der »Femme fatale« beschreibt eine Frau, die ihre sexuellen Reize einsetzt, um die Männer um das zu betrügen, was frau gerne hätte. Die Liebe ist für Madame »Femme fatale« nicht etwa keusch und rein, sondern Mittel zum Zweck. Das scheint für manch einen ein berechtigter Grund zur Sorge zu sein. Wo ist er nur hin, der immer dagewesene weibliche Wunsch nach der bewährten Mama-Papa-Kind-Schwiegermutti-Kombination in der Doppelhaushälfte mit Golden Retriever? Frau will jetzt also selbstbestimmt leben, den Lebensabschnittsgefährten zum Geliebten degradieren und die Daseinsberechtigung desselbigen nach Lust und Laune neu evaluieren und NICHT (!!!!) heiraten??! Empörung! Dieses Konzept ist ja nun wirklich nichts für die Realität. Nicht, dass meine Frau da noch auf abwegige Gedanken … Schatz, schau mal lieber weg.
Doch ich kann Sie beruhigen, liebe besorgte männliche Leserschaft. Sie können »Carmen« bedenkenlos sowohl Ihrer pubertierenden Tochter als auch Ihrer Frau und – ja – auch sich selber zumuten. Hier liegt ein sehr altes Missverständnis vor, das im Konflikt der beiden (Nicht-)Liebenden Don José und Carmen verankert ist: Zunächst scheinen sich die beiden

innig zu lieben und zu begehren, doch wird dieses Gefühl schnell von den sehr weit auseinanderliegenden Überzeugungen der beiden in Sachen Lebens- und Liebesführung ins Wanken gebracht. José ist sicher kein schlechter Ehemann und er würde alles für seine Frau tun, aber eben nur so lange sie bereit ist, sich vollständig in seinen Besitz zu begeben. Und genau das ist für Carmen ein No-Go. Den Gedanken, jemandes Gegenstand zu sein und nicht frei entscheiden zu können, lässt sie nicht zu. Sie will intensiv leben, jeden Augenblick auskosten. José hingegen ist nicht in der Lage, den Freiheitsdrang Carmens auszuhalten. Eine Differenz, die nicht zu überwinden ist. Stetig weist Carmen ihn zurück, beharrt auf ihren Willen, José aber wird zum Getriebenen, zum Stier in der Arena. Und dann trifft ihn eine Lanze zu tief: Im Affekt wählt er den für ihn in diesem Moment einzigen Ausweg. Er tötet Carmen. José hat die Kontrolle verloren und ganz offensichtlich war dies nicht sein erstes Gewaltverbrechen. Dabei wollte er – auch aus Liebe zu seiner Mutter - so unbedingt Ordnung in sein Leben bringen … Doch schon zu Beginn sind diese Andalusierinnen José nicht geheuer. Ständig sind sie zu Scherzen aufgelegt, nehmen die Männer nicht in ihrer natürlichen Funktion des »überlegenen Wesens« an. Aber vielleicht fürchtet José sich auch ein wenig vor diesen fremdartigen Frauen mit ihrer überbordenden Lust (am Leben) und der selbstbestimmten Sexualität, der er selbst verfallen könnte. Diese Frauen sind das Gegenteil von Micaëla, die der Inbegriff eines keuschen Mädchens ist: echtes Doppelhaushälfte-Golden-Retriever-Heiratsmaterial eben. Es hätte doch alles so einfach sein können – aber eben nicht genug. Erstaunlich ist, dass nur José eine irrationale Angst vor den freiheitsliebenden Andalusierinnen zu haben scheint – die anderen Männer finden ja durchaus großen Gefallen an den selbstdenkenden Frauen. Doch auch aus Gründen der Verzweiflung über die eigenen Anpassungsschwierigkeiten den »Anders-Lebenden / Denkenden« zu bestrafen, ist sicher kein probates Mittel. Wenn Sie also in Zukunft eine irrationale Angst vor unüberwindbaren Konflikten oder zu weit auseinanderliegenden Weltanschauungen verspüren sollten – dann denken Sie an die Habanera. Vielleicht sollten wir einfach alle wieder öfter in den Himmel schauen und von Carmen lernen:

Die Liebe ist ein wilder Vogel,
den kein Mensch jemals zähmen kann,
ganz umsonst wirst du ihn rufen,
er löst sich stets aus deinem Bann.

Kein Schmeicheln hilft und keine Wut,
der Eine spricht, der Andere schweigt:
es ist der Andere, den ich bevorzuge,
er sagte nichts, doch gefällt er mir.
Liebe! Liebe! Liebe! Liebe!

Schatz, wir müssen auch mal wieder nach Spanien!

Der Stierkampf

Die Geschichte des Stierkampfs

Eines der bekanntesten Spektakel in Spanien ist der Stierkampf. Dieses Ereignis ist tief in der spanischen Kultur verwurzelt und hat eine jahrhundertealte Tradition. Dabei kämpft der Mensch gegen den Stier zu Fuß oder zu Pferd. Bei den Stieren handelt es sich um wahrlich wilde Tiere, denn sie haben in ihrer Lebenszeit, die etwa 5 Jahre dauert, keinerlei Kontakt zu Menschen. Sie leben in dieser Zeit auf einer riesigen Weide (Dehesa). Beim Stierkampf sind mehrere Personen, unter ihnen der Torero, beteiligt, die einem, auf einem Regelwerk basierendem, traditionellen Protokoll folgen. Dieses Regelwerk fordert von den beteiligten Personen, insbesondere vom Torero, Ästhetik im Kampf gegen den Stier. Der Stierkampf ist in Spanien das älteste Massenspektakel und eines der ältesten weltweit. Der Kampf endet immer mit dem Tod des Tieres. Nur in den seltensten Fällen wird der Stier begnadigt und wird danach zur Zucht genutzt. Der Stierkampf wird ebenfalls in Portugal, Frankreich und in einigen lateinamerikanischen Ländern wie Mexiko, Kolumbien und Ecuador praktiziert

Historik des Spektakels

Der Stierkampf war bis zum 18. Jahrhundert nur Adligen vorbehalten. So saß der Ritter (Adliger) zu Pferd, während sein Knappe den Stier mit abrupten Bewegungen ablenkte und dem

Reiter die Waffen reichte. Die bekanntesten sind Ritter Don Quijote und sein Knecht Sancho Panza. Nach dem Aussterben des Feudaladels gewann das ländliche Volk immer mehr das Selbstbewusstsein mit Stieren zu kämpfen, woraus auch der moderne Stierkampf entstand. Ronda, eine im andalusischen Gebirge liegende Stadt, nimmt für sich in Anspruch der Geburtsort der heutigen Form des Stierkampfs zu sein.

Obwohl der Stierkampf in Spanien eine uralte Tradition hat, wurden Mitte des 18. Jahrhundert einige Änderungen im Regelwerk eingeführt, die bis heute gelten und den modernen Stierkampf ausmachen.

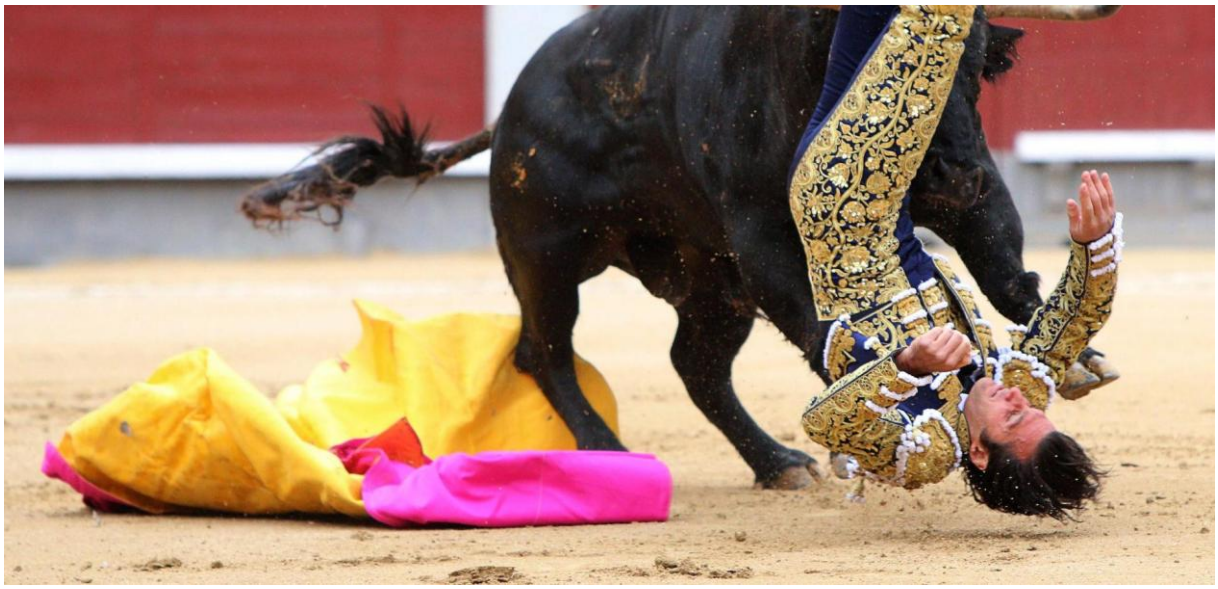
1. So kämpft der Torero nicht mehr zu Pferd, sondern zu Fuß
2. Der Torero muss nicht mehr der adligen Klasse angehören und wird für sein Auftreten bezahlt
3. Es gibt spezielle Plätze für den Stierkampf (Stierkampfarenen)
4. Es gibt ein Regelwerk für die Technik (bestimmte Figuren) und Ästhetik des Toreros während des Kampfes mit dem Stier
5. Spezielle Zuchtfarmen für wilde Stiere entstehen

1796 schrieb der Matador José Delgado die Regeln des spanischen Stierkampfes in der "Tauromaquia" auf. Seitdem hat sich am Ablauf kaum etwas geändert. Jeder Stierkampf beginnt mit dem feierlichen Einzug der Toreros – so heißen alle, die sich während des Kampfes in der Arena befinden. Dazu gehören zwei Reiter mit Stechlanzen (picadores), die Männer, die während des Kampfes bunte Spieße in den Stier treiben (banderillos) und der Matador, dessen Titel ins Deutsche übersetzt so viel bedeutet wie "Töter". Der eigentliche Kampf besteht aus drei Teilen, jeder wird durch ein Hornsignal eingeleitet

Gewinner und Verlierer

Nach dem Tod des Tieres entscheidet das Publikum, wie gut die Leistung des Matadors war. Wenn die Menschen jubeln und ihre Taschentücher schwenken oder mit Zigarren werfen, hat sich der Matador eine Ehrenrunde verdient und erhält als Trophäe ein oder zwei Ohren des getöteten Stieres. War die Vorstellung plump, muss der Matador damit rechnen, ausgebuht und mit den gemieteten Sitzkissen beworfen zu werden. Nur sehr selten verlässt ein Stier die Kampfarena lebendig. Möglich ist das nur, wenn sich das Tier gleich zu Beginn so

kampfesunlustig zeigt, dass es vom Publikum ausgebuht wird und schließlich ausgetauscht werden muss. Dann allerdings ist die nächste Station der Schlachthof. Mit dem Leben kommt nur ein Stier davon, der so mutig und aggressiv ist und das Publikum so gut unterhält, dass er begnadigt wird. In diesen seltenen Fällen kehren die Tiere zurück auf ihre weiten Weiden und werden zur Zucht eingesetzt.



Zukunft des Stierkampfs

Sollte man den Stierkampf verbieten? Seine Befürworter, die Aficionados, protestieren vehement dagegen. Sie verweisen neben der reichen kulturellen Tradition des Spektakels auch auf die negativen wirtschaftlichen Folgen, die ein Verbot des Stierkampfes nach sich ziehen würde. Etwa 40.000 Arbeitsplätze hängen in Spanien von den Stieren ab, die Branche macht Millionengewinne. Würde der Stierkampf verboten, müssten 1200 Zuchtbetriebe schließen, rechnen die Aficionados vor. Die Tiere sind zu gefährlich, um sie für die Fleischproduktion zu züchten, das wäre außerdem ineffektiv und teuer. Ihre Weiden müssten als Bauland verkauft werden, damit würden nicht nur die Stiere verschwinden, sondern auch andere Arten in diesem fast naturbelassenen Lebensraum. Die Menschen, die ein Verbot des Stierkampfes fordern, würden folglich ein Artensterben heraufbeschwören, argumentieren die Befürworter der Corrida. Die Gegner des Stierkampfes halten dagegen, der Stierkampf sei eine völlig unnötige grausame Tierquälerei und seine Inszenierung vor großem Publikum ethisch verwerflich.

2010 fanden in Spanien große Demonstrationen statt, die den Stierkampf als "Foltershow" anprangerten. Katalonien, die wirtschaftlich stärkste Region Spaniens, und seine Hauptstadt Barcelona entschieden sich schließlich im Juli 2010, dem Stierkampf zum 1. Januar 2012 ein Ende zu machen. Ein Erfolg der Tierschützer, aber auch ein Mittel für Barcelona, um Stärke und Unabhängigkeit von der Landeshauptstadt Madrid zu demonstrieren, meinen politische Beobachter. Fakt ist: In Katalonien war der Stierkampf noch nie besonders populär. Schon in den vergangenen Jahren fanden dort nur noch in einer einzigen Arena Corridas statt. Im Rest Spaniens ist das jedoch anders. Dort sind die Menschen weiterhin fasziniert von dem Todeskampf der Stiere, und die großen Arenen sind meistens ausverkauft. Aber die Anhänger des Stierkampfes sind verunsichert. Aus Angst, dass der Stierkampf im ganzen Land verboten werden könnte, versuchten politische Gruppen 2010 in Madrid, den Stierkampf als Kulturgut anerkennen zu lassen. Denn ein Kulturgut kann man nicht verbieten. Der Antrag wurde zunächst jedoch abgewiesen. 2013 stellte die konservative Regierung in Spanien den Stierkampf als immaterielles Kulturgut trotzdem unter gesetzlichen Schutz.

Weibliche Toreros

Die erste bekannte Matadorin war Bertha Trujillo aus Kolumbien. In Spanien war es bis zum Jahr 1974 für Frauen untersagt, am Stierkampf teilzunehmen, erst 1979 trat mit Ángela Hernández auch dort ein weiblicher Matador in Erscheinung. Bis zum Jahr 2013 wurden international zwölf weibliche Matadore gezählt Eine der bekanntesten von ihnen ist Cristina Sánchez. Im Jahr 2005 wurde Mari Paz Vega als zweite Frau in der Geschichte Spaniens offiziell als Stierkämpferin anerkannt.

Cristina Sánchez

Die Tochter eines spanischen Banderilleros setzte sich schon als Kind in den Kopf, eine Torera zu werden. In der berühmten Stierkampfschule von Madrid erlernte sie den Umgang mit der muleta. Als Zwanzigjährige nahm sie es mit ausgewachsenen Stieren auf, aber wegen ihrer kleinen und zierlichen Figur fiel es ihr nicht leicht, die zehnmal so schweren Tiere mit einem einzigen Degenstoß zu töten. Zweimal rammte ihr ein Stier ein Horn in den Leib. Doch Cristina Sánchez gab nicht auf und schaffte es als erste Frau, zur confirmación in der Arena von Madrid zugelassen und damit offiziell als Matadora anerkannt zu werden.

Cristina Sánchez: Offizielle Anerkennung als Matadora

Leseprobe aus Dieter Wunderlich: WageMutige Frauen. 16 Porträts aus drei Jahrhunderten Verlag Friedrich Pustet, Regensburg 2004 / Piper Taschenbuch, München 2008 (5. Auflage: 2011)

Simón Casas gewinnt die bekannten Stierkämpfer Curro Romero und José María Manzanares dafür, Cristina Sánchez am 25. Mai 1996 mit einer feierlichen Zeremonie, der so genannten alternativa, als Matadora in Nîmes einzuführen. Der Schritt vom matador de novillos, kurz: novillero, zum matador de toros ist in der Karriere eines Stierkämpfers ein Meilenstein. Entsprechend nervös und erwartungsvoll reist Cristina in die südfranzösische Stadt. Für eine alternativa kleiden sich viele Stierkämpfer in festliches Weiß. Cristina wählt ein pastellblaues Kostüm. Während des paseillo weint sie vor Erregung. Zu Beginn erhält sie von dem zweiundsechzig Jahre alten Curro Romero, der als Pate fungiert, feierlich capa und muleta überreicht, und der dreiundvierzigjährige José María Manzanares tritt als Zeuge auf. Die vom spanischen Fernsehen übertragene Corrida ist ein voller Erfolg: Curro Romero bekommt für einen seiner beiden Kämpfe ein Ohr des getöteten Stiers als Trophäe; José María Manzanares und Cristina Sánchez halten nach jedem ihrer Kämpfe triumphierend ein abgeschnittenes Stierohr hoch, während sie vor dem tobenden Publikum die Ehrenrunde abschreiten. Am Ende werden die beiden auf Schultern aus der Arena getragen. Im Mai stehen gewöhnlich die Teilnehmer der Corridas der gesamten Saison fest, doch Simón Casas gelingt es, noch eine Reihe zusätzlicher Verträge für Cristina Sánchez abzuschließen. Achtundsechzig Stierkämpfe stehen 1996 auf ihrem Programm. Ihren größten Erfolg feiert sie 1998: Am 12. Mai wird sie in der »Plaza de las Ventas« in Madrid als Matadora offiziell bestätigt. Erst die confirmación in der spanischen Hauptstadt verleiht einem Matador die höheren Weihen. Stierkämpferinnen hat es zwar bereits vor Cristina Sánchez gegeben, aber keiner von ihnen war es gelungen, in der bedeutendsten Arena der Welt als Matadora anerkannt zu werden. Endlich hat Cristina Sánchez ihr Ziel erreicht und den Traum ihrer Kindheit verwirklicht.

Frauen in der 'Männerwelt' - Mujeres toreros - 6/3/2015

»Seit ich in Sanlucar als ‘Aficionado practica’ aufgenommen wurde, habe ich ein wenig über sie Rolle der Frau in der Tauromaquia nachgedacht. Zum Beispiel über den Titel - Was bin ich? Torero oder Torera, Matador-Matadora, Reiter oder Reiterin? Auch unter den Züchtern, Novilleros, Apoderados und Empresarios befinden sich Frauen, respektiert, aber nicht ge-

fördert. Ich will keine Lanze für den Feminismus brechen. Ich möchte mich und die weiblichen Toreros erklären.

Wenn man in den Sattel eines Pferdes steigt, denkt man nicht darüber nach, ob man 'Männlein', oder 'Weiblein' ist. Man reitet. Genau so geht es den Toreros und Novilleros, den weiblichen. Auf Grund ihres Aussehens, man ist nicht an weibliche Rundungen im Ruedo gewöhnt. Das andere Problem weiblicher Toreros ist, das manche Kollegen noch nicht im 21. Jahrhundert angekommen sind. Das ein Kollege die Puerta grande öffnet, kann man verkraften, - ...aber eine Frau? Das fällt so manchem stolzen Torero schwer. Das fundamentalste vergisst man mitunter. Den Stier, der unterscheidet nicht, der hinterfragt einzig und allein das Können. Pferde übrigens auch nicht.

Behindert wurden die weiblichen Toreros gelegentlich durch den Erlass eines Gesetzes, welches ihnen verbot ihrer Berufung nachzugehen. Natürlich wurden diese Gesetze von Männern erlassen. Heute würde sich kaum eine von den Frauen das Toreo verbieten lassen, gefördert werden sie natürlich wesentlich weniger wie Männer. Sie müssen drei mal so hart kämpfen, um nur in ein Bruchteil der Cartels zu kommen. Aber das Beispiel von Mari Paz Vegas oder Christina Sanchez zeigt, dass man es durchaus bis aufs höchste Niveau schaffen kann. Unter den Novilleros befinden sich immer mehr junge Frauen, deren Berufswunsch Torero lautet und sie verfolgen ihr Ziel eisern, wie Maria Serra, und andere, in den Escuelas taurinas.«

Vor- und Nachbereitung

Vor dem Theaterbesuch

Die Schüler*innen werden gewisse Erwartungen an den Theaterbesuch und vielleicht auch Fragen haben. Manche bringen eventuell schon Vorerfahrungen mit, andere waren noch nie im Theater. Es kann daher hilfreich sein, vor dem Theaterbesuch über ihre Erwartungen, Erfahrungen und Fragen zu sprechen. Auch über die Vereinbarungen, die bei einer Theaterveranstaltung gelten, sollte geredet werden. Durch eine thematische Vorbereitung kann der Blick noch geschärft und das Theatererlebnis weiter bereichert werden.

Kleiner Theaterknigge

Im Unterschied zum Kino stehen im Theater die Schauspieler als reale Personen vor den Zuschauern. Jede Aufführung ist einzigartig und das Publikum und die Schauspieler beeinflussen sich gegenseitig. Respekt ist deshalb sehr wichtig. Das heißt nicht, dass die Zuschauer*innen mucksmäuschenstill auf ihren Plätzen sitzen müssen. Das Theaterstück ist für sie gedacht und sie sollen lachen, weinen, auch mal kurz aufschreien oder sich aufregen und es natürlich auch doof finden dürfen. Im Theater geht aber dennoch nichts ohne Verabredungen und Regeln. So wie die Schauspieler*innen in den Proben Verabredungen miteinander treffen, um gemeinsam das Stück spielen zu können, gibt es auch Verabredungen zwischen Schauspielern und Publikum, die man kennen sollte:
Trotz aller Regeln ist der Theaterbesuch ein kulturelles Erlebnis. Es ist erlaubt zu lachen, wenn man etwas lustig findet, zu weinen, wenn man berührt ist und zu klatschen, wenn es einem am Ende gefallen hat. Denn es geht beim Theater nicht um richtig oder falsch, sondern vor allem um ein Erlebnis, das man gemeinsam teilen kann.

∞ Am Theater gibt es **keinen festgelegten Dresscode**, jeder kann also frei entscheiden ob er sich schick machen will, oder die Vorstellung lieber in gemütlichen Sachen wie Jeans und Sweatshirt anschauen möchte.
∞ Sowohl zum Vorstellungsbeginn, als auch nach den Pausen, sollte man sich **pünktlich** auf die Plätze begeben. Bei Verspätungen wird man oft nicht mehr eingelassen, da sonst die laufende Vorstellung gestört wird.

∞ Der Zuschauerraum sollte nicht während der laufenden Vorstellung verlassen werden.

∞ **Handys** und alle anderen Geräuschquellen werden im Theater nicht nur lautlos, sondern **komplett ausgestellt**, schon aus Respekt gegenüber den Schauspielern und den anderen Zuschauern, aber auch, um die technische Übertragung nicht zu stören.
∞ **Lebensmittel und Getränke** dürfen in der Regel nicht mit in den Zuschauerraum genommen werden.
∞ Aus Respekt sollte man sich während der Vorstellung **nicht** mit seinen Sitznachbarn **unterhalten**. Dies könnte die Schauspieler ablenken und andere Zuschauer stören.
∞ Auch das **Fotografieren**, sowie das Aufnehmen von Bild und Ton, sind aus Datenschutzgründen **nicht erlaubt**. Um die volle Erfahrung des Theaterbesuchs zu bekommen ist es am besten das Handy ausgeschaltet in der Tasche zu lassen.

Vorgespräch zum Theaterbesuch allgemein

- *Wer war schon einmal im Theater? Was für ein Theater war das? War es Puppentheater, Musical, Schauspiel, Oper?*
- *Was ist der Unterschied zwischen Theater und Kino?*
- *Was hat ihnen im Theater besonders gut bzw. gar nicht gefallen?*
- *Gibt es gewisse Regeln oder Verabredungen, die im Theater gelten?*
- *Welche Fragen und Unsicherheiten gibt es ?*
- *Was braucht man alles für eine Theateraufführung?*

Vorgespräch und praktische Einführung zum Stück

Eine »andere« Carmen

- *Vergleicht die Kostümbilder der Carmen miteinander. Was fällt euch auf?*
- *Welche Erwartungen habt ihr an die Rolle der Carmen bei den beiden Kostümbildern? Welche Charaktereigenschaften würdet ihr diesen jeweils zuordnen?*
- *An was erinnert der (2.) Kostümentwurf der Carmen von Antje Sternberg in der Inszenierung am Hessischen Staatstheater Wiesbaden?*
- *Welche Bedeutung könnte es haben, dass das Kostüm der Carmen an eine Torera erinnert?*

Carmen aus der Inszenierung am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, Kostümausführung Louise Buffetrille/ 2019

Carmen aus der Inszenierung am Hessischen Staatstheater Wiesbaden, Kostümentwurf: Antje Sternberg / 2019

Die Femme Fatale - Diskussion

- *Was zeichnet eurer Meinung nach eine Femme Fatale aus?/ Wie würdet ihr eine solche beschreiben?*
- *Gibt es eine moderne, reale Form der Femme Fatale? Wen würdet ihr als solche bezeichnen und wo würdet ihr sie verorten?*
- *Lässt sich Carmen als eine Femme Fatale beschreiben? Was spricht dafür und was dagegen?*
- *Ist die Kategorie der Femme Fatale sexistisch? Sollte man sie deshalb nicht länger verwenden?*
- *Wie hängen die Femme Fatale und die Emanzipation der Frau zusammen?*
- *Ist Carmen eine emanzipierte Frau?*
- *Gibt es ein männlichen Pendant zur Femme fatale?*
- *Die Femme Fatale kann als ein spezifisches Frauen-Klischee gesehen werden. Was für Stereotype fallen euch sonst noch ein?*

Arbeit mit Klischees

In der Oper *Carmen* wird viel mit Klischees gearbeitet. Um sich mit solchen selbst etwas näher auseinanderzusetzen und die Jugendlichen über Klischees nachdenken zu lassen, kann eine kleine Improvisationsübung in den Unterricht eingebaut werden.
Alle Schüler*innen bewegen sich durch den Raum und bekommen von außen Impulse (zu der Oper) zugeworfen. So sollen sie sich beispielsweise so durch den Raum bewegen und miteinander kommunizieren, wie sie sich das Handeln von Carmen/ einem Soldaten/ einer Femme Fatale/ einem Stierkämpfer vorstellen. Als Vorlauf und um die Klischee-Rollen für sich selbst zu entdecken, können die Schüler*innen erst Zeit für sich selbst bekommen.

Musikalische Motive zuordnen

Bevor sich die Schüler*innen im Detail mit der Musik der Oper beschäftigen, können ihnen die Motive der Oper vorgespielt werden und sie sollen diese versuchen, den jeweiligen Rollen der Oper zuzuordnen. So kann ein erstes Gespür für Tonart/ Stimmung der Musik erarbeitet werden. Wichtig wären im Vorhinein allerdings eine kleine Einführung in die agierenden Rollen und eine Sammlung von Charaktereigenschaften, die diese ausmachen.

Beobachtungsaufgaben

Zur Schärfung der Wahrnehmung ihrer Schüler*innen während des Opernbesuchs können Sie ihnen vorab Beobachtungsaufträge mitgeben (und sie dafür ggf. in mehrere Kleingruppen mit unterschiedlichen Schwerpunkten einteilen). Die Beobachtungen sollten ohne Zettel und Stift erfolgen – schon das Wissen, dass auf verschiedene Dinge geachtet werden soll, schärft die Wahrnehmung.

Beispiele für Beobachtungsaufträge:

- Kostüme und Maske: Farben? Historisch? Realistisch? Symbolisch?
- Bühne: Gegenstände? Formen? Realistisch? Symbolisch?
- Licht und Technik: Farben? Effekte? Ggf. Video o.ä.?
- Requisiten: Gegenstände, die eine besondere Rolle spielen, etc.
- Persönliche Top-Momente / persönliche Flop-Momente

Nachgespräch

Beobachtungen und Eindrücke aus dem Theater

Ziel eines Nachgesprächs ist es, gemeinsam das Gesehene zu rekonstruieren, Unklarheiten zu besprechen und Zusammenhänge herauszufinden, um einen Eindruck von der großen Vielfalt möglicher Interpretationen zu gewinnen.

Die Bilderwelten des Theaters sind nicht immer direkt zugänglich. Moderne Theaterformen bebildern nicht, sie ermöglichen, dass Zuschauer eigene Bilder finden. Sie hinterlassen viele Fragen, aber auch ein Feuerwerk der Ideen und Assoziationen. In jedem Kopf ein anderes Feuerwerk. Wie tauscht man sich aus? Es ist eine Herausforderung, diese sinnlichen und vielleicht auch widersprüchlichen Eindrücke in Worte zu fassen. Ein gutes Gespräch nach einem gemeinsamen Theaterbesuch braucht deshalb ein paar Voraussetzungen. Nehmen wir also an:

∞ Es gibt kein richtig oder falsch.

∞ Der/Die Lehrer*in weiß über die Aufführung genauso viel wie die Schüler*innen, denn alle waren gemeinsam im Theater.

∞ Es geht nicht um das Abfragen von Wissen, sondern um das Sammeln von Eindrücken und Meinungen.

∞ Antworten sollten nicht korrigiert werden, sondern zur Diskussion gestellt werden.

∞ Am Ende wissen alle mehr – voneinander und vom Theater.

Verständnis

- *Was habt ihr verstanden/nicht verstanden?*
- *Was war seltsam?*
- *Welche/r Moment/e der Vorstellung sind besonders in Erinnerung geblieben?*
- *Gab es etwas, dass ihr besonders gut fandet? Etwas, was gar nicht gefallen hat?*
- *Hatte die Vorstellung lustige Momente? Habt ihr gelacht? Wenn ja, aus welchem Grund?*
- *Was hat erstaunt oder gelangweilt und was hat berührt?*

Kostüme

- *Wie waren die Kostüme gestaltet? Waren die Kostüme passend? Haben sie gefallen?*
- *Sahen die Figuren so aus, wie ihr sie euch vorgestellt habt?*
- *Welchen Zusammenhang konntet ihr zwischen der Kostümveränderung Carmens und ihrer Charakterentwicklung erkennen? Vergleicht hierzu Beginn und Ende der Oper.*

Bühnengeschehen

- *Welche Elemente gehörten zum Bühnenbild?*
- *Wie wurden Orte angedeutet/erschaffen?*
- *Gab es Ton-/Musikeinspielungen?*
- *Wie ist die Beziehung der Figuren untereinander und wie entwickelt sich diese im Verlauf der Vorstellung?*
- *Wie war das Ende?*

Bezug zum Stierkampf

- *Wie wirkt das „Stierkampf-Video" während der Ouvertüre?*
- *Was stellt das Bühnenbild konkret dar?*
- *Wie kann man die Figurenkonstellation bei Carmen auf den Stierkampf beziehen? Gibt es Parallelen?*

Szenen und Figurenkonstellationen gemeinsam nachstellen

Um die Handlung im Nachgang gemeinsam zu bearbeiten und zu reflektieren, können einzelne Szenen aus der Oper nachgespielt oder auch Figurenkonstellationen in Standbildern nachgestellt werden. Für die Standbilder können Impressionen aus dem Theaterbesuch oder auch ein Rückgriff auf die Klischees hilfreich sein.

Analyse des Kostümbildes

Kann als Vorbereitung zur Erarbeitung der Erwartungshaltung und als anschließende Reflexion im Vergleich zu den vorherigen Erwartungen angewendet werden.

- *Was verraten die Kostüme über die einzelnen Rollen und deren Charakter?*
- *Welche Bedeutung könnten die Farben hierbei spielen? Was assoziiert ihr mit diesen Farben?*

Wir hoffen, dass wir mit diesem Material eine gute Vor- und Nachbereitung zu unserer Produktion liefern konnten und wünschen viel Spaß und tolle Erlebnisse beim Theaterbesuch!

Bis bald im Hessischen Staatstheater Wiesbaden!

Materialien und Quellen

Quellen

Verwendete Quellen

https://de.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale
https://de.wikipedia.org/wiki/Georges_Bizet
https://operavision.eu/de/bibliothek/artikel/opera-glossary
https://gedankenwelt.de/der-mythos-der-femme-fatale/
https://www.klassika.info/Komponisten/Bizet/Oper/WD_031/index.html
https://www.malaga-urlaub.com/kultur/stierkampf/stierkampf.php
https://www.planet-wissen.de/kultur/suedeuropa/madrid/pwiestierkampftragoediemittradition100.html
https://www.welt.de/vermischtes/article128301169/Alle-Matadore-aufgespiesst-Stierkampf-abgebrochen.html#cs-Spanish-matador-David-Mora-is-gored-by-a-2.jpg
https://www.welt.de/vermischtes/article128301169/Alle-Matadore-aufgespiesst-Stierkampf-abgebrochen.html#cs-Spanish-matador-David-Mora-is-gored-by-a.jpg
https://de.wikipedia.org/wiki/Stierkampf#/media/Datei:Goya_Tauromachia3.jpg
https://torosytoreros.weebly.com/news/frauen-in-der-mannerwelt-mujeres-toreros
https://www.dieterwunderlich.de/Cristina_Sanchez.htm
https://de.wikipedia.org/wiki/Torero#Weibliche_Toreros
https://alchetron.com/Cristina-S%C3%A1nchez#demo

Kurt Pahlen, „Georges Bizet. Carmen“, 1978, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

Christoph Schwandt, „Georges Bizet“, 1991, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg

Fotos der Inszenierung von Karl und Monika Forster

Impressum

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Christian-Zais-Str. 3, 65189 Wiesbaden

Redaktion

Marie Johannsen, Laura zur Nieden, Melchior Silbersack

Service: Theaterkasse und Anfahrt

Theaterkasse

Christian-Zais-Str. 3 | 65189 Wiesbaden
Telefon: 0611.132 325 | Fax: 0611.132 367
E-Mail: vorverkauf@staatstheater-wiesbaden.de

Öffnungszeiten: Mo-Fr: 10.00-19.30 Uhr
Sa: 10.00-14.00 Uhr
So & Feiertag: 11.00-13.00 Uhr

Die Abendkasse ist jeweils eine Stunde vor Vorstellungsbeginn in der jeweiligen Spielstätte geöffnet.

Gruppenbüro

Ab einer Gruppengröße von 10 Personen berät das Team im Gruppenservice Sie bei der Planung Ihres Theaterbesuchs.

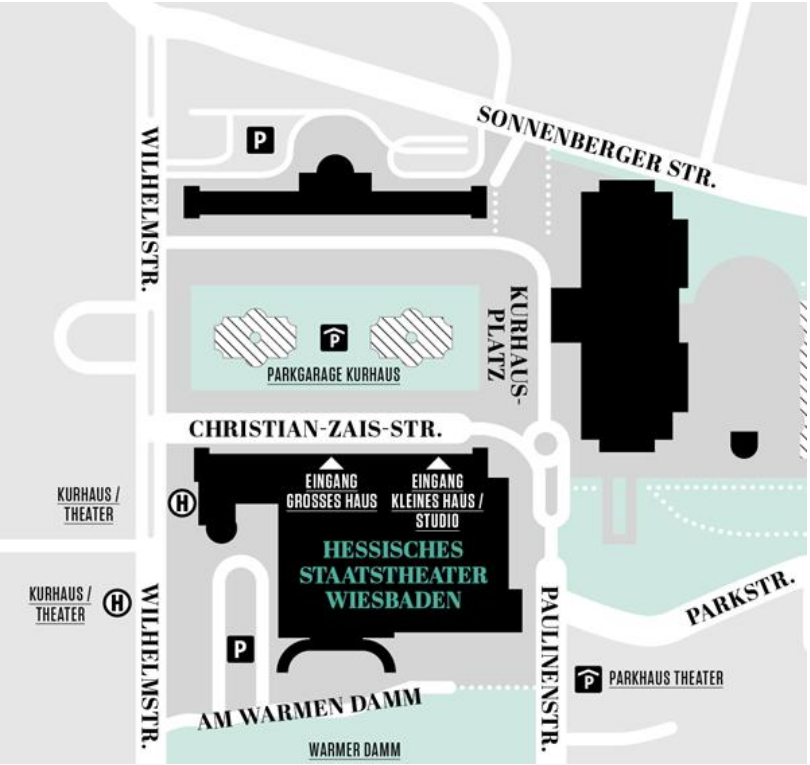
Theaterkolonnade 1 | 65189 Wiesbaden
Telefon: 0611.132 300 | Fax: 0611.132 378
E-Mail: gruppenticket@staatstheater-wiesbaden.de

Bürozeiten: Mo-Do: 9.00-16.00 Uhr
Fr: 9.00-15.00 Uhr

Anfahrt

Christian-Zais-Straße 3
65189 Wiesbaden
50°05'02.9"N 8°14'45.2"E

Öffentliche Verkehrsmittel

Ihre Theaterkarte gilt als Fahrkarte im Stadtverkehr Wiesbaden/Mainz und im gesamten RMV-Gebiet am Tag der Vorstellung ab fünf Stunden vor Vorstellungsbeginn bis Betriebsschluss.

Bushaltestelle Kurhaus / Theater mit den Buslinien 1, 8 & 16 (alle über Hauptbahnhof)