

LES PÊCHEURS DE PERLES

GEORGES BIZET

LES PÊCHEURS DE PERLES

DIE PERLENFISCHER

OPER IN DREI AKTEN (1863)

MUSIK VON Georges Bizet

TEXT VON Michel Carré und Eugène Cormon

(Originalfassung von 1863)

URAUFFÜHRUNG

30. September 1863

THÉÂTRE-LYRIQUE PARIS

ERSTAUFFÜHRUNG AN DER BERLINER STAATSOPER

21. Juni 1934

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

24. Juni 2017

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

IM SCHILLER THEATER

INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	10
IN DER HAUPTSTADT DES 19. JAHRHUNDERTS	
GEORGES BIZET AUF DEM WEG ZUR GROSSEN OPER	
von Detlef Giese	17
IM DREIECK AUF CEYLON	
BIZETS »PERLENFISCHER« VON HEUTE AUS VERSTANDEN	
von Francis Hüfers	25
SIEBEN FRAGEN AN WIM WENDERS	
Ein Interview	37
WIM WENDERS INSZENIERT BIZETS »PERLENFISCHER«	
von Detlef Giese	57
EIN LANGER WEG INS REPERTOIRE	
ZUR AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE	
VON BIZETS »LES PÊCHEURS DE PERLES«	
von Johannes Hedrich	61
ZEITTADEL GEORGES BIZET	
von Detlef Giese	69

Produktionsfotos 74

Produktionsteam und Premierenbesetzung 101

Impressum 102

HANDLUNG

ERSTER AKT

6

An einem Strand im Indischen Ozean. Wie jedes Jahr beginnt zu dieser Jahreszeit das Tauchen nach den kostbaren Perlen, und die Fischer haben sich um ihren Anführer Zurga versammelt. Mit ihren Gesängen bitten sie die Götter um Schutz vor Gefahren und vor dem Unbill der Natur. Da erscheint Nadir, der die Gemeinschaft der Perlenfischer vor Jahren verlassen hat und seitdem durch die Welt gereist ist. Der Heimkehrer wird von allen freudig wieder aufgenommen, vor allem von Zurga, mit dem ihn von Jugend an eine tiefe Freundschaft verbindet. Wir erfahren, dass dieser Bund vor Jahren zu zerbrechen drohte, als sich die beiden auf ihrer letzten gemeinsamen Reise unsterblich in dieselbe unbekannte Schöne verliebt hatten. Um nicht zu Feinden zu werden, hatten sie damals beschlossen, beide für immer der Liebe zu dieser »Göttin« zu entsagen. In der Erinnerung an dieses Erlebnis bekräftigen die beiden Männer erneut ihre Verbundenheit. Nadir scheint aber zögerlich zu sein ...

Kurze Zeit später: Die Gemeinschaft wartet auf die Ankunft einer Priesterin, die für das Wohl der Perlenfischer singen und beten soll, um die Götter freundlich zu stimmen und die bösen Geister zu bannen. Der Oberpriester Nourabad führt die verschleierte Frau schließlich an den Strand. Zurga nimmt der Unbekannten den Schwur ab, für die Dauer ihres Aufenthaltes abgeschieden und ohne Mann unter ihnen zu leben, um sich ganz ihrer Aufgabe zu widmen. Als Lohn erwartet sie die kostbarste Perle, der Bruch dieses Versprechens aber würde ihren Tod bedeuten. Nadir weiß schon, wer die verschleierte Priesterin ist, ihretwegen ist er hier. Und auch sie sieht ihn für einen kurzen Moment und ist

zutiefst erschrocken. Zurga, der ihre plötzliche Panik bemerkt, bietet ihr an, von ihrem Gelübde doch noch Abstand zu nehmen, bevor es zu spät ist, aber sie fasst sich, lehnt ab und leistet den Schwur. Die Perlenfischer rufen den Gott Brahma an, bevor der Abend hereinbricht ...

Nadir ist von Gewissensbissen geplagt. Er hätte Zurga gestehen sollen, daß er damals schon sein Versprechen gebrochen und sich heimlich mit dieser Frau getroffen hatte, mit Leïla. Seitdem ist ihre verbotene Liebe zueinander entbrannt. Und jetzt verrät Nadir seinen Freund erneut, indem er der Geliebten bis hierher gefolgt ist. Er wusste bloß nicht, dass Leïla hier eine Aufgabe hat, die es für sie beide lebensgefährlich macht, sich zu sehen. Nadir leidet an seinem Liebeskummer und versenkt sich zugleich in der Vorstellung seiner Liebe zu Leïla.

Nourabad fordert Leïla auf, ihres Amtes zu walten und hoch oben auf einem Felsen zu singen, um die Götter um Schutz für die Perlenfischer anzuflehen. Dann lässt der alte Mann sie allein. Sie weiß, dass sie nicht nur hoch zum Himmel singt, sondern auch einen heimlichen Zuhörer hat, Nadir. Sie fühlt sich von ihm beschützt und mehr denn je zu ihm hingezogen ...

ZWEITER AKT

Für diese Nacht ist Leïlas Arbeit getan. Nourabad bringt sie an einen entlegenen heiligen Ort, sicher bewacht, wo sie schlafen kann. Er bestärkt sie, dass sie dort absolut ungefährdet sei. Leïla vertraut sich dem Alten an und erzählt ihm, wie sie als Kind schon einmal eine höchst gefährliche Situation erlebt hat. Unter Einsatz ihres Lebens hatte sie einem Flüchtling das Leben gerettet, der ihr zum Dank eine Perlenkette gab, die sie seitdem immer trägt. Nourabad hört ihre Geschichte, dann lässt er Leïla allein zurück.

7

Leila fürchtet sich in ihrer Einsamkeit, tröstet sich aber mit dem Gedanken, dass der Geliebte irgendwo da draußen in ihrer Nähe ist. Und dann taucht Nadir tatsächlich aus dem Dunkel auf! Er hat das Unmögliche wahr gemacht und ist über die Klippen, an den Wachen vorbei, bis zu ihr vorgedrungen. Zunächst weist sie ihn erschrocken ab: Nur zu leicht könnten sie entdeckt und mit dem Tod bestraft werden. Die Liebe aber ist stärker: Wechselseitig gestehen sie sich ihre bedingungslose Zuneigung.

Ein Gewitter erhebt sich. Leila bittet Nadir zu gehen, in der nächsten Nacht aber könne er wieder zu ihr kommen. Doch unmittelbar vor seinem Abschied werden die beiden von Nourabad überrascht, der ob Leilas Treuebruch Zeter und Mordio ruft. Nadir flieht, wird aber von den Fischern gefangen genommen. In Gegenwart der gesamten Gemeinschaft verkündet Nourabad die notwendige Hinrichtung der beiden Liebenden. Nur so könnten die Götter befriedet werden, deren Zorn sich in dem gewaltigen Sturm offenbart, der nun über sie hereinbricht.

In letzter Sekunde tritt Zurga dazwischen: Mit all seiner Autorität verfügt er die Freilassung des Paares, um seinen Freund zu retten. Murrend fügt sich das Volk. Nur Nourabad will den Frevel nicht dulden und zieht den Schleier von Leilas Gesicht, um sie vor allen Leuten bloßzustellen. Jetzt erkennt Zurga zu seinem größten Entsetzen, dass es sich bei der Fremden um ebenjene »Göttin« handelt, um die er vor Jahren mit Nadir konkurriert hatte. Ein heiliger Zorn über den Verrat seines Freundes entbrennt in ihm, und er verurteilt Nadir und Leila nun endgültig: Am nächsten Morgen müssen sie sterben!

DRITTER AKT

Noch in derselben Nacht. Der Sturm hat sich gelegt. Zurga bedauert seine im Zorn und aus dem Affekt heraus getroffene

Entscheidung. Seine Freundschaft zu Nadir gewinnt die Oberhand, und er ist bereit, sein Urteil zu widerrufen, als Leila in seinem Zelt auftaucht. Sie will um Gnade für Nadir bitten und bietet ihren eigenen Tod als Opfergabe an. Da erst begreift Zurga, wie sehr die beiden einander lieben. Seine eigene über Jahre verdrängte Liebe zu Leila flammt wieder auf, auch die Enttäuschung darüber, so lange schon der Hintergangene gewesen zu sein. Er gesteht der entsetzten Leila seine große Liebe zu ihr und gerät dabei in eine solche glühende Eifersucht, dass er das Todesurteil für beide noch einmal bekräftigt, so sehr Leila auch um Gnade für Nadir bittet. Ihre Verachtung für Zurga kennt nun keine Grenze mehr: Sie schreit ihm ihren Hass ins Gesicht, während Zurga sich in ohnmächtiger Raserei vor ihr windet.

Als Leila abgeführt wird, fasst sie sich und findet ihren Stolz wieder. Sie übergibt ihre Perlenkette einem Fischer und bittet ihn, diese ihrer Mutter zu überbringen. Zurga erkennt in dieser Kette ebenjenes Dankeszeichen, dass er einst einem Mädchen gegeben hat, das ihn aus höchster Gefahr gerettet hat. Er begreift, wen er da gerade in den Tod schickt ...

Im Morgengrauen soll unter Nourabads Aufsicht die Hinrichtung vollzogen werden. Die Fischer haben sich schon in eine Art Trance gesungen und können es nicht erwarten, dass die Sonne aufgeht. Die beiden Liebenden sind bereit, gemeinsam zu sterben. Da unterbricht Zurga die Zeremonie: Was alle für die Morgenröte hielten, ist in Wirklichkeit ihr Dorf, das in Flammen steht. Sie sollten rennen, um ihre Kinder und ihr Hab und Gut zu retten. In Panik läuft das Volk davon. Zurga, Leila und Nadir bleiben allein zurück. Zurga löst die Liebenden von ihren Fesseln. Er gesteht, selbst die Hütten der Perlenfischer in Brand gesetzt zu haben. Die Freundschaft und die Macht der Liebe haben gesiegt, Leila und Nadir fliehen. Zurga bleibt allein zurück. Er weiß, dass er das Richtige getan hat, auch wenn seine eigene Zukunft ungewiss ist.

SYNOPSIS

ACT 1

10

A beach along an isle inmidth the sea: as always, pearl diving season begins at this time of year, and the fishermen have gathered around their leader Zurga. With their singing, they ask the gods for protection from dangers and from the cruel whims of nature. Nadir, who left the community of pearl fishers many years ago to travel around the world, has reappeared. The return is welcomed by all, especially by Zurga, who whom he shared a deep friendship from his youth. We learn that this bond threatened to break years ago when on their last journey together the two fell endlessly in love with the same beautiful stranger. To keep from becoming enemies, they both decided to sacrifice their love for this "goddess." In remembering this experience, the two men celebrate their bond. But Nadir seems reluctant. A short while later, the community awaits the arrival of a priestess who is to sing for the wellbeing of the pearl fishers and pray for them to appease the gods and drive away all evil spirits. The high priest Nourabad brings the veiled woman to the beach. Zurga is about to take an oath from the stranger to remain in isolation and without a man for the duration of her stay with them, dedicating herself fully to her task. As payment, she can expect the most precious pearl, but if she breaks her promise this would mean her death. But Nadir knows who the veiled priestess is; he recognizes it in her voice, and she also sees him for a brief moment and is deeply shocked. Zurga, who notices her sudden panic, offers her the chance to refrain from taking the oath before it is too late, but she composes herself, declines his offer and swears the oath. The pearl fishers pray to the god Brahma before the evening falls. Nadir

is plagued by his conscience. He had already broken his promise and met secretly with the beautiful woman Leila in the past. Already back then, their forbidden love for one another had been fervent. And now Nadir has betrayed his friend once again by following his loved one here. But what he didn't know: Leila now has a task that makes it mortally dangerous for the two to see one another. Nadir suffers from this lovesickness and immerses himself at the same time in his imagining his love for Leila. Nourabad calls on Leila to fulfill her duties office and to sing high on a rock to plead with the gods to protect the pearl fishers. But then the old man leaves her alone. She knows that she is not only singing for the heavens, but also has a secret listener. She feels protected and deeply attracted to him.

11

ACT 2

Leila's work is done for the night. Nourabad brings her to a remote, holy place, securely guarded where she can sleep. He ensures her that she is absolutely out of danger here. Leila trusts the old man and tells him how she once experienced a highly dangerous situation: risking her own life, she once saved the life of a refugee who then gave her a pearl necklace that she has worn since then. Nourabad listens to her story, then leaving Leila behind. Leila is afraid in her loneliness, but comforts herself knowing that her loved one is somewhere near by. And then Nadir suddenly emerges from the darkness! He has achieved the impossible and has made his way to her over the cliffs and past the guards. At first she rejects him in horror: it would be all too easy for them to be discovered and punished with death. But their love is stronger: they mutually declare their unconditional affection for one another. A storm suddenly breaks loose. Leila asks Nadir to go, saying he could come back the next night. But just before his departure, the two are surprised by Nourabad, who cries out in outrage in

the face of Leïla's infidelity. Nadir flees, but is captured by the fishers. In the presence of the entire community of pearl fishers, Nourabad announces that the two lovers must be executed. Only this could satisfy the gods, whose rage was revealed in the violent storm that has broken out upon them. In the last minute Zurga intervenes: with all his authority, he orders that the couple be freed. The people agree reluctantly. But Nourabad will not tolerate this iniquity and pulls away Leïla's veil to expose her to all the people. And now Zurga sees to his great horror that the stranger is the very "goddess" over whom he had competed years ago with Nadir. A righteous rage over his friend's betrayal flames up within him, and he condemns Nadir and Leïla: they are to die the very next morning.

ACT 3

That very same night, the storm has now passed, and Zurga regrets his decision made in the heat of the moment. His friendship to Nadir gains the upper hand and he is ready to reverse his verdict, when Leïla emerges in his tent. She wants to beg for mercy for Nadir and offers her own death in sacrifice. It is only now that Zurga realizes how much they love one another. His love for Leïla, which he has repressed over years, flames up once again, alongside the horrible sense of disappointment at having been deceived for so long. He confesses to the horrified Leïla his great love, and enrages himself to feel such a fervent jealousy that he finally confirms the penalty of death for both, no matter how much Leïla begs for mercy for Nadir. Her contempt for Zurga now knows no bounds, and she screams her hate for him to his face, while Zurga squirms before her in powerless rage. When Leïla is taken away, she regains her composure and finds her pride. While leaving, she hands over her pearl necklace and asks him to bring it to her mother. Zurga recognizes in this chain

the sign of gratitude that he had once given a girl who had saved him from great danger. He now realizes whom he is sending to her death. In the morning, the execution is to be carried out under Nourabad's supervision. The fishers have sung themselves into a kind of trance and cannot wait for the sun to finally rise. The two lovers are ready to die together. The time has come, but Zurga interrupts the ceremony. What everyone thinks is the dawn twilight is in reality the village in flames. They should all run to save their children and all their possessions. In panic, the people run off. Zurga, Leïla and Nadir remain behind. Zurga frees the lovers from their chains. He admits that he was the one who set the huts of the pearl fishers on fire. Friendship and the power of love have won out, Leïla and Nadir flee. Zurga alone remains behind. He has done the right thing, he is sure of that, even though he now faces an uncertain future.



»
SING WEITER,
SING WEITER!
MÖGE DER KLANG
DEINER STIMME,
MÖGE DEIN SANFTER GESANG
JEDE GEFAHR
VON UNS ABWENDEN!
«

Chor, 1. Akt

IN DER HAUPTSTADT DES 19. JAHRHUNDERTS

GEORGES BIZET AUF DEM WEG ZUR GROSSEN OPER

TEXT VON Detlef Giese

17

Noch nicht einmal 25 Jahre zählte Georg Friedrich Händel, als er Ende 1709 seine Oper »Agrippina« auf die Bühne des Teatro San Giovanni Chrisostomo in Venedig brachte, ein ambitioniertes Werk. Kaum älter war Wolfgang Amadeus Mozart, als 1781 seine groß dimensionierte Seria »Idomeneo« in München zur Aufführung kam, ebenfalls ein staunenswertes, bedeutsames Opus. Richard Wagner indes schrieb, als er Mitte Zwanzig war, am Libretto und an der Musik zu seinem »Rienzi«, mit dem er sich bewusst in der Traditionslinie der »Grand Opéra« zu stellen suchte. Und in Frankreich selbst, in der stetig wachsenden und kulturell aufblühenden Metropole Paris, einer Stadt von rund eineinhalb Millionen Einwohnern, stellte rund ein Vierteljahrhundert später, im Sommer 1863, ein junger, hochbegabter Komponist von erst knapp 25 Jahren seine erste größere Opernpartitur fertig. Sein Name: Georges Bizet, sein Werk: »Les pêcheurs de perles«.

Sukzessive hatte er sich den Weg zur Oper gebahnt. Verschiedene Möglichkeiten standen dabei zur Disposition, von Bizet in Erwägung gezogen und zumindest teilweise auch mittels komponierter Werke verwirklicht. So vielfältig und ausdifferenziert wie sich die Pariser Opernszene seiner Zeit darstellte, waren auch die Ideen, die den jungen Bizet bewegten und die letztlich bis hin zur Krönung seines Lebenswerkes in Gestalt von »Carmen« führten.

Das Paris des »Second Empire«, des Zweiten Kaiserreichs unter Napoléon III., zwischen 1852 und 1871 existierend, war offenbar ein guter Nährboden für die Entwicklung verschiedener Opern- bzw. Musiktheaterkonzepte. Zunächst gab es da die öffentlichkeitswirksame, auf Repräsentation im großen Stil bedachte Opéra – eine Institution, die auf die Zeit des »Sonnenkönigs« Ludwig XIV. und die Tragédie lyrique Jean-Baptiste Lullys zurückging und im Laufe ihrer Geschichte vielfältige Wandlungen erlebte. Im mittleren 19. Jahrhundert stand sie im Zeichen jener klanglich wie szenisch opulenten »Grand Opéra«, wie sie vornehmlich durch Giacomo Meyerbeer geprägt worden war, dessen spektakuläre Werke regelmäßig für enormes Aufsehen sorgten. Auch Bizet kam, vermittelt durch seinen geschätzten Lehrer Jacques Fromental Halévy, mit dieser spezifisch französischen Spielart der Oper in Kontakt und wusste um deren Charakteristika. Das Opernhaus in der Rue Le Peletier, an dem in den 1860er Jahren auch solch bedeutende Werke wie Giuseppe Verdis »Don Carlos« und Ambroise Thomas' »Hamlet« auf die Bühne kamen, sollte sich freilich länger noch den Werken Bizets verschließen, da er bereits frühzeitig mit anderen, durchaus in Konkurrenz zur Opéra stehenden Optionen des Genres verbunden wurde.

Auf der anderen Seite gab es nämlich die Opéra-Comique, als Gattungsbegriff wie als steingewordene Einrichtung. Auch sie verfügte über eigene Konventionen, die sich sowohl in den Anforderungen an die Librettisten und Komponisten als auch in den Erwartungshaltungen des Publikums spiegelten. War für die »Grand Opéra« ein tragisches Sujet und ein hochgestimmter Ton konstitutiv, zudem die durchkomponierte Form, dominierte in der Opéra-Comique das Leichte, Verbindliche, Unterhaltsame, in der Struktur von in sich geschlossenen musikalischen Nummern mit interpolierten Sprechdialogen (oder, anders herum betrachtet, Schauspielszenen mit musikalischen Einlagen). Auch

verfügten dort die abendfüllenden Werke über allenfalls drei Akte, während die Werke an Opéra in der Regel vier- oder sogar fünftaktig gehalten waren, einschließlich der obligatorischen Balletteinlagen, was eine entsprechend große zeitliche Ausdehnung mit sich brachte. François-Adrien Boieldieu, Adolphe Adam und Daniel-François-Esprit Auber waren die Protagonisten der Opéra-Comique, die in den 1850er Jahren, in der ersten Phase des »Second Empire« durch die respektvoll-respektlose Operette eines Jacques Offenbach, der im Théâtre des Bouffes-Parisiens zahlreiche Werke auf die Bühne brachte, herausgefordert wurde. Das erste, noch relativ kleine und schlichte Musiktheaterstück Bizets, »Le Docteur Miracle«, sollte 1857 ebendort dem Publikum vorgestellt werden.

Jenseits von Grand Opéra und Opéra-Comique eröffnete sich aber noch ein weiterer opernästhetischer Pfad, gleichsam ein »dritter Weg«, der mit der Ära des Zweiten Kaiserreichs in ähnlicher Weise verknüpft ist wie die Operette à la Offenbach. Anfang der 1850er Jahre wurde an der Place du Châtelet das Théâtre-Lyrique mit Opernwerken bespielt, die zwischen den beiden traditionellen Formen angesiedelt waren. Insbesondere während der beiden Phasen von 1856 bis 1860 bzw. von 1862 bis 1868, als der umtriebige, gleichermaßen geschäftstüchtige wie kunstsinnige Impresario Léon Carvalho an der Spitze dieses Theaterunternehmens stand, entfaltete das Théâtre-Lyrique eine erstaunliche Ausstrahlungskraft. Mehrere Werke von Charles Gounod kamen hier zur Aufführung, u. a. »Faust«, »Mireille« und »Roméo et Juliette«, die als vorbildhaft für Bizets Opernschaffen gelten können, war Gounod doch ebenso wie Halévy eine entscheidende Bezugsperson in der Entwicklung des jungen Komponisten – musikalisch-stilistisch ist der Einfluss des um fast zwanzig Jahre Älteren, der die Tradition des »Drame lyrique« begründete, jedenfalls unverkennbar.

Carvalho war vor allem durch »La guzla de L'Émir«, ein einaktiges Stück, das von der Opéra-Comique 1862 ange-

nommen worden war und bereits an diesem Hause geprobt wurde, auf Bizet aufmerksam geworden. Mit untrüglichen Gespür wurde ihm das künstlerische Potential bewusst, das in dem erst 24-jährigen Komponisten offensichtlich verborgen war. Er bot ihm einen Opernstoff an, der Bizet so faszinierte, das er »La guzla de L'Émir« von der Opéra-Comique zurückzog und stattdessen sich konzentriert dem neuen Auftrag des Théâtre-Lyrique widmete, »Les pêcheurs de perles«.

Das »Exotische« war dabei ein Fixpunkt. Ausgehend von den Weltausstellungen, die im Paris des Zweiten Kaiserreichs regelmäßig stattfanden, wurde das Interesse an fremden Schauplätzen und Kulturen beständig angefacht. Das Publikum liebte es, auf der Theater- und Opernbühne in ferne Länder entführt zu werden, in den Orient, weiter nach Indien und China, in die Südsee oder auch nach Amerika. Die Literatur unterstützte dies, ebenso die Malerei, vor allem aber jene Artefakte, die von allen Enden der Welt, vornehmlich aus den französischen Kolonien, nach Paris, in die »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts« (so Walter Benjamin in seinem »Passagen«-Werk) gebracht wurden.

Wo genau eine Bühnenhandlung verortet wurde, war beinahe zweitrangig – die Tatsache, dass »Les pêcheurs de perles« (zu Beginn des Entstehungsprozesses noch mit »Leïla« betitelt) ursprünglich in Mexiko spielen sollte und dann nach Ceylon (dem heutigen Sri Lanka) an den Indischen Ozean verlagert wurde, spricht für diese gewisse Beliebigkeit. Auch in seinen folgenden Opern hat sich Bizet im Übrigen Orte abseits der urbanen Zentren Mittel- und Westeuropas gesucht: das alte Russland in »Ivan IV.«, das ungezähmte Schottland in »La jolie fille de Perth« sowie Ägypten (»Djamilah«) und den Süden Spaniens (»Carmen«), keineswegs untypisch für die französische Oper der Zeit. Bizet hat sich bei alledem jedoch kaum einmal dazu verleiten lassen, entsprechende Folklorismen in seine Musik einzubringen, sieht man einmal von der Verwendung bestimmter »exotischer«

Skalen, die Melodik und Harmonik bestimmen, und besonderer rhythmischer Momente ab.

Das Théâtre-Lyrique mit seinem Direktor Carvalho eröffnete Bizet jedenfalls die Möglichkeit, seine kompositorischen Gaben produktiv zu entfalten. Ihm, den es primär zur Oper drängte, obwohl er auch auf den Gebieten der Orchester- und Klaviermusik sowie des Liedes hinreichend talentiert war, wie seine erhaltenen Werke unter Beweis stellen, war es daran gelegen, ein buchstäblich »großes« Stück auf die Bühne zu bringen, mit dem sein Name in der musikalischen Öffentlichkeit Frankreichs bekannt werden würde. Dementsprechend ambitioniert ging er auch an sein Vorhaben heran, durchaus unter Zeitdruck, aber mit viel Sinn für klangliche Raffinessen und dem Bemühen um Einklang der musikalischen Konstituenten Melodie, Harmonie und Rhythmus. Keines der drei Grundelemente drängt sich in den Vordergrund, auch wenn man das eingängige, fließende, an Gounod geschulte Melos häufig genug als die charakteristische Qualität von Bizets »Perlenfischern« gesehen hat.

Der Auftrag des Théâtre-Lyrique bot Bizet auch die Chance, ein abendfüllendes Werk mit großen Chortableaus in drei Akten zu schreiben, das ohne den Einbezug von gesprochenen Texten auskam. Ursprünglich standen noch Sprechdialoge zwischen den musikalischen Einheiten, im Laufe der Proben im August 1863 wurden sie aber durch auskomponierte Rezitative ersetzt, wohl um die intendierte Wirksamkeit des Großen und Ernsten nachhaltig zu unterstützen. Der Ausgang blieb bewusst offen – ob es sich bei »Les pêcheurs de perles« um ein Stück mit einem tragischen Ende oder aber mit einem »lieto fine« handelt, ist im Grunde nicht zu entscheiden, sofern man die Originalfassung zum Maßstab nimmt, die im Laufe der Zeit jedoch mancherlei Umformungen erlebte.

Die Uraufführung selbst stand nicht unter dem glücklichsten Stern. Aufgrund einer Erkrankung der Sopra-

nistin musste die Premiere um ca. zwei Wochen auf Ende September 1863 verschoben werden. Die Reaktionen des Publikums wie der Presse waren keineswegs freundlich, in manchen Fällen sogar regelrecht feindselig. Vieles warf man dem jungen Komponisten vor, nur Weniges wurde gelobt: Zu laut hätte das Orchester geklungen, Folge einer unausgereiften Instrumentationstechnik. Anklänge an Wagner, der in Paris keinen sonderlich guten Stand hatte – die Aufführung der Neufassung des »Tannhäuser an der Opéra 1861 hatte bekanntlich einen Skandal provoziert –, wurden Bizet ebenso negativ ausgelegt wie die angebliche Orientierung an der modernen italienischen Schule, wie sie insbesondere durch Verdi repräsentiert wurde. Und doch besitzt die Musik der »Perlenfischer« einen spürbar individuellen Ton, wie ihn Hector Berlioz in einer auffällig wohlwollenden Kritik im »Journal des Débats« Bizet attestierte: Eine hoch beachtliche Talentprobe sei diese Oper, die im Grunde ja ein Erstlingswerk eines jungen, aufstrebenden Komponisten für die Bühne war.

Abwechselnd mit Mozarts »Figaro« wurde »Les pêcheurs de perles« bis Ende November in Carvalhos Theater gespielt, bevor nach 18 Vorstellungen das Aus kam. Zu Bizets Lebzeiten ist diese Oper dann auch nicht mehr gespielt worden, im Zuge von »Carmen« rückte sie aber nach und nach wieder in den Fokus der Theaterverantwortlichen und Künstler. Und immerhin verschaffte diese erste Aufführungsserie des Werkes dem jungen Bizet einen weiteren Auftrag des Théâtre-Lyrique, jenen zu der großen fünfaktigen Oper »Ivan IV.«

Mit »Les pêcheurs de perles« hatte Bizet im Paris des »Second Empire«, mit dem er untrennbar verbunden ist – auch wenn »Carmen« erst 1875, nach dem Deutsch-Französischen Krieg und den Tagen der Pariser Commune in der Opéra-Comique erschien – seine Spuren hinterlassen, tastend zwar und nicht ohne Einsprüche, aber doch hinreichend deutlich. Artikuliert hat dies auch der eminente Opern-

kenner Ulrich Schreiber in seinem Opernführer für Fortgeschrittene: »Mit der Partitur der »Perlenfischer« [...] verdient Bizet Anerkennung als Komponist für das Musiktheater« – und das nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund, das es ein noch nicht einmal 25-Jähriger war, der dieses Werk geschaffen hat. Auch unabhängig von den allgemein bekannten, zu Recht bewunderten musikalischen Nummern weiß es zu faszinieren, durch seine klanglichen Farbigkeit und den Zauber der sich organisch entfaltenden Kantilenen.

»
DAS DUNKEL SINKT
VOM HIMMEL HERAB,
DIE NACHT HISST IHRE SEGEL,
UND DIE STERNE
BADEN IM BLAU
DES STILLEN MEERES!

«

Chor, 2. Akt

IM DREIECK AUF CEYLON

BIZETS »PERLENFISCHER« VON HEUTE AUS VERSTANDEN

TEXT VON Francis Hüasers

25

Als am 30. September 1863 im neuen Théâtre-Lyrique, dem heutigen Théâtre de la Ville de Paris an der Place du Châtelet die Uraufführung von »Les pêcheurs de perles« (»Die Perlenfischer«) von Georges Bizet stattfand, gab es in Paris schon seit zehn Jahren die »Société des Eaux Générales«, die Wohnungen durch Rohrleitungen mit frischem Quellwasser versorgte, das als Abwasser durch die seit 1853 extensiv ausgebauten unterirdischen Kanalisationen auch wieder entsorgt wurde. Die Place du Châtelet und der neue Theaterbau mit seinen 1.800 Plätzen, der erst eine einzige Saison bespielt worden war, waren auf Geheiß des Präfekten Haussmann errichtet bzw. umgestaltet und vergrößert worden. Léon Carvalho war da gerade ein Jahr in seiner zweiten Amtszeit als Direktor des Théâtre-Lyrique, und der Komponist der Uraufführung des Abends, gut drei Wochen vor seinem Geburtstag am 15. Oktober, immer noch erst 24 Jahre alt.

Mit der Stadtmodernisierung unter Haussmann wurden aber auch die alten Wohnviertel im Zentrum zerstört und die Quartiere des Proletariats in die Vorstädte abgedrängt – eine Entwicklung, die sich bis zur heutigen Problematik der Pariser Banlieue fortgesetzt hat. Die Auswirkungen radikaler Technisierung und Industrialisierung bei immer noch frühkapitalistisch orientierten Wirtschaftens bestimmten in dieser Weise das Stadtbild des Paris gegen Mitte des so genannten »Second Empire«, des Zweiten Kaiserreichs

unter Napoléon III., der sich durch einen 1852 mittels Wahlen legitimierten Staatsstreich zum Alleinherrscher hatte machen können. Doch nur knapp vier Monate vor der »Perlenfischer«-Uraufführung, im Mai 1863, waren Wahlen abgehalten worden, aus denen die republikanischen Kräfte gestärkt hervorgingen. In der Folge musste Napoléon III. der Arbeiterschaft weitere Zugeständnisse machen (z. B. 1864 die Anerkennung des Streikrechts) und auch sozialkulturelle Liberalisierungen erlauben, etwa beim Presserecht und der Kunst-Zensur.

Bizets in wenigen Wochen im Sommer 1863 entstandenes »drame musical« »Les pêcheurs de perles« besetzt im historischen Verlauf daher ziemlich exakt den Wendepunkt der Epoche. Und sozusagen »biographisch-ästhetisch« markiert das Werk den Beginn einer Entwicklung, an dessen Ende der Komponist zum bis heute in allen Künsten nachwirkenden Modell der exotisch situierten »femme fatale« gefunden haben wird. Den Prototyp dieses Modells gestaltet er 1875 kurz vor seinem plötzlichen Tod in »Carmen« im Rahmen eines poetischen Realismus, der Popularität im musikalischen Ausdruck mit einer beinahe schon modern zu nennenden Psychologie zu einem eigenen Personalstil verbindet. »Les pêcheurs de perles« von 1863 sind davon noch um Einiges entfernt, und doch ein unabdingbarer Schritt darauf zu – und zwar ein ganz besonders schön anzuhörender.

VON MEXIKO ÜBER SIZILIEN NACH CEYLON

Das Libretto der »Perlenfischer« von Michel Carré und Eugène Cormon ist oft genug gescholten und »verschlimmbessert« worden. So wurde das Ende der Geschichte schon bei den ersten Wiederaufnahmen nach Bizets Tod 1886 und 1893 auf größeren dramatischen Effekt zielend abgeändert. Die Originalfassung von 1863 endet bedingt glücklich mit der Rettung von Nadir und Leïla und der Ungewissheit, was aus Zurga

wird, der zwar lebt, aber ja zugegeben hat, das Feuer im Dorf gelegt zu haben. Die Fassung von 1886 lässt Zurga jedoch in den Flammen des Scheiterhaufens anstelle von Leïla verbrennen, wobei dann auch noch der ganze Dschungel in Flammen aufgeht – als hätten die Bearbeiter sich Inspiration bei Wagners »Götterdämmerung« von 1876 geholt. Und die Fassung der »Perlenfischer« von 1893 schließlich zeigt, wie Zurga von den Fischern aus Wut erstochen wird, weil sie sehen, wie Leïla und Nadir fliehen können.

Allerdings ist auch die Handlung der bei der Uraufführung gespielten Fassung nicht mehr vollkommen eindeutig wieder zu geben, denn es sind drei Libretti davon überliefert: je eins für den Zensor, den Souffleur und vermutlich den Inspizienten. Und alle drei weichen vom Text in der Darstellung der heute gebräuchlichen Partitur ab, die nach dem erhaltenen Klavierauszug von 1863 rekonstruiert worden ist. So nennen die Libretti zum Beispiel als zusätzliches Personal Hexen, die Leïla dann auch den Schleier wegziehen. Auch überrascht Zurga hier selbst die Liebenden und nicht etwa der Hohepriester Nourabad, und es ist der Blitz, der die Hütten des Perlenfischerdorfes in Brand setzt, wovon Zurga dann profitieren und das Liebespaar befreien kann. All das ergibt sogar einen plausibleren Plot als die durch die Partitur gegebene Handlungsfolge. Richtig wiedergegeben ist das Libretto an sich also logischer als es gemäß der Aufführungstradition scheint.

Als Ideengeber für die frei konstruierte Geschichte der »Perlenfischer« sind verschiedene Hintergründe zu diskutieren. »Der Freischütz« von Carl Maria von Weber, uraufgeführt 1821 in Berlin, war in französischer Sprache unter dem Titel »Robin des Bois« (nicht zu verwechseln mit dem heute unter diesem Titel bekannten »Robin Hood«-Musical) schon seit 1824 immer wieder in Paris aufgeführt worden, und schließlich exakt ab 1863 endlich auch unter dem Titel »Le Freischütz«. Schon die Figurenkonstellation in Bizets

Oper, die den »Waldläufer« Nadir in Opposition zu den »Perlenfischern« setzt, lässt sich mit dem Gegensatz der Jäger gegenüber den Bauern im »Freischütz« vergleichen, und der erste Vers von Nadirs Auftritts-Arioso »Des savannes et des forêts« entspricht als umgekehrte wörtliche Übersetzung der ersten Textzeile von Maxens »Freischütz«-Arie »Durch die Wälder durch die Auen«. Aber auch viele musikalisch angedeutete Szenenstimmungen in »Die Perlenfischer« scheinen an das Werk Webers zu erinnern und belegen so seinen Einfluss auf Bizet. Durch einen Brief Bizets an Charles Gounod ist belegt, dass er zunächst an »Leïla« als Titel seiner neuen Oper dachte, was ja auch der Nennung der Hauptfigur im Titel bei Bellinis »Norma« (von 1831) oder Spontinis »La vestale« (von 1807) entsprochen hätte – Werke, deren Einfluss auf die Handlung der »Perlenfischer« evident scheint. Bizet schreibt hier aber auch, seine Oper solle in Mexiko spielen. Vorstellbar ist demnach, dass er ursprünglich eine quasi sonnengebräunte Variante (nord-)amerikanischer Indianer im Kopf hatte, die später zu den Bewohnern Ceylons mutierte. Denn tatsächlich war der Begriff »Waldläufer«, mit dem Nadir explizit gekennzeichnet wird, schon damals recht eindeutig mit dem Held der sogenannten »Lederstrumpf«-Romane (1823–1841) von Fenimore Cooper assoziiert und somit jedenfalls an Amerika gebunden.

Der neue Titel »Les pêcheurs de perles« ließe sich zudem mit einer Akzentverschiebung gegenüber Bizets mutmaßlichen ersten Ideen begründen, weil in der fertigen Oper schließlich die Männerfreundschaft im Konflikt mit der sie umgebenden Gemeinschaft der Perlenfischer tatsächlich viel stärker betont ist als der Gewissenskonflikt der weiblichen Hauptfigur zwischen Keuschheitsgebot und Liebessehnsucht.

»Les pêcheurs de perles« weist als Titel nun aber eine frappierende Ähnlichkeit mit einer von denselben Librettisten verfassten Oper für Louis-Aimé Maillart auf: »Les

pêcheurs de Catane«, die nur drei Jahre vorher, im Dezember 1860, im Théâtre-Lyrique, zu der Zeit noch am Boulevard du Temple, uraufgeführt worden war.

Maillarts Opera comique spielt bei den unter spanischer Besatzung leidenden Fischern auf Sizilien, zeigt einen durch die Fremdherrschaft deutlich konturierten politischen Hintergrund und endet traurig mit einer die Standesgrenzen wählenden Lösung durch den plötzlichen Tod der ohnehin opferbereiten weiblichen Hauptfigur. Mit Bizets Perlenfischer-Oper hat das Werk vor allem das südliche Meeres-Setting (Sonne, Strand, Klippen) und das dem Glück der Fischer dienende Keuschheitsgelübde der betenden und singenden Jungfrau gemein – auf Sizilien geht sie selbstverständlich in ein katholisches Kloster, das auf den Klippen steht, nicht in einen Brahma-Tempel. Das für »Die Perlenfischer« zentrale Beziehungsdreieck ist bei den Fischern von Catania aber keineswegs geschlossen; denn die beiden in die keusche Novizin verliebten Männer, der Anführer der Fischer auf der einen, ein adliger Spanier auf der anderen Seite, kennen sich nicht einmal!

Das exotische Kolorit scheint demnach für die Macher der am Théâtre-Lyrique in diesen Jahren präsentierten Werke ebenso beliebig gewesen zu sein wie die psychologisch relevante Figurenkonstellation. Ob Sizilien, Mexiko oder schließlich Ceylon war prinzipiell egal, wichtig war womöglich nur, mit der jeweiligen Entscheidung für ein bestimmtes Setting eine Modevorliebe zu treffen, die sich dann in üppiger Ausstattung vor allem bei den Kostümen niederschlagen konnte.

Ceylon als Schauplatz von Bizets »Die Perlenfischer« ist also wenig mehr als bloße Deko für einen im Dramatischen wie Musikalischen ansonsten meist recht abendländisch gestalteten Beziehungskonflikt. Ein musikalisch sinnfälliges Beispiel für diesen Umgang mit der Exotik ist die nicht realisierte Gusla, ein einsaitiges Streichinstrument

des Balkans, von dem es in einer Anweisung im Notentext explizit heißt, dass es vor dem Einsatz von Nadirs nächtlichem, in der Ferne begonnenen Chanson im zweiten Akt zu hören ist. Statt einer Gusla hören wir hier in Wirklichkeit aber den sanft wie mit dem Wind auf- und abschwellenden Klang einer Oboe, der so die Stimmung des Ständchens vorgibt. Unmittelbar vor dem Einsatz der Singstimme ertönen dann Harfenakkorde, mit denen nun das Begleitinstrument eines Troubadours angedeutet ist. So bietet der Exotismus der Geschichte zwar Anlässe für interessante Fremdheit suggerierende Musik, diese aber verbleibt im abendländischen Musizierstil der Zeit und will gar nicht als »realistische« Illustration etwa der Musikkultur Seylons ernst genommen sein. Im Vergleich dazu sind beispielsweise die später bei »Carmen« vorgeschriebenen Kastagnetten, mit der Carmen sich selbst beim Gesang für Don José begleitet, ungleich authentischer.

REENACTEMENT - AVANT LA LETTRE

Die Theaterwissenschaft definiert den Begriff »Reenactment« als »verkörperte Vergegenwärtigungen vergangener Ereignisse«, als »Wiederholungen, die aber niemals mit dem identisch sind, was sie wieder holen, d. h. leiblich ins Gedächtnis zurückholen.« Diese Definition eröffnet eine treffende Analysemöglichkeit für ein die »Perlenfischer« bestimmendes dramaturgisches Strukturmerkmal; denn das hier gezeigte Drama der scheinbar durch Liebe vergifteten Männerfreundschaft ist ein Drama aus Erinnerung, Wiederholung und Erinnerungsinszenierung.

Musikalisch funktioniert das (mehrfache) Reenactement in Bizets »Perlenfischer« unter anderem durch eine radikale Leitmotivtechnik – radikal in dem Sinne, dass sie sich letztlich auf ein einziges Motiv im Zentrum reduzieren lässt. Textlich ist dieses Motiv im Duett der beiden Freunde

Nadir und Zurga im ersten Akt mit »Oui, c'est elle, la déesse!« (»Ja, sie ist es, die Göttin!«) markiert, in dem sie buchstäblich den damals in Kandy gemeinsam erlebten Auftritt der göttlichen Schönen, vor einer auf die Knie fallenden Menge, sich gegenseitig erzählend, noch einmal erleben. Durch die bestimmende Textzuordnung des schon im Vorspiel auftauchenden Motivs kann es ab hier sowohl als Verweis auf die göttliche Schönheit Leilas gelesen werden, wie auch als Sinnbild der beinahe religiös anmutenden Liebe der beiden Männer zu ihr. Die im Duett singend wieder ins Bewusstsein geholte Begegnung mit der Schönen wird sodann mit vehementer Geste zurückgedrängt durch die Beschwörung der Männerfreundschaft bis in den Tod, mit der Nadir und Zurga dann gemeinsam heldisch gegen die Frauenliebe ansingen. Doch all dies nur, um in der nächsten Szene den Auftritt einer verschleierte göttlichen Schönen erneut, und diesmal tatsächlich vor ihren Augen inszeniert, zu erleben. Und beim Auftritt dieser Göttin – wir Zuhörer ahnen es ebenso hoffnungsfroh wie Nadir – könnte es sich doch um eben jene, damals schon in Kandy angebetete handeln ...

Nach dem gleichen Prinzip von zunächst singend heraufbeschworener Erinnerung, gefolgt von einer die Erinnerung ausagierenden Szene, werden in den »Perlenfischern« noch zwei weitere Handlungsmomente zelebriert, nämlich das nächtliche Bewachen der Göttin durch Nadir sowie die mit einer Kette belohnte Rettung Zurgas durch Leila als Mädchen.

Nadirs Romanze im ersten Akt »Je crois entendre encore« (»Wieder meine ich zu hören«), die mit dem richtigen Schmelz eines lyrischen Tenors gesungen eine unwiderstehliche Verführung darstellt, beschreibt als Selbstreflexion Nadirs die von ihm vor Zurga geheim gehaltene Fortsetzung der Begegnung mit der göttlichen Schönen in Kandy: Nachts allein hat er ihrem Gesang gelauscht, angeblich um sie zu bewachen, und sich so in die verschleierte Sängerin unauf-

gebbar verliebt – also streng genommen in ihre Stimme, ein in der Oper immer schön nachgestaltbarer Zusammenhang.

Danach muss Nadir – etwas handlungswidrig wirkend – einschlafen, um den Effekt der folgenden Szene zu steigern. Denn Leïla selbst, von Nourabad zu ihrem Schlafplatz gebracht, vollzieht nun öffentlich agierend ebenfalls eine Wiederholung der Szene damals in Kandy, indem sie auch jetzt wieder singt und Nadir damit aufweckt. Und während der Chor sich zurückzieht und Leïla wohl genau wie damals auch jetzt bemerkt, dass sie von »ihm« belauscht wird, steigert sie die Virtuosität ihres Gesangs immer mehr, bis nicht nur wir Zuhörer, sondern auch Nadir unmissverständlich verstehen, dass sie diesen Koloratur-Orgasmus zum Aktende zwar offiziell für die Gemeinde der Perlenfischer, in Wirklichkeit aber ganz allein für ihn vollführt. So kann auch er dann mit den vermutlich gleichen Worten in ihren Gesang einfallen, die er auch damals in Kandy benutzte, weil er nun erneut vorgibt sie zu beschützen: »Leïla ne crains rien! / Leïla je suis là!« (»Leïla fürchte nichts, ich bin da!«). Im Duett wird so aus dem Reenactment der Situation in Kandy ein Liebesduett mit Versprechen auf die Zukunft. Ab hier wissen wir ebenso wie Leïla und Nadir selbst, dass sie als Paar zusammen gehören.

Doch auch Zurga und Leïla haben ihre eigene durch eine Art von Reenactment gekennzeichnete emotionale Beziehung, die auf die Rettung Zurgas durch Leïla als Kind zurückgeht, wofür er ihr eine Kette zum Andenken schenkte. Leïla erzählt die Geschichte im zweiten Akt Nourabad – vor allem wohl, damit wir Zuschauer Bescheid wissen. Und da wir Bescheid wissen, kann Zurga dann im dritten Akt in einem einzigen kurzen Moment, nachdem Leïla ihm die Kette vermeintlich in den Tod gehend zur Überbringung an ihre Mutter ausgehändigt hat, seinerseits mit einem Aufschrei die Geschichte seiner Errettung durch Leïla als Kind rekapitulieren. Dadurch erkennt er sie, und das führt ihn dazu, sie

nun entgegen aller vorangegangenen Entscheidungen plötzlich retten zu wollen.

Das Beziehungsdreieck im dramatischen Zentrum der »Perlenfischer« wird durch diese Art von Reenactments szenisch und musikalisch als geschlossenes erkennbar – vielleicht sogar als gleichschenkliges!

BISEXUALITÄT – AVANT LA LETTRE

Die als mögliche Ideengeber erwähnten Opern »La vestale« von Spontini und »Norma« von Bellini lassen im Vergleich mit Bizets »Perlenfischer« vor allem einen entscheidenden Unterschied bemerken: In den älteren Werken liegt der zentrale Konflikt im Gegensatz von Liebe versus Religion, der in der Titelfigur dramatisch ausgetragen wird, während er bei Bizets Oper in einer Figuren-Konstellation liegt, die sich mit dem so genannten »Verdi-Dreieck« beschreiben lässt. Gemeint ist, dass der Bariton (als Konkurrent, vermeintliche Moralinstanz und/oder politischer Gegenspieler) die Liebe zwischen Sopran und Tenor verhindern will. Und der damit verbundene psychologische Konflikt ist hier in der vom Bariton verkörperten Figur Zurga zu suchen.

In der entscheidenden Konfrontation von Zurga und Leïla im dritten Akt belügt Leïla ihn zunächst, weil sie Nadir retten will. Sie verleugnet Nadirs Liebe zu ihr: Nur der Zufall habe ihn zu ihr geführt. Damit bestätigt sie gerade das, was Zurga zu hören gehofft hatte. Er lehnt ihr Gnadengesuch erst ab als er erfährt, dass sie ihrerseits Nadir liebt. Leïlas Liebesgeständnis stachelt seine Eifersucht an, nun will er ihren Tod, weil er anscheinend nicht ertragen kann, dass der Freund die geliebte Frau bekommen könnte und nicht er selbst. In dieser konventionellen Lesart heißt das: Zurga ist eifersüchtig auf Nadir, weil Leïla den liebt und nicht ihn. Mit Blick auf das Freundschaftsduett im ersten und die unmit-

telbar vor dieser Szene in Zurgas Arie im dritten Akt neuerlich gehörte Beschwörung der Freundschaftsliebe von Zurga zu Nadir ist eine alternative Lesart dazu im Sinne heutiger Normalität aber gar nicht so fern. Die lautet schlicht, dass Zurga eifersüchtig auf Leïla ist, weil Nadir sie mehr liebt als der ihn. Doch das eigentlich Interessante und Entscheidende bei all dem ist: In einem echten emotionalen Dreieck sind die konventionelle und die alternative Lesart stets identisch! »Les pêcheurs de perles« ließe sich so auch verstehen als Drama der (männlichen) Bisexualität.

Ein deutlicherer Hinweis auf das bisexuelle Beziehungsdreieck als die Gestaltung des erwähnten Freundschaftsduetts von Nadir und Zurga im ersten Akt auf das musikalische Motiv der von beiden geliebten »Göttin« ist kaum vorstellbar. Tenor und Bariton vereinen sich hier eben nicht sofort zur heroischen Beschwörung eines gemeinsamen Kampfes, wie nach ihnen z. B. Posa und Don Carlos bei Verdi, sondern in einer explizit erotischen Vision! Diese musikalische Vereinigung der beiden Männer in der erotischen Anbetung der schönen Göttin dürfte damals neu gewesen sein. Und heute könnte man die im Gesang ausagierte gemeinsame Schwärmerei womöglich direkt sexuell deuten – als Metapher für gemeinsame Masturbation.

Doch zur Diskussion der Psychologie Zurgas ist auch seine Liebeserklärung an Leïla zu beachten »Comme lui, Leïla, comme lui je t'aime!« (»Genau wie er liebe auch ich dich!«), denn die ist zu vergleichen mit seiner (geheimen) Liebeserklärung an Nadir in seiner Arie zu Beginn des Aktes: »O Nadir, tendre ami de mon jeune âge! / O Leïla, radieuse beauté! / O Nadir, ô Leïla, pardonnez à transports d'un cœur irrité!« (»O Nadir, zärtlicher Jugendfreund! O Leïla, strahlende Schönheit! / Verzeiht den Schwärmereien eines irritierten Herzens!«).

Von irritierten Herzen wissen Bisexuelle nur allzu gut und in unseren Tagen auch recht offen in klaren Begriff-

lichkeiten zu berichten. Aber 1863 waren Begriffe der sexuellen Orientierung noch lange nicht erfunden und die scheinbar unschuldige Darstellung einer dennoch eindeutig erotisch konnotierten Männerfreundschaft noch möglich. Zurgas Liebeserklärung an Leïla, etwas später gefolgt von »Son crime est d'être aimé quand je ne le suis pas.« (»Sein Verbrechen ist, geliebt zu werden, wo ich es nicht bin.«) drückt daher weniger ein klar ausgerichtetes sexuelles Begehren aus als vielmehr den unbesiegbaren Wunsch Zurgas, auf jeden Fall zum Dreieck dazu gehören zu wollen – also Nadir auch in und trotz dessen Liebesbeziehung zu Leïla nicht zu verlieren. Aus Liebe zu Nadir macht Zurga sich ihm gleich und erklärt Leïla seine Liebe.

Bizets »Perlenfischer« lassen sich so gelesen auch als Postulat der utopischen Hoffnung auf glücklich ausgelebte Bisexualität in wechselseitiger Liebe verstehen – jedoch selbstverständlich nur *avant la lettre*.

»
ICH WÜRDE
MIR WÜNSCHEN,
DASS GEORGES BIZET
IM KOMPONISTENHIMMEL
SICH DARÜBER FREUT.
«

Wim Wenders

SIEBEN FRAGEN AN WIM WENDERS

Georges Bizets »Les pêcheurs de perles« ist ein eher seltener Gast auf den Opernbühnen, während seine »Carmen« bekanntlich ein Welterfolg geworden ist. Warum war gerade dieses Stück von Interesse?

37

Gerade weil es so unterschätzt ist! Aber ich muss ausholen! Ich habe es als ein großes Geschenk gesehen, als Daniel Barenboim mich gefragt hat, ob ich nicht Lust hätte, mit ihm zusammen eine Oper zu machen. Natürlich! Und wie! Aber womit betritt man so ein Neuland zum ersten Mal? Der Maestro hatte dazu ein paar Vorschläge, aber vielleicht hätte ich ja auch selber eine Idee, bot er mir an. Ein Schlaraffenland tat sich auf ... Nach ein wenig Bedenkzeit schien mir, dass ich diese »Qual der Wahl« nicht wollte, im Gegenteil. Wenn man schon etwas Schönes zum ersten Mal machen darf, dann gehört dazu eine gewisse Notwendigkeit. Es durfte also vor allem nicht beliebig sein, welche Oper das sein würde, sie musste sich geradezu aufdrängen.

Und schon war ich bei den »Perlenfischern«. Diese in meinen Augen (besser: Ohren) zu Unrecht so übersehene (oder überhörte) Oper spielte in meinem Leben einmal eine wichtige Rolle. Die Umstände tun wenig zur Sache, aber die innige Beziehung zu dieser Musik, die sich daraus ergeben hat, schon. Keine andere Opernmusik war mir so ans Herz gewachsen. Das war vielleicht nicht unbedingt ein »musikalischer« Grund, sondern ein emotionaler, womöglich sogar ganz persönlicher, aber nur wenn man zu einer Aufgabe einen eigenen Bezug hat, kann man ihr auch etwas von sich geben, etwas von sich selbst investieren.

Dann kam die Stunde der Wahrheit, als ich Daniel Barenboim meine Idee vortrug. Wie wäre es, wenn wir Bizets »Perlenfischer« machten? Dem folgte erst einmal ein etwas überraschtes Erstaunen. Aber ich werde nie den Moment vergessen, als er dann bat, dass man ihm aus der Bibliothek des Hauses die Partitur bringen möge. Die war schnell zur Stelle, der Maestro schlug die ersten Seiten auf, las, blätterte um, wählte eine spätere Passage, las, blätterte um und – für mich eine atemberaubende Erfahrung – hörte dabei die Musik im inneren Ohr, summte sie geradezu mit, und blickte nach ein paar Minuten auf und sagte: »Ja, das gefällt mir, das ist schön! Wissen Sie: Ich habe das nie gespielt, und nur einmal in meinem Leben gehört, in Tel Aviv, als junger Mann. Und die Arie des Nadir, die Ihnen so gut gefällt, wurde von einem unbekanntem spanischen Tenor gesungen, namens Plácido Domingo! Auf Hebräisch. Lassen Sie uns das machen. Ich freue mich darauf!«

Die Tatsache, dass Daniel Barenboim diese Oper noch nie dirigiert hatte, und dass wir sie zusammen entdecken durften, das war das eigentliche Geschenk, das ich nicht nur der Großzügigkeit meines Dirigenten, sondern auch der des Intendanten des Hauses, Jürgen Flimm, verdanke.

Was sind – aus ganz subjektiver Sicht – die besonderen szenischen und was die musikalischen Qualitäten dieses Werkes, das Bizet im Alter von erst 24 Jahren geschrieben hat?

Das sind drei interessante Figuren, die Bizet uns da vorführt. Eine erstaunliche Frau, diese Leila, halb Priesterin oder Nonne, halb eine mutig Liebende. Und diese beiden Freunde, die sich seit Kindheit kennen, sind auch ganz besonders. Nachdem sie sich versprochen hatten, von dieser Frau zu lassen, die sie beide glühend verehrten – eben um ihre Freundschaft zu bewahren – ist der eine, Nadir, in die Welt gezogen, um

seine Liebe zu vergessen, der andere, Zurga, ist Politiker geworden, sozusagen, und Herrscher dieses kleinen Volkes von Fischern. Auch er hat seine Liebe abgetötet, aber gleich gründlich. Jetzt hat er keine Gefühle mehr und langweilt sich entsetzlich.

Hier beginnt die Geschichte, und zwar damit, dass alle drei Figuren an einem Ort wieder zusammenkommen. Und schnell kommt alles, was sich da seit der Trennung aufgestaut hat, ans Tageslicht. Dass Nadir sein Wort nicht gehalten und diese Frau heimlich kennengelernt hat, dass die sich ihrerseits trotz ihres Gelübdes unsterblich in ihn verliebt hat, und dass ihr neuer Arbeitgeber ausgerechnet Zurga ist, der von allem nichts weiß. In dessen Land, an dessen Strand, nimmt das Schicksal nun seinen Lauf.

An diesem großen Perlenstrand leben auch unsere Fischer, besser »der Chor«, im musikalischen oder dramatischen Terminus. Die sind von all dem, was ab jetzt passiert, betroffen, im wahrsten Sinne des Wortes.

Ich habe jetzt nur über szenische Dinge gesprochen, nicht über musikalische. Mit welchen Orchester- und Gesangsmitteln diese Geschichte von verbotener Liebe, Eifersucht, Enttäuschung und Verzeihen erzählt wird, darüber kann ich nicht sprechen. Dafür fehlt mir das Vokabular. Wenn ich sage, dass mich diese Musik sehr bewegt, wissen Sie auch nicht mehr. Das unglaublich reichhaltige Vokabular dafür, und die komplexe Grammatik beherrscht Daniel Barenboim so, dass es besser ist, seine Sprache zu hören als dass ich darüber rede.

Welche Rolle spielt der im Libretto vorgegebene Ort des Geschehens, die Insel Ceylon im Indischen Ozean?

Gute Frage. Bizet dachte erst an Mexiko, dann haben seine Librettisten ihn aber in den Indischen Ozean verschleppt, an einen exotischen Ort, von dem, glaube ich, keiner der

Beteiligten viel wusste, schon gar nicht von dessen Religion oder Kultur. Ich habe das deswegen auch nicht so ernst genommen, nur »Insel« und »Perlenfischer«. (Solche habe ich einmal kennengelernt, sogar einmal eine Weile in einer Hütte auf Stelzen unter ihnen gelebt, in einer Lagune vor der Insel Huahine im Pazifik. Nicht, dass ich davon in der Inszenierung hätte zehren können.)

Unser Ort ist deswegen eher ein legendärer, mythischer, »in weiter Ferne, auf einer Insel in einem der Sieben Meere«. Mit meinem Bühnenbildner David Regehr haben wir uns vor allem einen großen Strand ausgedacht, den größten, der ins Theater passte. Und weil wir keinen Sand auf die Bühne schleppen wollten, haben wir uns Mühe gegeben, dem Strand eine ganz besondere Oberfläche zu geben. Aber dem will ich nicht vorgreifen, das erschließt sich im Laufe des Zuschauens. Außer diesem leeren Ort gibt es auf der Bühne nichts. Bloß die Menschen und das Licht. Das spielt dafür eine umso wichtigere Rolle, von gleißendem Sonnenlicht zur Abenddämmerung bis zu tiefster Nacht und hin zum Sonnenaufgang am nächsten Morgen. Unser wichtigster künstlerischer Mitarbeiter war deswegen unser Lichtgestalter Olaf Freese, der unseren Strand auch zu einer Art »Lichtung«, zu einem »Zelt« und schließlich zu einer »Hinrichtungsstätte« werden ließ.

Und mit meiner Kostümbildnerin Montserrat Casanova haben wir Kostüme entwickelt, die nicht heutig sind, sondern eher zeitlos, die aber doch die jeweiligen Personen charakterisieren. Auch der Chor sollte kein folkloristisches Bild von einem Fischervolk ergeben, aber doch eine irgendwie hilflose Menschenmenge zeigen, die neugierig ist, hin- und hergerissen, erzürnt, aufgewiegelt, schließlich sowohl Opfer als auch Täter. Und dabei auch ein wenig »exotisch«.

Die Librettisten wussten damals nicht viel über dieses imaginäre Volk von Perlenfischern. Ich wollte sie aber auch nicht umdichten in Touristen am Strand von Mallorca. Ich wollte überhaupt nichts umdichten, höchstens versuchen, etwas offenzulegen oder selbstverständlich zu machen.

Welcher Grundidee folgt die Bühnengestaltung, einschließlich der Video-Projektionen, des Lichts und der Kostüme?

Unser Wunsch war, die Geschichte so weit wie möglich »freizulegen« und so einfach zu erzählen, dass man durch alle unsere Mittel vor allem zum Hören geführt oder ermutigt wird. Ich habe oft Opern gesehen, wo es immer was zu gucken gibt, derart, dass das Zuschauen wichtiger wird als das Zuhören. Vielleicht klingt das merkwürdig aus dem Mund eines Filmregisseurs, dem es vor allem um Bildsprache geht: Ich möchte nicht, dass man rausgeht und sich erinnert, etwas Tolles gesehen zu haben, sondern dass man diese Musik entdeckt hat, und dass vor allem diese uns die Geschichte erzählt hat. Bizet hat mit seiner Musik eine eigene Welt geschaffen. In die hinein führt Daniel Barenboim mit großer Virtuosität.

In den »Perlenfischern« finden wir eine klassische Dreieckskonstellation: eine Frau zwischen zwei Männern. Wird das auch so klassisch zu sehen sein?

Ich denke schon. In der Geschichte ist die Frau allerdings nicht hin- und hergerissen zwischen den beiden Männern, sondern hat nur den einen kennengelernt, weil der sich über das Versprechen unter den zwei Männern, dieser Frau ihrer Freundschaft wegen zu entsagen, hinweggesetzt hat. Der andere ist erzürnt und irre eifersüchtig, als er merkt, dass er hintergangen wurde, also seine Liebe nie eine Chance hatte, und sich ganz umsonst kasteit und letzten Endes allen Gefühlen entsagt hat.

Die wichtigen Vorgeschichten zur eigentlichen Handlung der Oper erfährt man im Libretto allerdings nur als »Flashback«, als verbale Erinnerung, und das haben wir versucht, mit filmischen Mitteln herauszuschälen.

Wie hat sich die Arbeit mit den Protagonisten auf der Bühne gestaltet, mit den vier Solisten und über 80-köpfigen Chor?

42

Die Arbeit mit den vier Solisten war ein einziges Vergnügen, und solche wunderbaren Stimmen jeden Tag hören zu dürfen ein unglaubliches Privileg. Ich kann da keinen hervorheben, weil einfach jeder umwerfend ist.

Als ich Olga Peretyatko das erste Mal auf der Probephöhne habe singen hören, habe ich eine Gänsehaut bekommen, und das ist jetzt noch in jeder Probe so. Francesco Demuro hatte eine große »Verantwortung«, sozusagen, weil ich die Perlenfischer über die Arie des Nadir kennen und lieben gelernt habe. Er hat mich diese »Voreingenommenheit« völlig vergessen lassen und singt seinen Part so, als hätte ich ihn noch nie gehört. Gyula Orendt gestaltet die Figur des Zurga so, dass man ihn in seiner ganzen Zerrissenheit versteht. Er ist ein bisschen der heimliche Hauptdarsteller, weil die Geschichte mit ihm beginnt und endet, auch wenn es natürlich in der Mitte hauptsächlich um das Liebespaar geht. Wolfgang Schöne singt den Nourabad, eine Art Hohepriester oder auch Leilas Manager, mit einer großen Kraft, er gibt dieser »Nebenrolle« eine schöne Würde.

Die Arbeit mit dem Chor war für mich die komplexeste Aufgabe, auf die ich auch am wenigsten vorbereitet war. Das war mit keiner Erfahrung, die ich vorher als Regisseur gemacht habe, zu vergleichen. 86 Menschen vor sich zu haben, die mitunter mit monumentaler Wucht singen, das fühlte sich durchaus so an, als sei man in einem Raubtierkäfig den Löwen ausgeliefert. So ein Chor ist ein furchterregendes Tier. Da musste ich mich erst mal trauen, davorzutreten, geschweige denn es zu zähmen.

Welche Erwartungen sind mit dieser Aufführung verbunden, der ersten Operninszenierung des Filmregisseurs Wim Wenders?

43

Ich kann nur über die Erwartungen reden, die der Filmregisseur an sich selber hat. (Ich weiß ja nicht viel über das »Opernpublikum«.) Und außerdem hatte ich Zeit meines Lebens dieses Ding mit »Erwartungen«: die haben mich nie beflügelt, immer nur behindert. Nach »Paris, Texas« wollten alle »bitte noch mal so was«. Das hat mich völlig gelähmt und mir geradezu den Atem genommen. Also hab ich das krasse Gegenteil gemacht, den »Himmel über Berlin«. Wieder dasselbe. Kaum macht man was richtig, soll man's bitte immer weiter richtig machen. Und das kann nur dazu führen, dass es »routiniert« wird. Und Routine ist die Hölle! Damit geht notwendigerweise jenes Geheimnis verloren, das überhaupt je etwas Richtiges hat entstehen lassen.

Was also erwarten? Weil dies ein erstes Mal ist, kann Routine nicht ins Spiel kommen. Aber natürlich kann man's auch mit Nichtwissen oder Naivität oder Unverständnis vergeigen. Also: vielleicht sollte ich besser von Wünschen reden, die ich habe, statt von Erwartungen. Ich würde mir wünschen, dass Georges Bizet im Komponistenhimmel sich darüber freut, dass sein etwas in Ungnade gefallenes Werk, das er sich 1863 im Alter von 24 Jahren ausgedacht hat, dass dieses genialische Erstlingswerk 2017 sowohl musikalisch als auch erzählerisch besteht. Wenn sich das so ergibt, wird er sich vor Daniel Barenboim verbeugen, vor den Solisten und dem Chor, und mir vielleicht zuzwinkern.

Die Fragen stellte Detlef Giese.















WIM WENDERS INSZENIERT BIZETS »PERLENFISCHER«

EIN ERLEBNISBERICHT VON Detlef Giese

57

Seit längerer Zeit schon kannte er diese Oper, zumindest einige der berühmtesten Nummern daraus – und es gab, nach eigener Aussage, kaum eine Opernmusik, die ihm so ans Herz gewachsen war wie jene der »Perlenfischer«, komponiert vom jungen Georges Bizet. Für Wim Wenders die erste Wahl, als es galt, ein Stück zu suchen, mit dem er sein Debüt als Opernregisseur geben wollte. Die Einladung, sich erstmals diesem Genre zuzuwenden, kam von Staatsopern-Generalmusikdirektor Daniel Barenboim persönlich, in gemeinsamer Aktion mit Intendant Jürgen Flimm. Gewissermaßen eine »Carte blanche« hatte Wim Wenders erhalten – und als er dann Bizets »Perlenfischer« vorschlug, rief das durchaus Erstaunen hervor. An der Staatsoper war es zwar schon einmal gespielt worden, 1934 unter dem Dirigat von Leo Blech und in einer Inszenierung des damaligen Oberspielleiters Franz Ludwig Hörth, mit einer illustren Sängerbesetzung, aber das war lange her. Daniel Barenboim kannte die Oper wohl, dirigiert hatte er sie aber noch nie. Nachdem er sich von den musikalischen Qualitäten des Werks überzeugt hatte – Bizets Weltenerfolg »Carmen« gehörte seit etlichen Jahren schon zu seinem Repertoire –, stand der Produktion nichts mehr im Wege. Alle notwendigen Schritte wurden eingeleitet, damit im Mai 2017 mit den Proben begonnen werden konnte.

Treffen im Café Altes Europa, in der Spandauer Vorstadt nahe des Scheunenviertels. Durchgang durch das Werk anhand des Klavierauszugs. Ein erstes Schauen und Überlegen, wer die Figuren sind und in welchen Verhältnissen sie zueinander stehen. Die zunächst so einfach erscheinende, jedoch nicht ganz unkomplizierte Dreieckskonstellation von Leïla, Nadir und Zurga, der Frau zwischen zwei Männern, auch die Beziehung zwischen den beiden einstigen Freunden, die zu Rivalen werden sollten. Wer singt mit wem, und in welcher Weise? Welche Rolle kommt dem Chor zu? Und die Vorgeschichte, sollte sie nicht auch beleuchtet werden?

Die Entscheidung fiel, bestimmte »Flashback-Szenen« einzugliedern, in Gestalt von filmischen Zuspelungen, in denen die Sängerinnen und Sänger selbst zu sehen waren, dazu die junge Leïla, von einem Mädchen dargestellt. Dort, wo die Opernhandlung bereits Vergangenes berührte, wurden diese vorab gedrehten Szenen auf einen Gazevorhang projiziert, so wie andere »atmosphärische Bilder« auch, Meereswogen und Palmen etwa. Das Filmische sollte von vornherein mit einbezogen sein, aber keineswegs so, dass es sich in den Vordergrund drängte. Im Mittelpunkt stand immer die Arbeit an den Figuren der Oper, die Arbeit mit den Personen, die auf der Bühne sangen und spielten.

Durchaus intensiv gestaltete sich dieses Vorhaben, im beständigen vertrauensvollen und zugewandten Dialog zwischen dem Regisseur und den Protagonisten. Jede und Jedem sollte Charakter und Profil gegeben werden, zudem war das Beziehungsgeflecht zwischen ihnen offen zu legen. Der Chor war hingegen weniger individuell angelegt, vielmehr verkörperte er das Phänomen einer prinzipiell ungegliederten Masse, die gewaltige Kräfte zu entfalten vermag. Ausgesprochen klangmächtig kam diese Masse daher, schon bei den ersten Terminen auf der Probebühne war dies spürbar, im Saal dann nicht minder. Wim Wenders hat es als eine besondere Herausforderung empfunden, mit dem Chor zu

arbeiten, waren die mehr als 80 Menschen doch szenisch in den Gesamtzusammenhang einzubinden und gleichzeitig stimmlich wirkungsvoll einzusetzen.

Die gesamte Inszenierung spielt sich in denkbar einfachen Räumen und Bildern ab. Eine geneigte Ebene bildet den Grund, im Verbund mit glühend-strahlendem Licht Assoziationen an einen sonnengefluteten tropischen Strand erweckend. Bis weit in die Bühnentiefe ist diese Schräge gezogen, auf dem sich das Geschehen abspielt, an den Rändern begrenzt von hohen Vorhängen, die während der Gewitterszene in Bewegung geraten, durch die im dritten Akt dann aber auch ein Innenraum kreierte wird.

Wesentliches wird mittels des Lichts erreicht, für Wim Wenders ein entscheidendes Instrument der szenischen Gestaltung. Nicht nur der Wechsel der Tageszeiten wird durch Lichteffekte vergegenwärtigt, auch das Innenleben der Figuren erhält durch sie einen wahrnehmbaren Ausdruck. Ein genaues Hören auf die expressiven Qualitäten der Musik schien nötig, um den Personen des Dramas – und dem dramatischen Spiel insgesamt – Kontur und Glaubwürdigkeit zu geben, einschließlich aller überraschenden Wendungen. Der »Temperatur« des Stückes war nachzuspüren, den leisen Passagen mit ihren melodischen Schönheiten wie den klanglich herausfahrenden Stellen mit dem kraftvoll sich entfaltenden Chor und dem dynamisch offensiv eingesetzten Orchester. Der Kontrast zwischen den kammerspielartigen Momenten der Solo- und Duoszenen sowie der sprichwörtlich »großen Oper« war herauszuarbeiten, all das im Kontext eines weitgehend einheitlichen Bühnenbildes. Die Weite der Fläche mit ihrer perlmuttartigen Oberfläche, das Land darstellend und das Meer zugleich ahnen lassend, wirkte inspirierend auf alle, sowohl auf jene, die auf der Bühne agierten, als auch auf die, welche das Geschehen inszenierten, organisierten oder einfach nur betrachteten. Bizets »Perlenfischer« hatten ein stimmiges Ambiente gefunden.

»
UNSERE HERZEN
SOLLEN VON
HEILIGEM RAUSCH
ERFÜLLT SEIN.
«

Chor, 3. Akt

EIN LANGER WEG INS REPERTOIRE

ZUR AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE
VON BIZETS »LES PÊCHEURS DE PERLES«

TEXT VON Johannes Hedrich

61

Es ist schon etwas Seltsames mit Georges Bizets »Les pêcheurs de perles«. Immerhin ist es das bekannteste Bühnenwerk des Komponisten, selbstverständlich nach der »Carmen«. Und es war gerade der stupende Erfolg seiner letzten Oper, der den »Perlenfischern« wieder den Weg auf die Spielpläne bereitet hat. Dennoch ist es, zumindest international, bis heute kein Repertoirestück geworden. Dabei ist der Schauplatz phantasievoll-exotisch, die Dramaturgie und das Libretto haben nicht mehr Schwächen als sie in einer Reihe ungleich häufiger gespielter Werke zu finden sind, und die Musik ist in ihrer Gesamtheit nicht nur von großer Schönheit, sondern enthält auch mit dem Duett Nadir/Zurga (»Au fond du temple saint«) und Nadirs Romanze (»Je crois entendre encore«) sogar zwei regelrechte Schlager.

Nichtsdestotrotz gab es schon nach der Uraufführung 1863 von Seiten der Kritik keine einhellige Zustimmung für dieses Werk. Einzig Hector Berlioz scheint die beifällige Aufnahme beim Publikum mit der Qualität des Werkes begründet zu haben und das keineswegs nur aus wohlwollender Höflichkeit gegenüber einem noch sehr jungen Komponisten. Sicherlich sind verschiedene Vorwürfe, Bizet sei bei dieser Komposition u. a. von Verdi und Gounod beeinflusst gewesen, nicht ganz unberechtigt. Doch sind die Perlenfischer eindeutig weit von den Vorwürfen eines bruchstückhaften

Epigontums entfernt und verdienen den häufig recht negativen Umgang nicht, den man ihnen bis weit in das 20. Jahrhundert hat zuteil werden lassen.

Eine Ursachenforschung nach den Gründen für das rasche Verschwinden von Bizets Oper würde vermutlich keinerlei wirklich überzeugende Ergebnisse liefern, nur die Annahme bestätigen, dass hier vieles auf unglückliche Weise zusammen gefallen ist. Anders gesagt hat es das Schicksal mit den »Perlenfischern« einfach nicht gut gemeint. Dabei war die Uraufführung durchaus kein Misserfolg: In der Premierenzeit schaffte es Bizets zweite der Öffentlichkeit vorgestellte Oper sogar auf 18 Vorstellungen und erwirtschaftete einen zumindest kleinen Erfolg für Léon Carvalhos Pariser Théâtre-Lyrique. Danach aber wurde es abrupt still um diesen ersten großen Beweis von Bizets musikdramatischer Begabung, und es gehört nicht viel prophetisches Talent dazu, die Unendlichkeit dieser Totenstille vorherzusagen, wäre Bizet nicht mehr als Jahrzehnt später die »Carmen« gelungen. Trotzdem vergingen volle 23 Jahre, bis man sich dieser Komposition des seit nunmehr elf Jahren verstorbenen Komponisten erinnerte. Der Geschmack der Zeit, das fehlende Veto des Komponisten und vor allem auch das Verschwinden der originalen Orchesterpartituren führten von da an zu jenen Eingriffen in das Werk, die ihm langfristig seinen problematischen Ruf einbrachten. Letztlich wird auch das seinen Beitrag zu der vergleichsweise geringen Zahl an Neuproduktionen geleistet haben, welche die Oper seit ihrer Uraufführung erlebt hat.

Immerhin war es das Teatro alla Scala, das am 20. März 1886 das Werk als »Pescatori delle Perle« auf Italienisch herausbrachte. Auf der Grundlage dieser Übersetzung kam es danach noch zu einer beachtlichen Zahl von Aufführungen in verschiedenen europäischen Musikzentren. Selbst bei seiner Rückkehr nach Paris, diesmal an das Théâtre de la Gaîté, wurde es auf Italienisch gesungen. Allerdings auch

mit jenen dramaturgischen Bearbeitungen, insbesondere des Finales, die der Bizet-Forscher Winton Dean als »Meyerbeersehen Holocaust« bezeichnet hat, da man 1889 Zurga auf dem für Leïla und Nadir errichteten Scheiterhaufen den Feuertod sterben ließ. Es ist offensichtlich, dass derartige Eingriffe gewiss nicht die Zustimmung des Komponisten gefunden hätten, zumal sie einige nach heutigen Maßstäben ganz unverständlich erscheinende musikalische Ergänzungen erforderlich machten. Benjamin Godard übernahm die Deformation des Duettts zwischen Leïla und Nadir (»O lumière sainte«) in ein Terzett mit Zurga, worauf man den Chor »Dès que le soleil« vom Beginn des zweiten Bildes folgen ließ. Dies wurde dann zur Grundlage nahezu aller Neuinszenierungen des Werkes für die nächsten 80 Jahre. Auch bei der britischen Premiere am 22. April 1887 im Royal Opera House Covent Garden unter dem Titel »Leïla« wurde der Schluss auf diese Art verändert. Trotzdem – und obwohl Paul Lhérie, der Don José der »Carmen«-Uraufführung, die Rolle des Nadir sang – waren die Reaktionen verhalten. Was an dem Werk als unbefriedigend angesehen werden kann, wurde der Jugend des Komponisten zugeschrieben. Die Vorzüge hingegen reichten offenbar nicht aus, um das Publikum dauerhaft zu begeistern. Das Liebliche und maßvoll Edle dieser Musik, das bereits der Musikforscher Ernest Newman mit Nachdruck vor allem für die Arbeiten des jungen Bizet eintreten ließ, scheint seinerzeit nur von sehr wenigen Zuhörern empfunden worden zu sein. Trotzdem holte Léon Carvalho selbst das Werk sechs Jahre später, nun wieder auf Französisch, an sein Haus zurück, wobei er auf die Umstellung des Chores an den Schluss verzichtete, aber das Godard-Terzett beibehielt und Zurga durch den Dolch eines der Fischer sterben ließ.

Noch im Jahr 1893 schafften »Les pêcheurs de perles« den Sprung über den Atlantik und feierten am 25. August 1893 in Philadelphia ihre Amerika-Premiere. Ein hingegen bizarres Schauspiel, das wohl auch nicht dazu geeignet war,

um vollumfänglich den Wert der Komposition zu verdeutlichen, war die Premiere an der Metropolitan Opera New York, wo es am 11. Januar 1893 mit lediglich den ersten beiden Akten – und zudem noch in Verbindung mit Jules Massenets Einakter »La Navarraise« – aufgeführt wurde. Es bedurfte noch weiterer 20 Jahre, bis die Met eine vollständige Aufführung herausbrachte, bei der dann allerdings auch alle Stars des Hauses – Enrico Caruso, Frieda Hempel und Giuseppe de Luca – aufgeboten wurden. Jedoch verschwand diese Produktion danach wieder aus dem Spielplan und wurde nach 1916 nie wieder aufgenommen. Überhaupt scheint das Ende des 1. Weltkriegs eine Art Zäsur in der Rezeption der »Perlenfischer« darzustellen. Die internationalen Aufführungszahlen gingen drastisch zurück. Ausgerechnet im Deutschland der 30er Jahre gab es gleich zwei Neuinszenierungen: Während Nürnberg sich aber nur kurzzeitig an diesem Stoff um die Sitten und Gefühle ceylonesischer Heiden versuchte, holte Leo Blech das Werk 1934 nach Berlin und dirigierte es, bis zu seiner erzwungenen Demission im Jahre 1937, mehrfach an der Staatsoper Unter den Linden. Die Erstaufführung im Juni 1934 war mit Erna Berger, Marcel Wittrisch und Heinrich Schlusnus glänzend besetzt. Für diese deutschen Versionen besorgte Günther Bibo im Jahre 1929 wiederum eine eigene Dramaturgie, wo der erste Akt in einen Prolog transformiert wurde. Darüber hinaus verwandelte man die von Liebe getriebene Priesterin Leïla – ein eigentlich typischer Fall des Leid tragenden Soprans – in einen Vamp nach dem Vorbild Carmens und ließ sie am Ende sogar den Freitod sterben.

Derweil schien Frankreich mit dem Werk seinen Frieden gemacht zu haben. Nach einer Neuinszenierung 1932 und einer weiteren zum Anlass von Bizets 100. Geburtstag 1938, wurde aus dem Publikum die Frage laut, wie denn ein solches Stück von den Programmen verschwinden konnte. Und so fand es endlich Eingang in das Kernrepertoire der französischen Bühnen.

Nach 1945 wurde der junge Bizet auch für die britischen Opernhäuser wieder interessanter. Nicht zuletzt den Bemühungen Sir Thomas Beechams ist es zu verdanken, dass auch dem jungen Bizet wieder mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde. Obwohl Covent Garden seit »Leïla« das Werk nicht mehr anrühren wollte, wurden »Les pêcheurs de perles« 1954 an der Sadler's Wells Company gespielt, wobei erstmalig ein englischsprachiges Libretto benutzt wurde. Und obwohl es sich bereits erwiesen hatte, dass all die nachträglich konstruierten Schlussversionen keine Verbesserung des Originals bedeuteten, wurde für diese Sadler's Wells Aufführung eine seltsame Mischfassung aus all den bereits vorgenommenen Veränderungen gespielt. Jedoch ist es vor allem den britischen Bizet-Enthusiasten zu verdanken, dass man in den 70er Jahren, nach all den Verunstaltungen des Werkes, dafür aber umso gründlicher, wieder zur ursprünglichen Partitur und Dramaturgie zurückkehrte. In der von Arthur Hemmond besorgten Orchestrierung des originalen Klavierauszuges und unter Streichung von Godards weit unter Bizets Niveau komponierten Terzett wie auch des gewaltsamen Todes von Zurga, kam es 1973 zu einer Produktion an der Welsh National Opera, die man wohl als die erste nach den Vorstellungen Bizets seit 1863 bezeichnen kann. Auf diese bereinigte Fassung bezogen sich auch alle weiteren Aufführungen, so etwa 1981 am Théâtre du Châtelet Paris und 1984 in Strasbourg. Im September 1987 kam es dann abermals zu einer neuen britischen Inszenierung an der English National Opera.

Seit man jene »Reinigungsarbeiten« an Bizets »indischer Oper« vorgenommen hatte, nahm auch die Rezeption in der Öffentlichkeit einen anderen Ton an. Nun war auch von Seiten der Kritiker mehr und mehr die Rede von einem der melodisch reizvollsten Werke des gesamten französischen Repertoires; man honorierte den empfindsamen Klang der Musik.

Im Gegensatz zu den britischen Bühnen scheinen die US-amerikanischen Impresarios und Intendanten über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg dem Werk gegenüber deutlich skeptischer gewesen zu sein. Abgesehen von einer Inszenierung an der Lyric Opera Chicago im Jahre 1966 (die auch erst zwei Jahrzehnte später wieder in den Spielplan aufgenommen wurde) und einer Aufführung an der San Diego Opera 1993, hatte lediglich die New Yorker City Opera Vertrauen in Bizets Oper und nahm sie vor allem in den 80er Jahren und nach der Rückkehr zur kritischen Edition der Uraufführungsfassung, in seinen Spielplan auf.

Obwohl in Frankreich inzwischen Teil des nationalen Standardrepertoires, gab es bis zum Ende des 20. Jahrhunderts noch eine Reihe von Erstaufführungen an europäischen Bühnen. Was dem möglicherweise Vorschub geleistet haben könnte, ist der glückliche Fund weiterer Teile der Originalpartitur in der Pariser Bibliothèque nationale de France, auf deren Grundlage Brad Cohen eine kritische Neuausgabe der Partitur erarbeitete.

Trotzdem haben sich einige der größeren Opernhäuser bis heute mit einer eigenen Inszenierung zurückgehalten. So durfte das Wiener Publikum die »Perlenfischer« zwar 1994 an der Volksoper und 2014 am Theater an der Wien in der Regie von Lotte de Beer erleben, doch hat sich die Staatsoper bislang nicht ihrer annehmen wollen. Dafür konnte Sri Lanka, immerhin der Handlungsort der Oper, im Jahre 2008 eine Inszenierung unter der Leitung von Benjamin Levy mit einer großen Zahl junger lokaler Musiker und Sänger verwirklichen.

2010 fand dann endlich auch die nunmehr fast 120 Jahre währende Pause am Royal Opera House Covent Garden ihr Ende. Und einer der ausstattungstechnisch vermutlich opulentesten Aufführungen in der Geschichte dieses Werkes kam unlängst in der Spielzeit 2015/16 an der Metropolitan Opera New York auf die Bühne und wurde sogar für das Kino abgefilmt.

Überhaupt häufen sich in jüngster Zeit die internationalen Produktionen. Von Philadelphia, über Den Haag und Zürich bis nach Korea scheinen die »Perlenfischer« nun den Weg zu ihrem Publikum zu finden. Trotz all der Einwände, die man nach wie vor gegen die Handlung, den Text und sogar die Musik erhebt, obwohl nunmehr kaum noch jene höchst problematischen Bearbeitungsfassungen gespielt werden.

»
ENDLICH BRICHT
DER TAG AN.
BALD ERSCHEINT
DIE SONNE,
DIE STUNDE
IST GEKOMMEN,
ANS WERK!

«

Chor, 3. Akt

ZEITTADEL

GEORGES BIZET

VON Detlef Giese

1838

Am 25. Oktober wird Alexandre César Léopold Bizet in Paris, Rue de la Tour d'Auvergne 26 am Südhang des Montmartre, geboren. Zur Taufe im März 1840 erhält er den Vornamen Georges. Der Vater Adolphe arbeitet als Gesangslehrer, die Mutter Aimée ist eine talentierte, jedoch nicht professionelle Pianistin.

1842

Der junge Georges, ein Einzelkind, lernt gleichzeitig Buchstaben und Noten lesen. Rasch zeigt sich seine musikalische Begabung.

1847

Bizets Vater, der ihn frühzeitig im Gesang und Klavierspiel unterrichtet hat, bemüht sich um eine Aufnahme seines Sohnes am Pariser Conservatoire. Obwohl er das Mindestalter von zehn Jahren noch

nicht erreicht hat, erhält er einen Platz in der Klavierklasse von Antoine François Marmontel; im Oktober 1848 wird Bizet dann offiziell Student am Conservatoire.

1849

Der Elfjährige gewinnt den 1. Preis im Solfeggio, der aus Theorie und Gehörbildung bestehenden musikalischen Elementarlehre. In Fugentechnik und Kontrapunkt wird er von Pierre Joseph Guillaume Zimmerman unterrichtet, der bei dem berühmten Opernkomponisten und langjährigen Konservatoriumsdirektor Luigi Cherubini studiert hatte. Gelegentlich übernimmt Charles Gounod den Unterricht.

1850

Die ersten Kompositionen entstehen, zwei textlose Vokalsen.

1852

Bizet wird mit dem 1. Preis im Fach Klavier ausgezeichnet, nachdem er bereits im Jahr zuvor den 2. Platz belegt hatte. Er wird in die Orgelklasse des Conservatoire aufgenommen.

1853

Nach dem Tod Zimmermans wird Jacques François Fromental Halévy Bizets neuer Kompositionslehrer, ein Protagonist der französischen »Grand opéra«. Ähnlich wie Gounod beeinflusst Halévy den angehenden Komponisten in hohem Maße.

1854

Mit einem Grande Valse de Concert – seinem »Opus 1« – und einer Nocturne legt Bizet zwei Kompositionen für Klavier vor.

1855

Bizet erhält erneut einen Konservatoriumspreis, diesmal in den Fächern Orgel und Fugenkompensation. Seine Sinfonie C-Dur, die erst 1935 uraufgeführt wird, ist eine beachtliche Talentprobe. Halévy empfiehlt den jungen Bizet dem Direktor

der Pariser Opéra-Comique, für dieses Haus einen Kompositionsauftrag zu bekommen.

1856

Eine erste Bewerbung um den begehrten »Prix de Rome« mit der Kantate »David« findet Anerkennung, erhält aber nur den 2. Preis. Bizet beteiligt sich an einem von Jacques Offenbach initiierten Operetten-Wettbewerb. Sein eingereichtes einaktiges Stück »Le Docteur Miracle« wird im April des kommenden Jahres im Théâtre des Bouffes-Parisiens uraufgeführt. Bizet kommt daraufhin mit Berühmtheiten des Pariser Musiklebens wie Gioachino Rossini und Hector Berlioz in Kontakt.

1857

Mit der Kantate »Clovis et Clotilde« gewinnt Bizet im zweiten Anlauf den »Rompreis«, der ihm ein fünfjähriges staatliches Stipendium sichert. Ende des Jahres begibt er sich mit seinen Studienkollegen der anderen künstlerischen Disziplinen nach Rom – es bleibt Bizets einzige große Reise.

1858

In der Villa Medici in Rom, dem Wohn- und Arbeitshaus der Rom-Preisträger, findet Bizet ein anregendes Umfeld vor. Die Kunst und Kultur der Ewigen Stadt, vor allem Architektur und Malerei, begeistern ihn nachhaltig, insgesamt übt der römische Aufenthalt einen großen Eindruck auf ihn aus. Zunächst komponiert er ein Te Deum, dann widmet er sich eine Opera buffa mit dem Titel »Don Procopio«, die jedoch erst posthum 1906 uraufgeführt wird.

1859

Bizet probiert sich kompositorisch weiter aus, u. a. an einer Sinfonie und weiteren Opernprojekten, die aber unvollendet bleiben. Durch verschiedene Auftritte macht er als Pianist auf sich aufmerksam.

1860

Erste Pläne zu einer »Roma«-Sinfonie tauchen auf, einem viersätzigen Orchesterwerk, das erst gegen Ende der 1860er Jahre endgültige Gestalt annimmt. Auf einer Reise nach Norditalien erfährt Bizet von

der ernsthaften Erkrankung seiner Mutter, weshalb er sich überstürzt auf den Rückweg nach Paris macht.

1861

Von der Opéra-Comique erhält er den Auftrag zu »La Guzla de l'Émir«. Teile des musikalischen Materials aus diesem Bühnenwerk gehen in andere Kompositionen ein.

1862

Bizet wird ein unehelicher Sohn geboren. Zur Eröffnung des neuen Theaters reist er im Sommer nach Baden-Baden und sieht dort u. a. Berlioz' Oper »Beatrice et Bénédict«.

1863

Beauftragt durch die Direktion der Pariser Théâtre-Lyrique komponiert Bizet eine dreiaktige Oper mit dem Titel »Les pêcheurs de perles«, nachdem er »La guzla de L'Émir« von der Opéra-Comique zurückgezogen hat. Die Premiere der »Pêcheurs« am 30. September wird zu einem beachtlichen, jedoch nicht nachhaltigen Erfolg. Ein nächster Auftrag kommt, derjenige zu »Ivan IV.«.

1864

Bizet arbeitet intensiv an seiner neuen Oper, muss aber auch gleichzeitig weniger attraktive Aufgaben für Musikverlage wahrnehmen, um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können.

1865

Die Hoffnungen auf eine Uraufführung von »Ivan IV.« zerschlagen sich. Mit den »Chants du Rhin« entsteht ein künstlerisch wertvoller Zyklus von sechs Genre- und Charakterstücken für Klavier.

1866

In der zweiten Jahreshälfte komponiert Bizet mit »La jolie fille de Perth« eine weitere große Oper, nach dem fünfaktigen »Ivan IV.« nunmehr ein Werk in vier Akten. Darüber hinaus widmet er sich der Komposition von Liedern sowie ungeliebten Gelegenheitsarbeiten, die seine Gesundheit merklich beeinträchtigen.

1867

Ende des Jahres erfolgt die mehrfach verschobene Premiere von »La jolie fille de

Perth« im Théâtre-Lyrique. Bizet nimmt erfolglos an mehreren Kompositionswettbewerben teil.

1868

Die Sinfonie »Roma« wird vollendet und im Februar des Folgejahres uraufgeführt. Für einen von der Pariser Opéra ausgeschriebenen Wettbewerb komponiert Bizet »La coupe du Roi de Thulé«; Teile der Partitur werden erst 1955 der Öffentlichkeit vorgestellt.

1869

Bizet heiratet die zwanzigjährige Geneviève Halévy, die Tochter seines früheren Mentors Jacques Fromental Halévy, der 1862 verstorben war. Bizet wird zum Juror des »Prix de Rome« ernannt.

1870

Bizet arbeitet an weiteren Opernprojekten, u. a. an »Clarissa Harlowe« und »Grisélidis«, beide dem Genre der Opéra comique zugehörig. Der kompositorische Ertrag bleibt jedoch gering. Im Sommer wird er wegen des Ausbruchs des Deutsch-Französischen Krieges in die Nationalgarde eingezogen.

1871

Die kritischen Tage der Pariser Commune verlebt Bizet auf dem Land, auf dem von seinem Vater erworbenen Gut »Le Vésinet«. Mit »Djamileh«, nach einem Auftrag der Opéra-Comique, entsteht ein nächstes Opernwerk, das im Mai 1872 seine nur wenig erfolgreiche Premiere erlebt. Zudem komponiert er die zwölfteligen »Jeux d'enfants« für Klavier zu vier Händen, die zu Bizets originellsten »kleineren Werken« zählen.

1872

Dem Ehepaar Bizet wird der Sohn Jacques geboren. Zu der Tragödie »L'Arlésienne« von Alphonse Daudet komponiert eine Schauspielmusik. Im Théâtre de Vaudeville fällt die Aufführung des Stückes durch, die zusammengestellten Suiten werden indes zu glänzenden Erfolgen bei konzertanten Darbietungen.

1873

Bizet instrumentiert Teile seiner »Jeux d'enfants« für Orchester unter dem Titel »Petite Suite« mit Blick auf eine Aufführung im Rahmen der Concerts Colonne.

Im Frühjahr beginnt er mit der Komposition von »Carmen«. Darüber hinaus widmet er sich einer weiteren, unvollendet bleibenden Oper »Don Rodrigue«.

1874

Die im Jahr zuvor geschriebene »Ouverture dramatique« »Patrie« wird im Februar erstmals gespielt. Vor allem die Arbeit an »Carmen« beansprucht seine Kräfte; im September beginnen die Proben an der Opéra-Comique.

1875

Am 3. März wird Bizet als »Chévalier« in die Ehrenlegion aufgenommen, am Tag der Uraufführung der »Carmen«, die nur bedingt positive Resonanz findet. Ende des Monats erkrankt er schwer. Zunächst scheint er sich peu à peu wieder zu erholen, im Mai erleidet er aber einen Rückfall und stirbt am 3. Juni in Bougival bei Paris; beigesetzt wird er auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise. Den Welterfolg seiner »Carmen« erlebt er nicht mehr. Am Tag seines Todes wird »Carmen« zum 33. Mal an der Opéra-Comique gespielt.





























PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
INSZENIERUNG Wim Wenders
BÜHNENBILD David Regehr
KOSTÜME Montserrat Casanova
LICHT Olaf Freese
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Detlef Giese

101

PREMIERENBESETZUNG

LEİLA Olga Peretyatko
NADIR Francesco Demuro
ZURGA Gyula Orendt
NOURABAD Wolfgang Schöne

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 24. Juni 2017
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
IM SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Mitarbeit: Franziska Detering, Johannes Hedrich

2., revidierte, erweiterte und neu gestaltete Auflage 2023

© 2017 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von Detlef Giese, Francis Hüsers und Johannes

Hedrich sowie das schriftliche Interview von Wim Wenders sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Zeittafel zu Georges Bizet erstellte Detlef Giese.

Die Handlung schrieben Wim Wenders und Detlef Giese, übersetzt ins Englische von Brian Currid.

PRODUKTIONSFOTOS von der Klavierhauptprobe am 16. Juni 2017 von

Donata Wenders, Mitarbeit: Anna Duque y González. Fotoassistentz: Shauna Summers

PROBENFOTOS Donata Wenders

Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Katalogdruck Berlin

DRUCK Druckhaus Sportflieger, Berlin

UMSCHLAGVEREDELUNG Köpp Druckveredelung OHG, Berlin



THE FOUNDATION.

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**