

Vorwort

Will man ein Werk der Dichtkunst in eine fremde Sprache übertragen, so wird man oft, wie allgemein bekannt, seinen Charakter und Stimmungsgehalt um so treffender wiedergeben, seine künstlerischen Eigentümlichkeiten und Feinheiten um so überzeugender nachbilden können, je weniger man sich an den Wortlaut des Originals als solchen bindet. Ganz anders muß der Übersetzer einer Oper verfahren. Nicht etwa deswegen, weil ohnehin die Diktion eines Operntextes, d. h. seine etwaigen sprachlich-ästhetischen Eigenwerte für den Gesamteindruck weit unwichtiger sind, als sein Gehalt an musikalisch ergiebigen Elementen, weil sich sogar von jeher eine schlichte anspruchslose Wortfassung, — die den Stoff eben nicht bereits mit den Mitteln der Sprache allein erschöpfend gestaltete, — als ein Merkmal der am natürlichsten gewachsenen, der am reinsten gelungenen Opernwerke erwiesen hat. Nein; wenn auch der Wortfassung in der Oper keineswegs die selbständige Bedeutung zukommt wie in einem Werke der Dichtkunst, so haben doch die von einem Tonsetzer einmal endgültig gewählten Worte für das künstlerische Ganze einer Vokalkomposition entscheidende Bedeutung, die Bedeutung eines wichtigsten Lebensorganes, etwa des Rückenmarks. Die Worte sind es, die dem Komponisten seine melodische Linienführung, seine rhythmischen Bildungen eingaben, die ihn zur Wahl gerade einer bestimmten Tonart, zu der und nicht zu jener Modulation und Klangfarbe veranlaßten (um nur die Hauptfaktoren zu nennen). Aus dem Durchgang des Wortes durch die Vorstellungskraft eines meisterlichen Tondichters entsteht ein eigentümliches und eigengesetzliches Neubilde, in dem sich Wort- und Tonwirkung garnicht mehr scheiden lassen; sie sind ein untrennbares Bündnis eingegangen, zu einer neuen Einheit verwachsen. Diese organische Einheit uningeschränkt zu wahren, die Wirkung und innere Wahrheit, kurz die künstlerische Verständlichkeit des Werkes auch in der neuen Sprache voll zu erhalten, darin besteht die Aufgabe des Opernübersetzers. Die Übersetzung einer meisterlichen Vokalkomposition muß dem Originaltext auf Schritt und Tritt nachfolgen, sie muß auch überall dort, wo eine genau wörtliche

Übertragung nicht möglich ist, den Kernpunkt der musikalisch-textlichen Übereinstimmung erfüllen und ihn im neuen Idiom an der gleichen Stelle des Notenbildes fixieren, wo er sich im Original befindet. Dichterschen Eigenwert braucht eine Opernübersetzung natürlich ebensowenig aufzuweisen wie die Diktion eines Operntextes überhaupt; ihre geistige Haltung wird von selbst dadurch mitbestimmt, daß sie ihrer Hauptverpflichtung gerecht wird: der Intakterhaltung des musikalisch-sprachlichen Gefüges, der doppelt festgelegten Syntax. Vordersatz muß immer Vordersatz, Nachsatz immer Nachsatz bleiben; die Kommata, die gedanklichen Einschnitte des Originals müssen in der Übersetzung genau an der gleichen Stelle wiederkehren, ebenso alle Abwandlungen des Ausdrucks, die den modulatorischen Wendungen der Musik zu Grunde lagen, ebenso auch diejenigen Einzelworte, die der Tonsetzer durch Harmoniewechsel, durch instrumentale Belichtung besonders hervorgehoben hat. Solche Schlaglichter wirken störend, wenn sie in der Übersetzung auf einen belanglosen Begriff treffen oder gar auf ein bloßes Bindewort, ein Hilfszeitwort oder dergleichen. Genaueste, penibel wörtliche Übertragung, Unterwerfung unter den Begriffsgehalt, ja unter die Reihenfolge der Originalworte wird in vielen Fällen zum Ziele führen, zumal in denjenigen Werken der romanischen Opernliteratur, die schon unter dem Einfluß des Wagner'schen Stiles entstanden sind, Werken, in denen der dramatische Dialog den breitesten Raum einnimmt, wie z. B. in „Othello“, in „Falstaff“ und „Tosca“.*) In diesen hauptsächlich vom rezitativischen Deklamations-Stil beherrschten Werken spielt auch der Reim eine so nebensächliche Rolle, daß der Übersetzer getrost auf ihn verzichten kann, mit Ausnahme der geschlossenen, auf periodische Melodie gestellten Gesangsnummern, wo der Reim strukturell von Bedeutung ist; der Wegfall der Reim-Verpflichtung erleichtert die Arbeit des Übersetzers natürlich in hohem Maße; er bedeutet für ihn eine Fesselung weniger und gestattet es ihm desto eher, seine Textierung so einzurichten, daß die deutschen Synonyme auf die gleichen Noten wie die Originalworte zu stehen kommen. Damit ist alles Wesentliche erreicht, wo es sich um modernen Sprechgesang handelt. Anders aber liegt der Fall bei einer Oper wie „Carmen“, wo die Melodienbildung, wo die Symmetrie der Perioden von vornherein auch durch den Reim mitbestimmt war; die lautlichen Gleichklänge sind also bei Werken dieses Stils keine belanglosen Begleiterscheinungen, sondern formgliedernde, organische Bestandteile des Wort-Ton-Gefüges; folglich darf auch der Übersetzer auf den Reim nicht verzichten; er kann sich allenfalls dort, wo der Reim unter dem Vorrang anderer, noch wichtigerer musikalischer Gegebenheiten durchaus

*) Neu-Übersetzungen des Unterzeichneten, deren Veröffentlichung aus urheberrechtlichen Gründen noch nicht möglich ist.

nicht zu erzwingen ist, mit einer Assonanz behelfen, die unter der gnädigen Hülle des Gesanges nicht störend auffällt und dabei den Anforderungen der Symmetrie durchaus Genüge leistet. Natürlich müssen Reime oder Assonanzen genau auf denselben Noten angebracht werden, auf denen sie im Original stehen; andernfalls sind sie schädlich, weil sie dann die Symmetriewirkung des Originals zerstören. Solchen willkürlichen Reimen begegnen wir häufig in den Leistungen professioneller Opernübersetzer, die kein musikalisches Gefühlsverständnis besitzen und obendrein auch oft zu übereilter Arbeit gedrängt werden durch Verleger, die die Wichtigkeit originalgetreuer Übersetzungen nicht ahnen. Freilich ist es viel bequemer und viel weniger zeitraubend, einfach ad libitum zu reimen, nämlich dort, wo die Sprache als solche den Reim zufällig gerade leicht darbietet, als seriös zu verfahren und die Plazierung der Gleichlaute auf den richtigen Tönen zu erzwingen, (was oft erst nach vielen vergeblichen Versuchen gelingt); mit Zeit darf überhaupt nicht kargen, wer sich dem mühseligen Geduldspiel unterziehen will, eine künstlerisch gebrauchsfähige Opernübersetzung herzustellen. Denn auch mit der Erfüllung aller bisher erwähnten Forderungen ist eine Opernübersetzung noch nicht praktisch brauchbar; sie ist es nur an solchen Stellen, wo die Musik einen mehr getragenen Charakter aufweist, wo ein gemäßigtes Zeitmaß und eine elastisch-freie Rhythmik des Orchesterpartes es gestatten, auch schwerflüssigere, konsonantenreiche deutsche Worte noch deutlich und charaktervoll auszusprechen. Solche Gelegenheiten sind in den älteren Opern der Italiener und Franzosen nur vereinzelt anzutreffen. Deren ganzer musikalischer Ablauf, all ihre Zeitmaße sind von vornherein bestimmt durch die Leichtflüssigkeit, die Beweglichkeit der romanischen Sprachen, in denen auch das „rasche Sprechen“ als Ausdruck der Erregung und als buffones Darstellungsmittel durchaus natürlich wirkt, während es dem Charakter der deutschen Sprache widerstrebt und bei noch so geschickter Übersetzung als etwas Wesensfremdes, Unnatürliches erscheinen muß. Im Affekt läßt es sich mitunter durch Intensität des Ausdrucks einigermaßen ersetzen, natürlich nur bei entsprechend ermäßigtem Tempo; wo aber der Buffo-Stil des „raschen Sprechens“ weite Strecken einer Oper beherrscht, wie im „Barbier von Sevilla“ und in so mancher Mozart'schen Oper, da wird auch ein deutscher Sänger mit leicht ansprechender Stimme und mühelos von den Lippen fließenden Konsonanten kaum überzeugender wirken, als etwa ein virtuoser Bläser, der auf der Posaune, der Tuba oder dem Contrafagott auch hurtige Läufe und zierliche Passagen herauszubringen vermag. Solche jedem Übersetzungsversuch widerstrebenden, weil mit dem Charakter der deutschen Sprache eben unvereinbaren Gesangsnummern sind in der Carmen-Partitur nicht enthalten. Gleichwohl erfordert die Wiedergabe Bizet'scher Musik d u r c h w e g eine gewisse Leichtigkeit und Unbeschwert-

heit; „Carmen“ muß eigentlich als eine Art Singspiel betrachtet werden, als ein solches freilich, das im Gegensatz zur klassischen Form des Singspieles, auch Bestandteile der Handlung selbst in die fest gefügten Formen von Arie, Duett, Ensemblenummer usw. einbezieht. „Diese Musik“ sagt Nietzsche, „kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht“. Selbst die tragischen, die hochdramatischen Momente dürfen in der Wiedergabe nie massiv oder gar realistisch-derb herauskommen; viele Nummern, besonders die buffonen, verlangen sogar einen äußerst flüssigen Vortrag, und ihr rhythmischer Stil zieht der Elastizität des Vortrages und den rubato-Möglichkeiten gewisse Grenzen. Da nun Instrumente keine Konsonanten zwischen den Tönen haben, deutscher Text aber nur dann verständlich bleibt, wenn seine vielen Konsonanten Platz haben, um sich zu entfalten — vollends in großen Räumen und im Zusammenwirken mit einem Orchester — so ist es klar, daß dieser Zwiespalt, eine Hauptschwierigkeit allen vokalen Musizierens in raschen Zeitmaßen, auch einen Kernpunkt des Übersetzungsproblems darstellt. Empfindet doch das künstlerisch geschulte Ohr eine unsaubere, verwischte Wortbehandlung kaum weniger peinlich als falsche Noten, als unreines Singen und Spielen, denn das Wort ist ja nun einmal künstlerisches Material der Oper und als solches nicht weniger wichtig als Ton und Geste, als diejenigen Darstellungsmittel also, die sie mit der Pantomime teilt. Mögen die Naturlaute unartikulierten Gesanges den Ansprüchen primitiver Völker bei Teufelsbeschwörungen, als Begleitung von Kriegs- und Liebestänzen genügen, dem Kulturmenschen gilt seit geraumer Zeit Gesang als höchste Steigerung der Rede, und man braucht durchaus nicht Anhänger der augenblicklich verpönten Ausdrucksmusik zu sein, um doch gerade in der Oper das Zusammenwirken, die Übereinstimmung von Wort und Ton als eine wesentliche Wirkungsbedingung zu erkennen, als ein lebenswichtiges Element der ganzen vielumstrittenen Kunstgattung, und so wird man für das künstlerische Material der Sprache eine deutliche und saubere Behandlung auch in solchen Werken fordern, die, wie „Carmen“, keine Musikdramen sind, sondern „Nummernopern“. Wenig erfreulich ist es, in den Aufführungen solch eines romanischen Werkes so und so oft bemerken zu müssen, wie sich die Sänger vergeblich abmühen, ihren Text verständlich zu bringen, und krampfhaft Anstrengungen machen, um für wichtigste Pointen eine Sekunde Zeit zu retten: Soll „Mühelosigkeit“ als ein wichtiges Kriterium einer Interpretation gelten, so hat eine solche Darbietung, solch ein beständiger Kampf mit der Materie recht wenig mit Kunst zu schaffen. Um nun eine saubere Behandlung der deutschen Worte auch in den leicht dahingleitenden oder den rasch dahinstürmenden Sologesangs- oder Chornummer (— wie im Raufchor des 1. Carmen-Aktes —) sicherzustellen, muß das ganze Dichten und Trachten des Über-

setzers dahin gerichtet sein (— richtiger gesagt sein Hauptbestreben — denn um eine Verpflichtung zu dichterischer Leistung handelt es sich hier nicht im mindesten, sondern um eine Arbeit zu praktischem Gebrauchszweck —), muß also die ganze Aufmerksamkeit des Übersetzers dahin gerichtet sein, möglichst ausschließlich solche Worte anzuwenden, die auch in raschem Tempo leicht von der Zunge fließen, konsonantenarme Worte also, die zugleich auch in den vielen vorkommenden Textwiederholungen noch sangbar bleiben. Die sorgfältigste strukturelle Nachbildung der musikalisch-textlichen Syntax, die geschmackvollsten dichterischen Wendungen und Pointen sind wertlos, wenn sie nur bei der Lektüre wirksam werden, im praktischen Ablauf einer Operaufführung aber unverständlich bleiben. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, ist die — finanziell bedingte — Beschränkung auf die Veröffentlichung bloß des Textbuches einer Oper ein Akt der Selbstverleugnung, dann nämlich, wenn die Übersetzung, wie im vorliegenden Fall, lediglich auf die musikalische und gesangliche Gesamtwirkung abgestellt ist; muß sich doch ein solcher Gesangstext bei der bloßen Lektüre oft recht primitiv und ungelenkt ausnehmen, vollends, wenn man damit die dichterisch kultivierten Arbeiten so mancher unserer heutigen Opern-Bearbeiter vergleichen wollte, die die Aufgabe von der literarisch-intellektuellen Seite her anzupacken pflegen. Unter dem Gesichtspunkt dagegen der viel gerühmten Sachlichkeit, also am Bestimmungsort einer Oper, bei der Wiedergabe auf der Bühne durch Sänger und Orchester, dürfte die Wirkung der beiden grundverschiedenen Verfahren gerade das entgegengesetzte Wertverhältnis ergeben.

Carmen ist von jeher eine nie versagende Kassenoper gewesen, auch insofern nie versagend, weil ihre fundamentalen Werte selbst durch die Schmutz- und Staubkruste einer Alltags-Repertoirevorstellung hindurchschimmern, weil sich immer die Sinnlichkeit und Eingänglichkeit ihrer Rhythmik und Melodik, ihr folkloristischer Reiz, die erotische Atmosphäre und die starken al fresco-Wirkungen der Handlung irgendwie durchsetzen müssen.

Unter dieser Unverwüstlichkeit hat das sublime Kunstwerk Bizet's immer schwer zu leiden gehabt, vor allem zu jenen Zeiten, als die Theater in überwiegender Mehrzahl nur nach rein geschäftlichen Gesichtspunkten geführt wurden. Aber auch heute noch, wo die Opernbühnen als staatliche kulturelle Einrichtungen mit weit größerem künstlerischen Verantwortungsgefühl geleitet werden, wo sie zugleich auch durch die Präzisionsarbeit der konkurrierenden Kunstmaschinerie (— Film, Schallplatte, Radio —) zu erhöhter Sorgfalt auch im Alltagsbetrieb gezwungen sind, auch heute noch ist Carmen vielerorts eine der un gepflegtesten Darbietungen geblieben. Nicht nur etwa des-

wegen, weil man sich auf ihre Zugkraft unbedingt verlassen kann, nein; aber eine deutliche und lebendig durchgestaltete Opernvorstellung mit fest ineinandergreifendem dramatischen Dialog kann ja nur auf einem zuverlässigen Fundament aufgebaut werden, auf der Grundlage musikalischer Genauigkeit und Sauberkeit, sowie restloser Übereinstimmung von Wort und Ton. Warum pflegt denn die Neueinstudierung einer deutschen Meisteroper immer auf längere Zeit hinaus ihre Eindruckskraft zu bewahren? Weil nur das ausgeführt zu werden braucht, was dasteht, um zu voller Wirkung im ganzen wie im einzelnen zu gelangen. In einer Operaufführung rächt sich jede Abweichung vom rechten Pfad des Notenbildes und der Vorschriften auf der Stelle, und nicht nur da; sie wirkt sich noch über eine ganze Strecke weiterhin störend aus; jedes versäumte, nicht in Ausdruck umgesetzte dynamische Zeichen vermindert sofort das Wirkungs-Optimum, und gar ein versprudeltes, überhasteter Satz des Textes wirkt als garstiges Schlagloch im Wort-Ton-Verlauf, als ein Malheur, das zwar noch nicht den Thespiskarren zum Umwerfen bringt, das aber doch Schwankungen und Unklarheiten verursacht, die bei einer Grammophon- oder Tonfilm-aufnahme sofort zum Abbrechen nötigen würden. Was für die technisierte Kunst recht und billig ist, sollte auch für die lebendige Wirklichkeit einer Opernvorstellung gelten. In der Hochspannung einer Premiere ist eine Aufführung immer noch am wenigsten gefährdet; aber auf die Dauer, bei einer vierten, fünften oder gar noch späteren Wiederholung wird die Vorstellung nur dann noch genießbar sein, wenn bei der Einstudierung jene unerbittliche Genauigkeit im Detail obgewaltet hatte, die allein dem vielköpfigen Apparat in jedem Augenblick sicheren Halt geben, die allein jene Objekt-Tücken unwirksam machen kann, die sich aus den räumlichen Entfernungen ergeben, aus örtlichen Schwierigkeiten mit Podesten, Stufen, Treppen und dergl., aus der darstellerischen Bewegung, aus Chor-Auftritten und -Abgängen.

Wenn in irgend einem Bezirk menschlicher Betätigung, so hat bei der Oper das „*quo semel est imbuta*“ bedingungslose Geltung; leicht ist es, eine — wenn auch schwierige — Neuheit einzustudieren; besonderer Anspannung und Konzentration aber bedarf es, um eine jahrelang durch den Staub geschleifte, — womöglich noch durch fremdsprachige Gastspiele außer Rand und Band gebrachte — Repertoireoper wieder farbenfrisch herauszubringen, so herauszubringen, daß nicht nach kurzer Zeit schon der üble Geruch jener „*semel imbuta testa*“ wieder beherrschend hervordringt und bald alles wieder so wird, wie es „*einstens war*“, nämlich vor der schönen Neueinstudierung. Solcher Gefahr ist man bei Carmen besonders ausgesetzt. Wie in aller Welt soll denn „*Akribie*“ betätigt werden, wenn zunächst nicht einmal ein zuverlässiges Notenbild vorhanden ist? In der alten deutschen Übersetzung ist der Notentext des Materials

mannigfachen Veränderungen unterworfen worden; hier ein paar Notenwerte mehr, dort ein paar Noten weniger. Die dadurch bewirkten Schäden sind aber noch geringfügig im Vergleich zu all den Verstößen gegen die Phrasierung, zu den Vertauschungen von Vorder- und Nachsatz, den syntaktischen Verrenkungen jenes Organismus', den wir eingangs das Wort-Tongefüge nannten. Gute Sänger haben einen untrüglichen Sinn für Verstöße eines Textes gegen die Integrität der musikalisch-sprachlichen Syntax. Sie empfinden solche Verstöße ganz einfach aus dem natürlichen, unbestechlichen Gesangsinne heraus und sind daher bestrebt, solche Stellen, deren strukturelle Schiefe und Verbogenheit sie in der Atemteilung und Phrasierung spüren, gleich von sich aus zu verbessern. Nun steht ihnen aber fast nie der seltene und kostspielige französische Klavierauszug zur Verfügung, sondern sie versuchen es an der Hand des deutschen Klavierauszuges, zu einer richtigeren und sangbareren Textierung zu gelangen; natürlich entfernen sie sich hierdurch abermals noch weiter vom Original und verstricken sich in noch weitere Noten- und Rhythmusänderungen; oder aber sie suchen sich — in subjektiv durchaus anerkennenswertem Bestreben — bei der Aufführung durch Tempomodifikationen zu helfen. Nun ist aber die streng klassische Faktur der knappen Bizet'schen Formgebilde kaum geeignet für solche Impromptus; in den Rezitativen wiederum lockern sie das Ineinandergreifen des dramatischen Dialoges, jenen meisterhaft gestalteten Rezitativen, die man im Französischen — kaum anders als bei Wagner — nur genau im Rhythmus zu singen braucht, um dadurch ganz von selbst zu einer erschöpfenden Wiedergabe zu gelangen.

Das Gesamtergebnis all dieser Eisenbart-Kuren, die ihren Ausgangspunkt von einer bereits korrumpierten Vorlage nahmen, ist die Unsauberkeit und die musikdramatische Verschwommenheit so mancher deutscher Carmen-Aufführungen; erweist sich doch sogar das Charakterbild der Titelrolle durch die Willkür der Übersetzung von vornherein als verfälscht, wie es in meiner Broschüre „Opernübersetzungen“*) und noch ausführlicher in Edgar Istels sehr lesenswertem Büchlein „Bizet und Carmen“**) nachgewiesen worden ist.

Nun stellt sich zwar die Gewinnung eines befriedigenden deutschen Textes keineswegs als so völlig hoffnungslos dar, wie eine getreue deutsche Nachbildung etwa von „Don Giovanni“ oder von „Figaro“, doch gilt auch von ihr in besonderem Maße das, was oben über die Verwendung konsonanter Wörter gesagt wurde: Alle Vorzüge eines Textes sind wertlos, wenn sie nur bei der Lektüre wirksam werden, in der Aufführung aber die vielleicht herrlich zu lesenden Worte überhaupt nicht zu verstehen sind. Man wende nicht ein, daß zum Beispiel im Streichor des ersten Carmen-Aktes die Worte „nicht ver-

*) Verlag Otto Junne, Leipzig.

**) Verlag J. Engelhorn's Nachf., Stuttgart.

standen“ zu werden brauchten, da ja doch Situation und Musik genügten, um den vollen Eindruck des wütenden Weibergezänkes zu vermitteln. Nun steht aber besagtes Weibergezänk inmitten einer singspielartigen Oper von feinstem klassizistischen Gepräge; der Charakter des Streites ist in einem streng stilisierten Musikstück von gehobener künstlerischer Atmosphäre abgespiegelt; das übliche ungestaltete Chor-Gekreisch und -Gestotter in dieser Nummer (— die auch nie wirklich klappen kann, weil die vielen Konsonanten in den kurzen rhythmischen Motiven keinen Platz haben —), dieser unbeabsichtigte Realismus ist um so weniger angebracht, als er gar nicht einmal als ein rohes Toben wirksam wird, sondern nur als hilfloser Kampf mit der widerborstigen Sprachmaterie, und nicht einmal die Freude eines tüchtigen Krachs gewährt, weil die zahllosen Konsonanten im raschen Tempo ja allen Ton verschlingen.

Ein Umstand ist es aber vor allem, der eine Neutextierung gerade von Carmen als bedenklich im theaterpraktischen Sinne erscheinen lassen muß und ihre Einführung als ein teilweise höchst undankbares Unternehmen: Die Gewöhnung des Publikums, der gesamten deutschsprachigen Kunstwelt an den seit Jahrzehnten vertrauten, von ungezählten Aufführungen her im Ohre haftenden, ja gewissermaßen schon ins Unterbewußtsein übergegangenen alten deutschen Text. Mag man ihn einschätzen wie man wolle, er ist nun einmal längst mit Bizet's Musik zusammen in weiteste Kreise gedungen, vor allem in den „Schlagern“ der Paritur, der Habanera und dem Torero-Lied. Wohl erscheint die Habanera, dieses dämonisch-erotische Stück in jenem deutschen Text beinahe in eine Art Nippesache verwandelt, die Habanera, „jenes echte Stück Drama, das nicht nur den Charakter Carmens exponiert“ (— ich zitiere Edgar Istel —) „sondern eine Art von Resumé der Liebes-tragikomödie ist und dem Carmen-Stoff eigentlich erst seinen Sinn gibt“. Gleichviel: kommt uns die Melodie der Habanera in den Sinn, so fällt uns dazu auch gleichzeitig der alte deutsche Text ein. Eine Hörerschaft wird hier auf einen neuen Text, sei er beschaffen wie immer, mit Unwillen reagieren, sie wird die „bunten Flügel“ hier ebenso stark vermissen wie im Torero-Lied den „Stolz in der Brust, siegesbewußt“, welcher ebenfalls nicht in einen korrekten neuen Text hinübergerettet werden konnte, weil das Original nichts dergleichen enthält.

In der Erkenntnis solcher nur zu begrifflicher Widerstände bin ich zeit lebens einer vollständigen Neuübersetzung von „Carmen“ ausgewichen und habe mich darauf beschränkt, „Werktreue“ an denjenigen Textstellen einzuführen, die den Charakter der Hauptpersonen verfälschten, und habe den dramatischen Dialog behelfsweise hier und da dem sehr sachlich gehaltenen, durchaus unschwülstigen französischen Text angeglichen. Auch als ich im Jahre 1934 von der Direktion der Wiener Staatsoper um einen neuen Text für Carmen angegangen

wurde, wollte ich zuerst nur in der eben geschilderten Weise (wenn auch mit mehr Gründlichkeit) verfahren und mich im allgemeinen auf das mehr musikdramatische Element der Partitur beschränken. Während dieser Arbeit aber stellte es sich heraus, daß die nunmehr wörtlich übertragenen Textstellen die Musik Bizet's in einem derartigen Hochglanz aufleuchten ließen, daß ein Nebeneinander neugestalteter und belassener alter Teile die Aufführung von vornherein zu einer peinlichen Zwiespältigkeit verurteilt haben würde. So entstand gleichsam gegen meine ursprüngliche Absicht, gegen alle meine theaterpraktischen Bedenken eine vollständige Neuübersetzung, deren Vorzüge allerdings nicht bei bloßer Lektüre wirksam werden konnten, ja kaum — wie ich glaube, dargetan zu haben — wirksam werden durften, sondern sich zu erweisen haben werden vor dem Richterstuhl der Sängervelt, vor allem aber am Ort ihrer Zweckbestimmung, auf der Opernbühne.

Gustav Brecher.
